



Dottorato di Ricerca in VISUAL AND MEDIA STUDIES

Ciclo XXXV

Curriculum in VISUAL ARTS

***HAPTIC FEELING: GENEALOGIE TRA STORIA
DELL'ARTE, CRITICA E NEW-MEDIA***

Cognome BARTALESI

Nome VALENTINA

Matricola 1029645

Tutor: PROF. TOMMASO CASINI

Cotutore / Co-tutor: PROF. ANDREA PINOTTI

Coordinatore PROF. VINCENZO TRIONE

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

*La scultura tiene chi la vede per l'intelletto e la carne:
questa unione forma un senso ulteriore, il senso aptico
(Apto = toccare, aderire, unire, legare insieme),
il senso della scultura*
Jole De Sanna

Guernica is the most haptic picture of modern times
Louis Danz

Où s'arrête la sculpture?
Jacques Aumont

HAPTIC FEELING: GENEALOGIE TRA STORIA DELL'ARTE, CRITICA E NEW-MEDIA

Introduzione

Dalla preistoria alla storia, dalla scultura allo spazio: struttura del progetto	7
Metodologia: per una storiografia aptica.....	18

Etimologia	27
-------------------------	----

<i>Háptein/Haptikós</i> : la motilità del sentire aptico.....	28
---	----

<i>Aptychus</i> : un'interfaccia fossile.....	31
---	----

<i>Hapticē</i> : verso una sintesi.....	33
---	----

PARTE 1 - LA PREISTORIA DELL'APTICO

SCULTURA: DALL'ICONOGRAFIA ALLA MORFOGENESI

CAPITOLO 1

1.1. Iconografie. L'impulso aptico a partire da Jeff Koons	37
---	----

1.1.1 Premesse e obiettivi.....	37
---------------------------------	----

1.1.2. Prolegomeni: appunti sul collocamento della percezione aptica nel sensorio contemporaneo.....	38
--	----

1.1.3. Monumenti tardo-capitalisti: Jeff Koons e il «sentire aptico della positività».....	45
--	----

1.1.4. Dai gonfiabili dell' <i>East Coast</i> al Gravettiano: una proposta di decostruzione.....	49
--	----

1.1.5. Un caso di appropriazione iconografica. Le Veneri acheropite di Jeff Koons.....	51
--	----

1.1.6. Iconoclastie: derive dell'impulso aptico.....	63
--	----

1.1.7. <i>Corpus delicti</i> : le prospettive del frammento.....	68
--	----

1.1.8. Da Laba a Venere, via <i>Diesse</i> . Questioni di «touch-ability».....	70
--	----

1.1.9. Verso il paradigma paleostorico dell' aptico	73
---	----

CAPITOLO 2

1.2. Morfogenesi. Una storiografia ibrida per la preistoria dell' aptico	77
---	----

1.2.1. Iconoteca digitale: nel palmo della mano	78
---	----

1.2.2. Verso il <i>manu factus</i> : alle radici del sentire aptico.....	81
--	----

1.2.3. Premesse metodologiche: il sentire aptico come processo	84
---	----

1.2.3.1. Il meccanismo di «Hands-on» di Ellen Dissanayake.....	85
--	----

1.2.3.2. «Tactility of stone»: il punto di vista della MET (<i>Material Engagment Theory</i>).....	88
--	----

1.2.3.3. Materia: dove teorie e pratica si intrecciano.....	90
---	----

1.2.3.4. Le veneri del Paleolitico superiore: stato della letteratura e ultime proposte.....	97
--	----

1.2.4. Aptico e preistoria: percorsi storiografici nel Novecento	101
---	-----

1.2.4.1 «Haptic sensibility» e l'origine della scultura: Herbert Read.....	102
--	-----

1.2.4.2. Un collegamento editoriale: Giedion preistorico.....	111
---	-----

1.2.4.3. «Impulso delle dita» e «danze turbinanti»: Carlo Ludovico Ragghianti.....	115
--	-----

1.2.4.4 Controcanto: «Prima materia, <i>petra genatrix</i> » in Lucy R. Lippard	126
---	-----

1.2.4.5. Sintesi.....	137
-----------------------	-----

1.2.5. Intersezioni metodologiche: teoria dell'arte e ricerche cognitive	139
---	-----

1.2.5.1 Le Veneri di David Freedberg.....	139
---	-----

1.2.5.2 Abbecedario aptico: «super-stimulus», «attachment objects».....	140
---	-----

1.2.5.3. Un plesso da considerare: il dono, la carezza e l'agency in assenza.....	143
---	-----

1.2.6. Conclusioni: il paradosso della mano con e oltre Derrida.....	148
--	-----

CAPITOLO 3

1.3. Una lettura in filigrana: il sentire aptico, la paleostoria e il modernismo	151
---	-----

1.3.1. Un esercizio di confronto.....	154
---------------------------------------	-----

1.3.2. Contro il monolite: Clement Greenberg.....	155
---	-----

1.3.3. Hans Arp: <i>Stone Formed by Human Hand</i>	160
1.3.4. Alberto Giacometti: <i>Very Small Figure</i>	175
1.3.5. Henry Moore: <i>Shape Feel by Touch</i>	186
1.3.6. Sul limite, verso l'indice: Barbara Hepworth, Louise Bourgeois e Alina Szapocznikow.....	202
1.3.7. Sintesi e conclusioni.....	218

PARTE 2 - LA STORIA DELL'APTICO

STATO DELLA LETTERATURA E RICOGNIZIONE CRITICA221

Introduzione: premesse, metodologie, obiettivi.....	221
Raccordo: le prime favolose età dell'uomo.....	224
Sentire tattilmente: Herder.....	225

CAPITOLO 1

2.1. Alois Riegl: nel dispositivo della visione aptica.....	237
2.1.1. 23 aprile 1902: una nota.....	237
2.1.2. «Quando inavvertitamente il mio dito...»: le fonti di Riegl.....	241
2.1.3. La carezza del conservatore: dalla sfrangiatura al cristallino.....	248
2.1.4. Dal contorno sensibile all'atomo: verso lo spazio infinito.....	259
2.1.5. Contro i piccoli idoli: il Riegl di Worringer.....	267
2.1.6. Morbidezza delle carni: il Bernini riegliano di Wölfflin.....	272
2.1.7. Vedere e libertà (o viceversa).....	285
2.1.8. Occhio e corpo: quale aptico?.....	290
2.1.9. Sintesi.....	302

CAPITOLO 2

2.2. La fortuna critica di Riegl: filiazioni e rivisitazioni.....	305
2.2.1. Walter Benjamin, aptico e choc.....	305
2.2.2. Nomadismi intorno all'occhio: l'influsso francese.....	310
2.2.3. <i>Haptical Cinema</i> : Antonia Lant.....	316
2.2.4. <i>Building a Haptic Space</i> : Noël Burch.....	319
2.2.5. «Seeing is both synaesthetic and synoptic»: Vivian Sobchack.....	323
2.2.6. <i>Haptic Visuality</i> : Laura U. Marks.....	324
2.2.7. <i>Site-seeing</i> : Giuliana Bruno.....	329
2.2.8. Somatotopia: verso il sentire aptico.....	336

CAPITOLO 3

2.3 Le figure dell'aptico nella storiografia. Il “laboratorio” delle Avanguardie Storiche.....	343
2.3.1. Premesse: il sentire aptico è una questione di metodo?.....	343
2.3.2. «Guernica is the most haptic picture of modern times»: una fonte dimenticata.....	347
2.3.3. <i>Cézanne's Touch</i>	355
2.3.4. «Extreme skepticism of vision»: Cubismi.....	365
2.3.5. «To Touch the Moon»: Kandinsky worringeriano.....	398
2.3.6. <i>Handling, frôlement, tactile turn</i> tra Surrealismo e Dadaismo.....	401
2.3.7. <i>Tactile wandering</i> : Duchamp.....	421

PARTE 3 - PER UNA STORIA ALTERNATIVA DELL'APTICO

FONTE E UNA PROPOSTA PRIMO-NOVECENTESCA

CAPITOLO 1

3.1 La preistoria dell'aptico, prima di Riegl: intersezioni germanofile e anglofone.....	440
3.1.1. Dall'aptica all'aptico: un senso laboratoriale.....	441
3.1.2. Una genealogia alternativa: gli allievi “europei” di William James.....	456
3.1.2.1. La «linea funzionale» di Bernard Berenson.....	457
3.1.2.2. La <i>planchette</i> di Gertrude Stein.....	486
3.1.3. Sintesi: questioni di ritmica, questioni di scrittura.....	509

CAPITOLO 2

3.2. Intermediale: una proposta documentario-critica attorno a <i>Plâtre à toucher chez de Zayas</i>	513
3.2.1 Nascita dell'arte tattile: storia di un fantasma? Ragioni e obiettivi di un'analisi a ritroso	513
3.2.2. Alcune precisazioni su linea, corpo e ritmo.....	518
3.2.3. Antefatto. Parigi 1921: l'invenzione teorica dell'arte tattile	525
3.2.3.1. Tattilismo futurista: 15 gennaio 1921.....	526
3.2.3.2. Raoul Hausmann fuori dai radar: «vive l'émanation haptique»!.....	530
3.2.3.3. <i>Comœdia</i> : anatomia di una disputa.....	540
3.2.3.4. Ludovic-Apollinaire nel ruolo di mediatore.....	547
3.2.4. New York, 1916: anno aptico	551
3.2.4.1. Il caso di <i>Sculpture for the Blind</i>	552
3.2.4.2. “Si prega di non toccare”: debolezze brancusiane	557
3.2.4.3. Una teorizzazione aptica: <i>Plâtre à toucher chez de Zayas</i>	560
3.2.4.4. «Intellectualism in art has become a passion»: Marius de Zayas.....	564
3.2.4.5. «My fingers happily mold it»: Clifford-Williams.....	568
3.2.4.6. Clifford-Williams e O'Keeffe, ovvero l'aptico come diagramma intermediale.....	579
3.2.4.7. Georgia O'Keeffe o della ritmica del corpo.....	586
3.2.4.8. O'Keeffe, Clifford-Williams, de Zayas: una corrispondenza da ricercare	590
3.2.4.9. «My “clay friend”»: un rompicapo per la vista.....	598
3.2.4.10. Un intreccio di fonti: O'Keeffe e le altre.....	603
3.2.4.11 «Till I have cramps in my feet»: sulla genesi aptica della forma.....	608
3.2.4.12. «And don't forget any day that the center touches»: epilogo.....	613

PARTE 4: NELLE STORIE DELL'APTICO

LA SCULTURA TRA SUPERFICIE E SPAZIO: IL SENTIRE APTICO IN ALCUNI NODI	617
--	-----

CAPITOLO 1

4.1. Clement Greenberg contro tutti, a partire da una recensione: 25 novembre del 1956	619
4.1.1 Divenire aptico: Herbert Read	623
4.1.1.1. Lo stile franco-cantabrico è uno stile aptico.....	626
4.1.2. Divenire panottico: Clement Greenberg	630
4.1.2.1. Greenberg, Hildebrand e la battuta di Ted Williams.....	632
4.1.2.2. Greenberg, Riegl e Berenson.....	637
4.1.2.3. Il tocco retinico di Soutine.....	640
4.1.2.4. Gli impalpabili Morris e Noland, in filigrana all'arte popolare.....	642
4.1.2.5. Parallelismi bizantini: la storia profonda della visualità modernista.....	645
4.1.2.6. Greenberg dopo la recensione del '56: impennate panottiche.....	646
4.1.1.7. Sintesi.....	648
4.1.3. Reazioni gestuali al Pollock di Greenberg	649
4.1.3.1. Robert Morris: «Some Notes on the Phenomenology of Making».....	651
4.1.3.2. Gilles Deleuze: «La ligne de Pollock, la tache de Morris Louis».....	656
4.1.4. Il “contributo” di Greenberg alla nuova scultura	657
4.1.4.1. <i>American Sculpture of the Sixties</i> : due “letture” aptiche.....	660
4.1.4.2. Sulla scultura recente.....	664
4.1.5 Il caso di Anne Truitt	668
4.1.5.1. «A direct route from emotion to touch»: la parola all'artista.....	672
4.1.5.2. «With infinite tenderness»: per un Minimalismo aptico.....	675
4.1.6. Oltre Greenberg: dal cubo alla scultura performativa di Oldenburg	677
4.1.6.1. Sul funzionamento di una «Soft Machine».....	679
4.1.6.2. «Built-in changeableness»: i ritmi della scultura.....	684
4.1.7. Verso l'astrazione eccentrica	687

CAPITOLO 2

4.2. Lucy Lippard e le altre, a partire da <i>Eccentric Abstraction</i> (1966)	690
4.2.1 Gli anni Sessanta. Dall'Optical all'Haptical.....	691
4.2.2. La scultura si estende e si sfrangia.....	698
4.2.3. Nella scena newyorkese: «the haptic system» di J.J. Gibson.....	701
4.2.4. Lippard scopre l'aptico di Lowenfeld, via Barr	704
4.2.4.1. <i>Eccentric Abstraction</i> (1966): uno stile «anti-sculturale» per la scultura.....	707
4.2.4.2. <i>Eros Presumptive</i> (1967): una sensualità post-dinamica.....	714
4.2.4.3. <i>Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture</i> (1968): una proposta di ricostruzione.....	717
4.2.4.4. Il sentire aptico come logica intermediale e intersoggettiva: verso il centro.....	722
4.2.4.5. <i>Women Choose Women</i> (1973): verso una «sensibilità femminile».....	727
4.2.5. Intangibile: Judy Chicago	729
4.2.6. Oltre Lippard: una proposta di lettura per Eva Hesse	733
4.2.6.1. Per una pratica artistica globalmente aptica.....	735
4.2.6.2. Un esercizio aptico di compressione: <i>Untitled</i> (1968).....	738
4.2.6.3. La distruzione aptica di <i>Accession</i> (1968).....	741
4.2.6.4. Non solo l'oggetto parziale: nello studio di Hesse.....	747
4.2.6.5. Risuonare: Eva Hesse e László Moholy-Nagy via Ruth Vollmer.....	752
4.2.6.6. <i>Musical Forest</i> : Ruth Vollmer.....	754
4.2.6.7. <i>Vision in Motion</i> : verso il Bauhaus.....	759
4.2.6.8. Pensare per immagini: Hesse e Moholy-Nagy.....	765
4.2.6.9. Dal laboratorio allo spazio espositivo: il gioco seriale.....	769
4.2.6.10. Un intreccio di fonti.....	773
4.2.7 <i>The Blind Leading the Blind</i> : epilogo.....	775

CAPITOLO 3

4.3. Jole de Sanna & Co: traiettorie intermediali e antiamericane attorno ad <i>Aptico: il senso della scultura</i> (1976)	782
4.3.1. Jole de Sanna o della storia dell'arte come relazione	785
4.3.2. Frammenti galattici e <i>video-sculpture</i> : toccando la luna.....	787
4.3.3. Il ruolo prodromico di Naim June Paik.....	794
4.3.4. Tra schermo, performance e scultura: una serie di “coincidenze” internazionali.....	797
4.3.5. Carolee Schneemann e Rebecca Horn: il gesto registrato è neuromuscolare.....	802
4.3.6. Castelli - Sonnabend Videotapes and Films, 1974	810
4.3.6.1. Allestimento e catalogo espositivo: una lettura aptica.....	812
4.3.6.2. «The medium of video is narcissism?»: una controproposta storica-artistica.....	816
4.3.7. Il farsi corale di <i>Aptico: il senso della scultura</i> – Jole de Sanna	825
4.3.7.1. <i>Corpo di energia</i> : l'esordio di su “Data”.....	826
4.3.7.2. «Appunti su un mezzo»: de Sanna e Tommaso Trini, tra scultura e videonastro.....	831
4.3.7.3. <i>Aptico: il senso della scultura</i> . L'esposizione.....	837
4.3.7.4. Aptico: un termine <i>singolare</i> , per un'idea di scultura <i>plurale</i>	839
4.3.7.5. Soffi, agganci, conchiglie, perle, stampi, panni: i manufatti esposti.....	842
4.3.7.6. Metafore filmico-vestimentarie in Fabro e Nagasawa.....	847
4.3.7.7. Fabro scopre lo «sguardo aptico» di Dafne.....	850
4.3.7.8. Jole torna Proserpina: attorno a un <i>close-up</i>	853
4.3.7.9. Il trattato-catalogo: quale senso per la scultura?.....	855
4.3.8. Epilogo: La scultura è l'immagine di un gesto	863

CAPITOLO 4

4.4. Crash (1996): un brano di sintesi, una pluralità di percorsi alternativi	869
4.4.1. Dall'epidermide all'ipoderma: alcune considerazioni sull'evoluzione storica dell'aptico.....	875
4.4.2. <i>More than Minimal</i> (1996): alle radici degli anni Novanta	881
4.4.2.1. Kiki Smith e Rachel Whiteread: infine, il diagramma aptico.....	885
4.4.3. <i>Esthétique relationnelle</i>: verso il nuovo Millennio	895

5. NELLA GROTTA SANTUARIO: SENTIRE APTICO E NUOVI MEDIA	899
5.1. Dalla venire al contesto: nella grotta santuario.....	900
5.2. Interfacce aptiche: «the challenging part is to make us feel them».....	905
5.3. Laure Prouvost: «I wish we could grab your image and touch you»	908
5.3.1. Plasmare le parole, manipolare il senso.....	909
5.3.2. «Paleocibernetica» e <i>Video Rocks</i> (1987): dal monitor al maxischermo.....	910
5.3.3. La figurazione preistorica a portata di click.....	913
5.3.4. Dal panorama a <i>TikTok</i> : figure della grotta.....	916
5.3.5. «I am not showing you something, you have to imagine it»: un mondo di pure sensazioni.....	918
5.3.6. Sintesi.....	921
5.4. Camille Henrot o della storiografia aptica	922
5.4.1. L’universo a portata di dito: la storiografia aptica nel digitale.....	924
5.5. Julien Prévieux: «archive of gestures to come»	928
5.6. Marguerite Humeau: «forms that belong almost to our DNA»	930
5.7. <i>Meet Our Ancestors</i> (2020): manipolando la storia profonda	936
5.7.1. Ancora miniaturizzazione: la grotta di Chauvet tra le dita.....	938
5.7.2. «It’s Your Turn to Touch the Wall Cave». Epilogo, ossia, un nuovo inizio.....	941
Indice delle figure	947
Bibliografia	958
Ringraziamenti	

GLOSSARIO

Di seguito viene fornito un glossario, per il tramite delle voci di autorevoli interpreti, delle categorie afferenti all'alveo psicofisiologico di cui il presente progetto si avvale nella sua interezza.

Esterocezione: «sensibilità a stimoli esterni al corpo, derivante dalla risposta di cellule sensoriali specializzate chiamate esterocettori a oggetti e avvenimenti dell'ambiente esterno. L'esterocezione comprende i cinque sensi della vista, dell'olfatto, dell'udito, del tatto e del gusto»¹.

Interocezione: nella definizione formulata da Robert Schleip e Heike Jäger, mentre in passato la nozione di interocezione verteva «spesso solo sulle sensazioni viscerali», le più recenti formulazioni intendono quest'ultima «come un senso delle condizioni fisiologiche del corpo, che include una gamma molto più ampia di sensazioni fisiologiche, tra cui, ad esempio, lo sforzo muscolare, il solletico o le sensazioni vasomotorie». Diversamente dal sistema propriocettivo, si tratta «di sensazioni innescate dalla stimolazione di terminazioni nervose sensoriali non mielinizzate (terminazioni nervose libere) proiettate alla corteccia insulare piuttosto che alla corteccia somatosensoriale primaria»².

Propriocezione (o cinestesia): nella definizione datane da J. L. Taylor, si definisce propriocezione «il senso che ci permette di percepire la posizione, il movimento e l'azione delle parti del corpo. Comprende un complesso di sensazioni, tra cui la percezione della posizione e del movimento delle articolazioni, della forza muscolare e dello sforzo. Queste sensazioni derivano dai segnali dei recettori sensoriali nei muscoli, nella pelle e nelle articolazioni e dai segnali centrali relativi all'output motorio. La propriocezione ci permette di valutare i movimenti e le posizioni degli arti, la forza, la pesantezza, la rigidità e la viscosità. Si combina con altri sensi per localizzare gli oggetti esterni rispetto al corpo e contribuisce all'immagine corporea. La propriocezione è strettamente legata al controllo del movimento»³.

Entropatia: rispetto alla sua accezione husserliana (a sua volta memore delle teorizzazioni di Theodor Lipps sull'empatia), in questa sede si propenderà per adottarne una derivazione approntata da Jean-Luc Nancy in relazione alla danza e nella cornice di una più articolata «ontologia aptica»⁴. Con una splendida ed efficace formulazione Nancy descrive in questi termini il frangente entropatico: «un altro – se è un altro è un altro corpo. Non lo avvicino: resta a distanza. Non lo osservo, non è un oggetto. Non lo imito, non è un'immagine. L'altro corpo si congiunge al mio. Lo attraversa, lo mobilita o lo agita. Gli presta o gli dona il passo [...]. Laggiù l'altro, vicino nella sua distanza, teso, piegato, spiegato, smosso, trattenuto nelle mie giunture. Non lo percepisco propriamente né con gli occhi, né con l'udito, né col tatto. Non percepisco, risuono. Eccomi curvo della sua curva, inclinato al suo angolo, slanciato del suo slancio. La sua danza comincia al mio posto»⁵.

¹ *Exteroception* in APA Dictionary of Psychology, Washington D.C, 2023, trad. mia.

² R. Schleip, H. Jäger, *Interoception*, in *Fascia: The Tensional Network of Human Body*, Elsevier, 2012, pp. 515-535, qui 515.

³ J. L. Taylor, *Proprioception*, in *Encyclopedia of Neuroscience*, Academic Press, 2009, p. 1143, trad. mia.

⁴ F. Recchia Luciani, *Jean-Luc Nancy. Il corpo pensato*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 124-140.

⁵ J.-L. Nancy, *Alliterazioni*, in M. Borgherini, *Materia corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 11-18, qui 11.

INTRODUZIONE

Dalla preistoria alla storia, dalla scultura allo spazio: struttura del progetto

Comporre un progetto dottorale sulla nozione di sentire aptico in ambito storico-artistico costituisce, per certi versi, una forma anomala di approcciarsi alla ricerca. Variabilmente definito come un senso “capriccioso” e fisiologicamente sfuggente, è stato sovente affermato che persino a livello etimologico, non sia sempre possibile, sfogliando le pagine di un dizionario, risalire a una voce ad esso opportunamente dedicata.

Una simile condizione permette di registrare una prima, nevralgica “anomalia” che la nozione di sentire aptico pone allo studioso. Ovvero sia, quella secondo cui, benché in area umanistica non sussista uno studio monografico a essa dedicato, il costrutto di aptico, qualora se ne vadano a inseguire con dovizia le tracce, è stata oggetto nel corso del Novecento e sino al Nuovo millennio di intense riflessioni critico-teoriche, di dibattiti, di alleanze e scontri tra teorici e artisti, rappresentando un elemento non solo fondamentale per il *modus operandi* di determinati artisti, ma anche, non di rado, di talune inflessioni avvenute nelle sperimentazioni artistiche che il sentire aptico ha orientato con andamento carsico.

Più precisamente, e confrontando ora un panorama di fonti che trascenda i confini della storia dell’arte, l’impressione che si ricava collazionando un numero tutt’altro che esiguo di volumi che hanno interrogato in maniera più o meno sostanziale tale nozione, è che il costrutto di aptico abbia nei decenni catalizzato su di sé l’interesse quale strumento atto a essere investito di un valore critico non di rado appassionato ed eversivo. Eversivo rispetto a che cosa? Certamente all’alveo della visione e, se volessimo utilizzare un neologismo particolarmente efficace per cogliere ciò di cui una simile cultura visiva si fa portatrice, al costrutto di oculocentrismo per come esso è stato posto nel 1993 da Martin Jay. Animati da tali obiettivi, le studiose e gli studiosi che su di esso hanno focalizzato la propria attenzione, dopo aver delineato un primo regesto di fonti funzionale alla definizione di aptico, hanno altresì dato alla luce dei preziosi e imprescindibili volumi che consentono di far ricadere sotto l’egida dell’aptico una serie di prodotti afferenti alle più svariate sfere mediali. Sin dai secondi anni Ottanta un simile processo ha visto nei Film Studies, non fortuitamente guidati da un approccio alla ricerca di matrice femminista, transculturale e non eurocentrico, una fucina inarrestabile di riletture destinate ad accendere un riflettore su una postura *ideologicamente* non sbilanciata sul fronte del visivo. Una delle conseguenze insite in un simile approccio afferisce a come, ben presto, si siano decuplicate gli ambiti di ingerenza dell’aptico, portando alla creazione di molteplici locuzioni quali “visione aptica”, “visualità aptica”, “senso aptico”, “apticità”, “sentimento aptico”. A fronte di un’iper-teorizzazione, ciò che forse è venuto a mancare è uno sforzo di sintesi, per lo meno in ambito umanistico e, nella fattispecie, storico-artistico, tale per cui, da ultimo, la possibilità di definire in che cosa consista effettivamente l’aptico, si complica notevolmente. Dove porre la specificità dell’aptico? Si tratta di un toccare, di un non toccare, di un desiderio di toccare o di essere toccati, dell’attesa del toccare (e ancora, dell’essere toccati), sostituito da un virtualizzante toccare con gli occhi?

Le ragioni di un simile disorientamento, del resto, risultano tutte interne alla storia del termine stesso. Dall’etimo *hapto* e dai derivati *haptikós* e *háptein*, traducibili come “in grado di entrare in contatto con”, tale sostantivo si è andato configurando lungo un crinale interdisciplinare particolarmente complesso. La sua

prima riabilitazione, infatti, sarebbe avvenuta nell'autunno del 1892 nell'ambito della psicologia applicata quando Max Dessoir, poliedrico filosofo, psicologo e fisiologo berlinese, avvertiva la necessità di introdurre un termine atto a descrivere e insieme estendere la fisiologia del senso del toccare. A dirsi, che il toccare in sé non era più sufficiente sul fronte teoretico, necessitando di considerare il corpo nella sua complessità di soggetto senziente ed agente. Certamente, allora, la neonata scienza dell'aptica avrebbe riunito in sé le stimolazioni che provenivano dall'esterno volte a sollecitare i meccanorecettori disseminati sull'epidermide, ma anche sondato ciò che accade nei meandri del corpo, parcellizzando lo studio delle sensazioni muscolari, della forza motrice degli arti, del senso di equilibrio e di tutto ciò che concerne il cosiddetto tatto attivo. Esattamente un decennio a seguire, il 23 aprile del 1902, Alois Riegl componeva una stringata nota in risposta a un articolo polemico di Josef Strzygowski, in cui questi utilizzava per la prima volta e in maniera non del tutto lineare quella nozione che lo stesso Riegl dichiarava di aver mutuato dall'alveo psico-estesiologico. Riegl, per suo, giungeva a tale celeberrima (e fortunata) nota dopo un'indagine almeno quinquennale, se non addirittura decennale che, come ebbe a dire Géza Révész sin dal 1938, dovette imprimere una svolta precisa nelle successive ricerche sull'aptico: ossia, quella di declinare la percezione aptica, che si andava investigando empiricamente nei laboratori sia austriaci sia nordamericani, stilando protocolli meticolosi e fabbricando i più ingegnosi macchinari finalizzati a misurare le sensazioni corporee, in una questione dell'occhio. Si configurava così, su suolo viennese e nei primissimi anni del Novecento la visione aptica, in cui tutto ciò che accade all'interno del corpo merleau-pontiano che sente, veniva ideologicamente ricondotto nei confini del bulbo oculare e nelle ritmiche del cristallino. La fortuna di Riegl, come noto, sarebbe stata notevole. Per contro, una simile sorte sarebbe stata accompagnata, ora sì in ambito umanistico, dalla quasi totale rimozione di tale precedente genealogia psico-estesiologica e laboratoriale, le cui tracce sono riaffiorate solo nell'ultimo decennio in ambito ingegneristico e media-archeologico. Quale aptico, dunque? E soprattutto, come pervenire a una sua definizione che scaturisca dal confronto con le fonti?

Questo triennio dottorale è stato occasione di stringente un corpo a corpo con una nozione che, come prevedibile, si lascia solo difficilmente afferrare. Esso ha costituito un momento di ricerca intenso, spesso guidato da interrogativi che, nel corso della ricerca, hanno mostrato la loro potenziale bontà, oppure si sono rivelati dei circoli spaventosamente viziosi. Il primissimo quesito che ha motivato l'indagine può essere così sintetizzato: può esistere una via che intersechi la tradizione scientifica dell'aptica e la tradizione umanistica dell'aptico? In quali rapporti stanno tali elaborazioni del concetto? E, non meno importante, è possibile risalire a una genealogia del sentire aptico in ambito storico-artistico che ne ponga al centro la stratificata motilità, comune tanto all'etimo quanto alla linea psicologico-laboratoriale antecedente all'egida oculocentrica riegliana?

Ritengo che la risposta a tali istanze possa risultare affermativa e debba muovere da una presa di consapevolezza preliminare: quella secondo cui non esiste una sola storia dell'aptico, bensì che l'aptico possa trasparire in molteplici storie, a patto di essere accuratamente ricercato. È a partire da una simile premessa che il progetto ha lentamente maturato una convinzione che lo percorre nella sua interezza, compiendo una vera e propria opera di scavo archeologico tra i documenti, le *pictures* e i testi, lasciando che fossero la storia dell'arte novecentesca, la teoria e la critica d'arte, a guidare la comprensione di cosa è stato storicamente il sentire

aptico in tali campi. L'esito dello spoglio di un regesto di materiali eterogenei ha condotto a preferire alla locuzione di percezione aptica quella apparentemente meno circoscritta di sentire aptico, che tuttavia mi pare ben colga la vocazione polisemica di tale forma del sentire, quando posta in relazione alle vicissitudini artistiche tra Novecento e nuovo Millennio.

Il presente lavoro, offrendo consapevolmente la sponda a eventuali (e legittime) accuse di eccessive implicazioni nelle maglie del visivo, mira a porre in discussione un simile assunto sfruttando la natura stratificata della nozione di "haptic feeling" che riunisce in sé i campi concettuali del "senso", del "sentimento", della "sensibilità", del "coinvolgimento", dell'"empatia", dell'"impressione" e del "presentimento". Il sentire aptico non dispone una relazione sinonimica con il senso del tatto, né costituisce una facoltà del sensibile appannaggio dell'occhio palpatore, lemma fortunatissimo che, sin da tempi del giurista Alciato, ha pervaso la cultura visuale con l'iconografia di mani forate da grandi pupille a celebrare l'egemonia di un occhio che tutto sente e tutto vede. Pertanto, la presente tesi *non* si propone di fornire un aggiornamento sullo stato della cosiddetta arte tattile, che verrà ad ogni modo presa in considerazione. A voler essere forse eccessivamente analitici, un'arte del tatto, stando con Robert von Zimmermann, dovrebbe accadere in assenza della visione, essere sì scultura, ma da fruire nell'oscurità più assoluta. Inoltre, e qui subentra Révész, per il soggetto che si conosce vedente e toccante, l'esperienza stessa della forma non può che realizzarsi quale commistione mai del tutto intellegibile di materiali cognitivi di varia provenienza, certamente anche ottici. I manufatti e le opere prese in considerazione dal presente lavoro, percorrendo uno scenario teorico postulato da W. J. T. Mitchell, si caratterizzano come *Mixed Media*, ossia oggetti di una percezione sostanzialmente multimodale.

La strutturazione del progetto così come il tentativo di cogliere il significato profondo del sentire aptico, derivano da un incontro fortuito divenuto ben presto nevralgico: quello con la cultura materiale preistorica e, più precisamente, del Paleolitico superiore. Nell'ultimo decennio, tanto i Visual Studies quanto più timidamente la storia dell'arte, hanno sospinto lo sguardo nei territori di quella che Ragghianti intendeva nei termini di "paleostoria", frangente esteso posto alle radici della storia dell'uomo e del suo divenire un soggetto cosciente. Nella preistoria, per dirla con Fabio Martini, è possibile risalire alle origini del "fare segno" e confrontarsi con la volontà del *sapiens* di imprimere tracce iconiche con una tecnica sofisticata. Il "paradigma preistorico" che orienta la trattazione ha svolto pertanto il ruolo di motore concettuale, delineando un primo asse destinato a orientare l'argomentazione. Onde ovviare all'anomalia secondo cui l'aptico costituisce una categoria dal contenuto a tratti indistinto e, allo stesso tempo, un termine citato con finalità critiche da una letteratura umanistica sterminata, il tornare alla preistoria ha permesso di porre momentaneamente chi scrive in una posizione antecedente a tale fondamentale (e nutritissimo) sforzo di teorizzazione.

La prima parte del progetto intitolata *La preistoria dell'aptico* mira a proporre un'ipotesi teorica, storiografica e storico-artistica di rilettura del sentire aptico tra storia profonda, Modernismo e contemporaneo, ponendosi momentaneamente "al di là" dell'articolato regesto di studi critici prodotti nell'ultimo trentennio sui rapporti tra aptico (principalmente vedere aptico) e immagine. Come intuibile, tale sezione non rinuncia alla possibilità di dispiegare l'ennesimo sforzo teoretico, quanto piuttosto posiziona un simile tentativo entro un alveo disciplinare tendenzialmente estraneo agli studi storico-artistici e sondato solo in minima parte dalla

bibliografia sulla percezione aptica o sull'aptico in ambito umanistico. In questa prima parte del lavoro, il lettore non si imbatte negli eccellenti protagonisti della "storia dell'aptico", quali per esempio Riegl, ma si troverà proiettato senza soluzione di continuità in un lasso temporale compreso tra i 40.000 e 10.000 anni fa. La cornice teoretica saggiata, pur mantenendo un legame serrato con l'estesiologia, non si riferisce immediatamente alla teoria dell'arte, quanto piuttosto all'antropologia, all'archeologia preistorica e all'archeologia cognitiva. Gli strumenti teoretici che guidano alla riscoperta della natura recondita del sentire aptico si articolano in due direttrici complementari. Da un lato, essi vengono suggeriti dall'antropologa statunitense Ellen Dissanayake, nel concepire il manufatto iconico quale comportamento speciale e processuale, in cui un ruolo cruciale appare assolto dall'ancestrale competenza di "Hands-On", ossia la propensione insita all'umano di conoscere il mondo con le proprie mani. Dall'altro, questi ultimi trovano una fondamentale sponda di confronto nelle illuminanti indagini dell'archeologo cognitivista Lambros Malafouris facendo seguito al punto di vista della MET (*Material Engagement Theory*) elaborato sulla scorta dei prodromici studi di Tim Ingold. Adottare le prospettive delineate dalla *Material Engagement Theory*, permette di porre in discussione le prerogative della storia dell'arte "tradizionale", andando a estendere vertiginosamente la nozione di autorialità, ora diffusa tra il corpo del soggetto agente (il vasaio di Ingold), la materia (l'argilla) e lo strumento (il tornio e il suo dinamismo). La motilità del sentire aptico, pertanto, risiede contestualmente nella processualità tecnica e polivoca mediante cui il manufatto viene creato e che, o per via di manipolazione diretta, per esplorazione motoria o simulazione incarnata, attiva il coinvolgimento del soggetto percipiente.

Il sottotitolo della prima parte, *Scultura. Dall'iconografia alla morfogenesi*, evidenzia il secondo asse portante della ricerca, anch'esso suggerito dalla frequentazione delle fonti paleostoriche. Al cuore del sentire aptico si colloca allora un manufatto ancestrale che pare farsi testimonianza, nelle sue forme millenarie, di un processo di invenzione, esecuzione e fruizione della forma modellato sulla motilità della mano. La venere del Paleolitico superiore, scultura antropomorfa di piccole o piccolissime dimensioni, realizzata sulle proporzioni della mano e guidata dagli attributi della materia, assurge allo stadio di paradigma iconico del sentire aptico e della sua stratificata motilità. Paleostoria e scultura, pertanto, costituiscono i fuochi di una matrice preposta all'articolazione dell'argomentazione.

La transizione dall'iconografia alla morfogenesi, sostantivo di matrice biologica con cui si designa la formazione dell'embrione, qui declinato in ambito scultoreo, costituisce un passaggio essenziale. Al fine di mostrarne la valenza nevralgica, al lettore verrà chiesto lo sforzo, potenzialmente labirintico, di un'inversione nella sequenzialità dell'argomentazione. La decisione di introdurre la trattazione analizzando in termini monografici la serie limitata delle *Balloon Venus* (2008-2021) di Jeff Koons mira a recare testimonianza, con un caso a tratti da manuale, di come un manufatto nato dall'incavo della mano, dalle sue proporzioni, dal lavoro ritmico-tecnico delle dita e con l'obiettivo di essere toccato, possa assurgere a monumentale icona neocapitalista, intangibile e refrattaria al tocco della mano. In altri termini, si cercherà di svelare il retroterra sostanzialmente *ideologico* per cui, da un manufatto globalmente aptico, si possa giungere alla creazione di un artefatto ottico emblematico per cogliere quella che già Byung-Chul Han descriveva nei termini di un "impulso aptico" riferibile all'alveo della positività.

Se la trattazione dedicata a Jeff Koons costituisce la *pars destruens* dell'argomentazione, la *pars costruens* della medesima mira a ipotizzare una linea di sviluppo che abbia compreso e sussunto non tanto la composizione iconografica del manufatto preistorico, quanto le sue logiche di invenzione, creazione e funzionamento, destinate a riverberarsi in opere tangibili o esplorabili in movimento e con il corpo tutto. Si tenterà pertanto di ipotizzare una triangolazione tra sentire aptico, paleostoria e scultura modernista (selezionando alcune opere plastiche di Hans Arp, Alberto Giacometti, Henry Moore, Alina Szapocznikow), parallela a quella di ordine "panotticistico" consolidata da Clement Greenberg, ma anche a quella di matrice primitivista sistematizzata da William Rubin. Più specificamente, e ciò costituisce una postura comune a tutto il lavoro di tesi dottorale, l'ipotesi formulata si basa sulla ricostruzione filologico-documentaria di una genealogia sommersa e operativamente da portare alla luce che, attraversando svariate latitudini sin dagli anni Cinquanta, aveva ravvisato nella relazione tra sentire aptico, paleostoria e scultura coeva una chiave di lettura potenzialmente feconda. Non è certamente un caso che le voci di un simile indirizzo, ossia Herbert Read, Sigfried Giedion, Carola Giedion-Welcker, Carlo Ludovico Ragghianti e Lucy R. Lippard, possano essere considerati a buon diritto tra i fautori di una storia dell'arte che si contamina nei territori dell'antropologia delle immagini, componendo monumentali imprese editoriali che, corredate da altrettanti imponenti apparati iconografici, rendono la ricerca storiografica stessa, come illustrerò a breve, una pratica squisitamente aptico-manuale. Nel rintracciare una storiografia ibrida a sostegno dell'ipotesi morfogenetica del sentire aptico e di una precipua stagione della plastica modernista europea e angloamericana, è stato inoltre possibile registrare come numerose scoperte succedutesi in ambito neuroscientifico dagli anni Novanta, fossero state intuite, a livello indubbiamente seminale e non di rado ingenuo, dai suddetti storici e critici d'arte, dando tristemente prova di quella penuria di comunicazione tra settori disciplinari differenti (*in primis* quello della storia dell'arte stesso), che la presente tesi, nel suo piccolo, mira a scalfire. In sintesi, protagonisti della *Preistoria dell'aptico* risultano la scultura miniaturizzata e la mano creatrice, sempre "creata" dalla materia stessa, dell'anonimo artefice: tale sezione mira a individuare in una serie di gesti inventivi, tecnici e finanche, lo si vedrà, emozionali la specificità del sentire aptico.

Nella seconda sezione, compiendo un significativo slittamento tanto temporale quanto concettuale, si accede nella seconda narrazione che la presente tesi dispone, ovvero quella della *Storia dell'aptico*, finalizzata alla ricognizione critica dello stato della letteratura direttamente e indirettamente consolidatasi su tale nozione. La composita mole di studi, articoli, contributi e saggi licenziati in oltre un secolo di storia sarà oggetto di un primissimo tentativo di organizzazione, nella volontà di ricostruire *una prima storiografia dell'aptico*, sinora irrealizzata. Centro propulsore della sezione risulta Alois Riegl, figura sistematicamente chiamata in causa, peraltro non del tutto correttamente, in merito alla paternità del costruito di aptico. Sarà mio obiettivo porre in evidenza, sulla scorta della letteratura specialistica raccolta intorno al pensiero dello storico dell'arte viennese, in quale maniera e secondo quali assunti egli fosse giunto a concepire un "dispositivo della visione aptica" sofisticato e dal funzionamento normativo, normante e coerente. Un dispositivo in cui il vedere aptico risulta esito di una *Weltanschauung* incardinata su un sentire aptico inteso come appannaggio del soggetto primitivo e subalterno, plasmato dalla norma eternante del cristallino e, perciò, del mortifero e intimamente

connivente alla legge del più forte. Conseguentemente, verrà ripercorsa la straordinaria fortuna del costruito di visione aptica riegliaiana, segnalandone derivazioni, rivisitazioni e interpolazioni. Di seguito, percorrendo un itinerario di ricerca ancora sprovvisto di una ricognizione rigorosa, ho cercato di comprendere se e secondo quali direttrici la storiografia dell'arte si fosse interfacciata con la nozione di aptico. Nella fattispecie, tale indagine si focalizza su come una compagine eterogenea di storici dell'arte, critici e teorici, abbia intravvisto nel fremente tessuto delle Avanguardie Storiche un campo di ricerca stimolante tanto al fine di vagliare le metodologie della storia dell'arte, quanto per articolare ipotesi di lettura particolarmente innovative. Ciò che emerge dalla composizione di un primo panorama delle fonti è che le proposte formulate sulla nozione di aptico in ambito storico-artistico possano svolgere il ruolo di testimonianze di altrettante posture eminentemente metodologiche. Più specificamente, la configurazione teorica del costruito di aptico, sostantivo/aggettivo che compare solo raramente o con valenza secondaria nelle dissertazioni esaminate, venendo tuttavia evocato da locuzioni quali "ordine tattile", "piano tattile", "tattilità", "tattilismo", puntualmente convocate eludendo qualsivoglia riferimento a una tattilità effettivamente esperita, può variare e dimostrarsi incredibilmente elastico a seconda dei precedenti documentari che le autrici e gli autori avocano a sé.

Discrimine teorico della presente sezione, mutuato dalla strutturazione e dalla consultazione di una letteratura critica che, almeno a mio avviso, ha discusso sotto mentite spoglie le nozioni di *vedere aptico* e *sentire aptico* sin dal primo Novecento, risulta la *querelle ideologica* sui rapporti tra vedere e toccare. Una delle principali criticità che ho potuto riscontrare verte sull'evidenza per cui, sebbene la stragrande maggioranza degli autori affrontati si sia avvalsa del predicato "toccare" in senso eufemisticamente lato, questi ultimi abbiamo trasceso la precisazione, scansando in maniera disinibita il problema, sulla distinzione allora concettuale tra un toccare effettivo e un toccare diversamente qualificato e perciò tutto da teorizzare, in un'omissione che rischia di far precipitare discorsi di notevole finezza teorica tra le grinfie del panotticismo, chimera millenaria.

Louis Danz, Richard Shiff, Christine Poggi e Diane Apostolos-Cappadona rappresentano a questo proposito dei precursori fondamentali alla nozione di sentire aptico che la presente tesi si propone di ipotizzare, avendo costoro riservato particolare attenzione tanto alla prassi degli artisti, e così al frangente di invenzione e esecuzione, quanto a quello della fruizione, che può prevedere la manipolazione dell'opera, ma anche (e soprattutto) rivelare indizi cruciali sul suo posizionamento nelle trame della storia dell'arte. La visualità, pertanto, non risulta aprioristicamente negata né potrebbe esserlo, almeno se si considera un nucleo di esemplari destinati a un pubblico onnicomprensivo (ovvero composto di soggetti vedenti, ipovedenti e non vedenti). Prediligendo una prospettiva multimodale basata sui meccanismi neuronali della simulazione incarnata, il sentire aptico non istituisce il proprio *quid* sulle dinamiche del visivo (ciò che persino le rivoluzionarie nozioni di "Haptic Visuality" di Laura U. Marks o di "Tactile Eye" paiono ancora sottendere sul fronte terminologico), andando piuttosto a insinuarsi in quel regno di cose che l'occhio vede, insegue e monitora, ma che solo il corpo che conosce lo spazio in movimento può sentire. Infine, tale seminale ricognizione mi ha permesso di supporre che la metamorfosi da un *vedere aptico* a un *sentire aptico*, da un punto di vista storiografico, dipenda dalla fedeltà o dal progressivo allontanamento da parte delle autrici e degli autori che con esso si sono confrontati dall'eredità riegliaiana e dalla teoria dell'arte di area tedesca.

Su questo snodo si colloca la terza parte del progetto dottorale, enunciata dalla locuzione *Per una storia alternativa dell'aptico*. Come si anticipava, uno dei quesiti che ha orientato il presente progetto è stato quello di domandarsi se fosse possibile ipotizzare una differente storia dell'aptico che, non facendo esclusivamente capo ad Alois Riegl, investigasse quel *côté* psico-estesiologico dal quale lo stesso Riegl dovette apprendere la nozione di aptico. Come già illustrato da alcuni fondamentali studi recentemente pubblicati in ambito media-archeologico, dalla nota chiosata dal teorico viennese nel 1902 occorre risalire alla riabilitazione dell'aggettivo *haptisch* nell'alveo della psicologia applicata da parte del filosofo berlinese Max Dessoir. Delineando una traiettoria che *dall'aptica giunge all'aptico*, sarà mio obiettivo valutare le conseguenze teoretiche di tale migrazione interdisciplinare. Ciò che l'argomentazione si prefigge di postulare concerne non solo l'esistenza di una genealogia parallela a quella riegliana già opportunamente registrata dal mediologo David Parisi e tendenzialmente rimossa dagli studi storico-artistici, ma come una simile genealogia possa aver trovato un punto di contatto con la storia dell'arte per il tramite di Bernard Berenson e Gertrude Stein, allievi "europei" di William James e figure imprescindibili perché il *vedere aptico* divenisse un *sentire aptico*. Sarebbero stati tali autori, frequentando indirettamente (Berenson) e in prima persona (Stein) il Laboratorio di Psicologia di Harvard fondato da James e diretto da Hugo Münsterberg negli stessi anni in cui gli atenei nordamericani, in stretto contatto (e spesso scontro) con i corrispettivi istituti austriaci, a sussumere le sperimentazioni empiriche condotte in seno alla scienza dell'aptica nei confini di un pensiero e di una scrittura incardinati su un corpo che abita lo spazio toccandolo e venendo da esso toccato. James e Münsterberg, come già parzialmente sostenuto da Giuliana Bruno, avrebbero svolto il ruolo di mediatori di tali ricerche, pur senza avvalersi del termine aptico, in una singolarità tutt'altro che irrilevante o inspiegabile che ha sospinto chi scrive a validare la propria ipotesi rintracciando un articolato sistema di fonti biografiche e documentarie. La ritmica delle dita che plasmano la venere preistorica si declina in una danza insieme ancestrale e meccanica mutuata dal funzionamento dei macchinari aptici e tradotta in una logica pittorica (Berenson) e grafica-disegnativa (Stein). Un diagramma scandito da "spinte" e "controspinte" in cui risultano le pressioni muscolari che si consumano nel corpo e da esso vengono veicolate ad avere la meglio sull'egemone (e altresì indispensabile) occhio. Dall'universo popolato dai manufatti senza nome di epoca paleostorica, con il sottotitolo *Fonti e una proposta primo-novecentesca* la terza sezione dell'elaborato si addentra nelle trame della storia dell'arte contemporanea, richiedendo di calibrare l'argomentazione alle sue leggi. Le cose, allora, assurgono al rango di oggetti destinati a travalicare la condizione di anonimato dei loro antichissimi artefici: allo stesso tempo, fedeli al proprio passato e come sovente accade nelle storie dell'aptico, tali artefatti occupano una posizione marginale quando non del tutto satellitare rispetto alle principali direttrici della storia dell'arte "occidentale", categoria indubbiamente non esente da problematiche con cui, nella presente sede, si intende la cornice storico-culturale di matrice europea e anglo-americana. Si tratta di opere e, nella fattispecie, di sculture manualistiche (ossia generate dall'intelligenza della mano e delle sue geometrie in relazione alla materia e all'ambiente) partecipi di una condizione definibile come fantasmatica. Distrutte, perdute, oggetto di una quasi sistematica interpolazione del titolo o dell'autorialità, risulta complesso, se non addirittura solo ipotizzabile, rintracciarne le vicende espositive.

La storia dell'aptico che mi avvio a ricostruire e narrare, in effetti, trova il proprio fulcro in due oggetti diversamente spettrali. Da un lato, il dispositivo aptico della *Planchette*, mediante cui Gertrude Stein avrebbe sperimentato alacramente una forma di scrittura generata dalla motilità del corpo al di là della sfera dei significati; dall'altro, un'eccentrica scultura che le fonti francesi dei primissimi anni Venti rivendicavano con forza rappresentare il primo esemplare di opera d'arte tattile e, più correttamente, il manufatto mediante cui l'arte tattile riceveva una sostanziale codificazione teorica. Non stupisce che *Plâtre à toucher chez de Zayas* (1916) dell'artista statunitense Edith Clifford-Williams, opera sovente citata e mai analizzata in maniera monografica, costituisca una scultura manualistica, nata dal lavoro della mano e finalizzata all'esplorazione digitale, palmare e motoria della medesima. Una scultura in gesso dalle sembianze sottilmente vegetali e velatamente falliche concepibile, con tutte le accortezze del caso, quale lontanissima erede se non delle progenitrici scolpite del Paleolitico superiore, quanto meno del meccanismo di "Hands-On" postulato da Dissanayake. D'altro canto, e qui si inserisce quello scarto per cui risulta imprescindibile posizionare lo studio dell'opera entro un panorama di fonti storico-artistiche, si tratta di un documento caratterizzato da vicissitudini alquanto particolari e tendenti al fantasmatico. La memoria di tale scultura, presumibilmente concepita già nel 1916 e distrutta entro i primi mesi del 1918, si perpetua per il tramite di una sola fotografia esistente, destinata a baluginare di impaginazione in impaginazione nei decenni.

Il caso del fantasmatico gesso di Clifford-Williams e della sua surreale storia costituirà il cuore della seconda parte del presente capitolo. Assecondando un movimento per cui, sfuggendo dal familiare perimetro della mano, la scultura si fa spazio, tale dimensione "fantasmatica" soprattutto sul profilo documentario, lungi dal costituire un limite alla ricerca, ne può schiudere un motore tanto inatteso quanto fecondo. Nelle storie dell'aptico, anche la storiografia procede necessariamente a tentoni e con sensibili dita di cieco, mirando non a manipolare, bensì a compulsare e associare le proprie fonti, tentando di individuare possibili associazioni formali laddove la documentazione si fa improvvisamente muta. Ciò che mi auspico di proporre è come uno degli effetti che nell'immediato l'invenzione scultorea di Clifford-Williams dovette realizzare sia stato quello di tradurre il complesso meccanismo di invenzione, creazione e fruizione riferibile al sentire aptico della forma, in una questione autoriale e squisitamente intermediale. La tangibilità dell'opera, allora, si fa sentire aptico, traducendo l'esperienza del toccare la scultura in un diagramma di segni e di linee che, migrando sulla superficie bidimensionale, scompagina le logiche della visualità aptica, scaturendo dal corpo senziente e in movimento dell'artefice e risuonando, per simulazione entropatica, in quello del fruitore. Intendo tentare di suffragare la suddetta ipotesi ricomponendo un complesso intreccio documentario, sinora non rilevato dalla letteratura critica, atto a dimostrare come entro una simile dinamica poté incorrere allora una celeberrima artista del Modernismo statunitense quale Georgia O'Keeffe. La ritmica con cui le dita dei progenitori inventavano i manufatti manualistici, i diagrammi spaziali disegnati dall'altresì seminale attività della danza, rivivono nella produzione di un'artista che trasferisce non il proprio sentimento solipsistico, bensì il proprio corpo che crea materialmente l'opera, tra terza dimensione e superficie.

Dalle stanze laboratoriali della scienza dell'aptica, la storiografia artistica sull'aptico vede il proprio luogo di elezione nel tessuto metropolitano, in una topologia serrata di gallerie e in una compagine di interlocutrici e di interlocutori, che richiedono all'artista di porsi letteralmente in movimento, di camminare tra gli studi e le

esposizione, di diteggiare fonti, volumi, illustrazioni e fotografie, di compulsare teorie, di manipolare la materia e di lasciarsi manipolare, direbbe Malafouris, dalla materia stessa e dalla vita frenetica della città.

La quarta sezione del progetto, denominata *Nelle storie dell'aptico*, abita tale storia alternativa con l'obiettivo, segnalato dal sottotitolo *La scultura tra superficie e spazio: il sentire aptico in alcuni nodi*, di focalizzarne alcuni frangenti temporali e spaziali scelti. Proseguendo l'argomentazione avviata nella precedente sezione, essa mira a dimostrare come, nelle storie dell'aptico, sia sempre necessario, muovendo dall'analisi dell'opera nella sua materialità, non escludere la medesima dal contesto in cui nasce. Di seguito, ciò che l'argomentazione si auspica di porre in luce è una serie di frangenti atti a testimoniare come il sentire aptico, lungi dal limitarsi a rappresentare una questione percettologica, indirizzi in filigrana le vicissitudini storico artistiche, da un punto di vista teorico, pratico e di riflessione collettiva. Sarà il connubio intermediale e gli infiniti percorsi in cui la scultura estende i propri confini entro una direzione ostinatamente impura, facendosi oggetto, fotografia, performance e scultura vivente, a costituire un tropo tanto persistente quanto elastico. Nello specifico, si prenderanno in esame quattro nodi atti a tangere parzialmente i personaggi intercettati nelle precedenti sezioni. Il primo nodo vedrà nella figura di Greenberg e nel suo confronto con la fatidica (e complessa) nozione di "sensibilità aptica" di Herbert Read il pretesto per comprendere come le posizioni critiche e percettologiche greenberghiane, abbiano condotto, con buona pace del suo autore, a un orizzonte di estensione intermediale della scultura, non necessariamente pittorica e, soprattutto, incentrata sulla valenza aptica del gesto, praticata da artisti quali Claes Oldenburg, Robert Morris, Ann Truitt, Carolee Schneemann e Rebecca Horn.

Nel secondo nodo che desidero affrontare, la suddetta valenza, nuovamente da riferirsi a un'intensa indagine sul destino dell'arte scultorea, attiverà lo spazio facendosi essa stessa veicolo di un movimento cristallizzato e sede delle complesse nozioni di "sensuoso" e "viscerale". Toccherà allora a Lucy R. Lippard e a un manipolo di artiste a lei vicine, tra le quali Eva Hesse, Judy Chicago e Ruth Vollmer, ripensare il ruolo della scultura, estendendola e mettendone profondamente in discussione la storia, in una prospettiva potentemente relazionale. Il terzo nodo, ponendosi per certi versi in opposizione alle posizioni statunitensi, vedrà protagonisti Jole de Sanna e una compagine di artisti, tra i quali figurano Lucano Fabro, Hidetoshi Nagasawa e Antonio Trotta, desiderosi, invece, di riscoprire il senso profondo, a loro dire "aptico", della scultura. Sarà mio obiettivo mostrare come un simile proposito, al di là delle prerogative di purezza mediale nettamente rivendicate dai suoi protagonisti e di un sentimento velatamente antiamericano che serpeggia tra le loro ipotesi, appaia decisamente più sfumato quando osservato da un punto di vista documentario. Infine, l'ultimo nodo intende valutare, ancora una volta tra schermo e terza dimensione, come dai secondi anni Ottanta la natura gestuale dell'aptico si sia andata a imprimere in maniera inesorabile su una molteplicità di corpi che, chiudendo il cerchio del lavoro dottorale, tornano e si oppongono all'impulso positivo dell'aptico di matrice koonsiana che prevede uscire dalla cornice dell'opera.

L'argomentazione dottorale ha preso le mosse, isolando storie entro una cornice che dalla storia profonda giunge alla sua brevissima, se vista in prospettiva, propaggine novecentesca, individuando nella venere del Paleolitico superiore, un manufatto funzionale al ripensamento in chiave contemporanea del sentire aptico. Una possibilità di rilettura, parallela e non prevaricante, che si lasciasse ispirare, modellandosi nella teoria,

dalla stratificazione che tali splendidi manufatti portano con sé e che tradiscono sulle superfici millenarie. Un sentire aptico che riecheggia nella fase inventiva, in cui le dita, le linee e le proporzioni della mano, si adattano alla materia, sia essa duttile o coriacea. Un sentire aptico che, lo si è detto, prosegue in fase esecutiva, richiedendo una lavorazione avanzata e tutt'altro che primitiva di quei manufatti che pongono la “scultura” alle radici della storia, traducendola in un oggetto materiale nella funzione. Un amuleto da recare premuto sul corpo; un dono minuto da trattenere tra i polpastrelli e che, di tali infiniti contatti, continua a tenere traccia nel tempo.

Dal palmo della mano, nelle “storie dell’aptico” la scultura-amuleto si sarebbe ingrandita, incarnandosi in una serie di oggetti fantasmatici che intrattengono con il corpo un rapporto privilegiato – il manualistico spettro in gesso di Clifford-Williams, la stele-venere di Georgia O’Keeffe, i totem vibranti di Anne Truitt, il bronzo risonante di Ruth Vollmer, le unità cupoliformi di Eva Hesse, i graffiti di Carolee Schneemann e Rebecca Horn, gli organi sineddoche di Kiki Smith. Nel suo offrirsi a un processo di estensione intermediale, una relazione forte con il corpo permane anche laddove la scultura pare de-materializzarsi e sublimarsi in entità ibride.

In chiusura alla tesi, ho raccolto alcune riflessioni sotto il titolo *Nella grotta santuario: sentire aptico e nuovi media*. Nella volontà di chiudere il cerchio di questa lunga ricognizione sulle forme, sui significati, sui travestimenti e sulle infinite metamorfosi che il sentire aptico può assumere quanto si addentra nei territori della teoria, della storia, e della critica d’arte nel contemporaneo, ho preferito ipotizzare alcune considerazioni che, dato il frangente temporale che separa chi scrive dagli anni Duemila, verranno proposte, a maggior ragione, alla stregua di ipotesi da lavoro. Ciò che in questa sede mi prefiggo di indagare sinteticamente, concerne la relazione eventualmente riscontrabile tra il sentire aptico e una serrata compagine di artiste di origine francese che, con il nuovo Millennio, hanno avviato una sperimentazione trasversale, tanto prolifica quanto profonda, tangente uno spettro di elementi condivisi. Tra di essi, devono essere annoverati: l’interrogazione della ricerca artistica condotta associando, inglobando o favorendo l’emergere di frizioni feconde tra i cosiddetti media analogici (ossia il disegno, la pittura, la scultura, la fotografia e l’artigianato minore) e i linguaggi riferibili alla rivoluzione digitale e virtuale (la fotografia, i *software* e i programmi computeristici, gli *smartphone*, i caschi o i dispositivi della Realtà Virtuale o della Realtà Aumentata); la definizione di prassi che abbinano e, anzi, si nutrono dell’intersecarsi tra il futuro prossimo e un passato remoto, incarnato per l’appunto dalla paleostoria; un’interrogazione estesa e sorprendente sulla fenomenologia del toccare, che pone al centro il corpo nel suo herderiano e oscuro sentire.

Laure Prouvost, Camille Henrot, Julien Prévieux e Marguerite Humeau, quattro artisti di origine francese nati tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Ottanta, paiono in effetti sfruttare, non di rado con effetti sorprendenti, l’intersezione tra estremamente remoto e contemporaneo. Sarà mio obiettivo mostrare come, anziché impiegare interfaccia aptiche miranti a simulare l’esperienza del toccare nella maniera più realistica possibile, i suddetti artisti utilizzino media meno avanzati compiendo un’indagine trasversale e multimodale sul significato del sentire aptico nella contemporaneità.

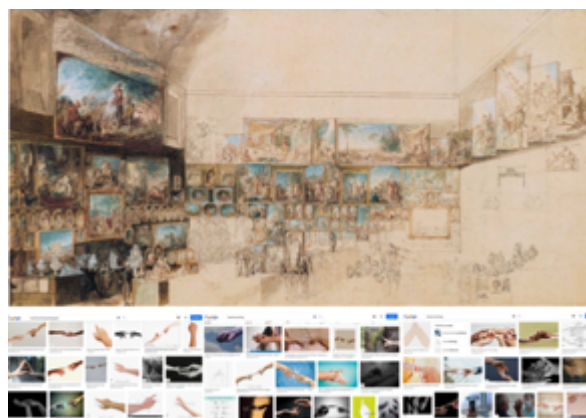
Infine, Il progetto dottorale trova la propria conclusione in quella “storiografia aptica” che ne ha orientato sul piano metodologico la ricerca, nell’analisi dell’atlante ipermediale *Meet Our Ancestors* (2020), lanciato da Google Arts nell’inverno del 2020 e incardinato su molteplici livelli di tattilità.

Nella sua interezza, il presente progetto non mira alla formulazione di una definizione univoca e prevaricante della nozione di aptico. Allo stesso tempo, esso rigetta un approccio riduzionistico che vorrebbe – e che, in effetti, ha lungamente limitato – circoscrivere il nucleo del problema all’agone teoretico tra vedere e toccare. Nel riconoscere l’elasticità che contraddistingue il sostrato profondo del costruito di aptico, non si intende risolvere tale complessità incasellandola in sistemazioni normative, quanto interrogarne piuttosto il farsi storico-culturale. Non una storia, ma una pluralità di storie, animate da protagonisti, interlocutori e comparse di volte in volte differenti e, forse, inaspettate.

A dirsi che, la criticità più cogente, non parrebbe quella di una complessità che può disorientare, bensì nella mancata presa di coscienza e, conseguentemente, interrogazione di tale complessità. Nel suo statuto ibrido, il presente lavoro si pone eminentemente in qualità di sforzo storiografico, che ravvisi nell’elemento relazionale e stilistico e non, esclusivamente, esperienziale, il cuore del sentire aptico.

Metodologia: per una storiografia aptica

Figura 1: Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1765*, 1965. *Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, Musée du Louvre (Parigi)*; Schermata Google Immagini



Presso il *Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures* del Musée du Louvre di Parigi si conserva uno studio di grande formato (2.4 x 4.67m) tratteggiato a inchiostro, lapis e acquerello da Gabriel-Jacques de Saint-Aubin (Parigi, 1724-1780)⁶ [Figura 1]. Allievo di Boucher, questi fu pittore, incisore e disegnatore di riconosciuto talento, deceduto indigente e riscoperto solo nel tardo Ottocento⁷. Osservatore infaticabile della quotidianità metropolitana e specializzato nella realizzazione di illustrazioni a corredo dei *Librets* delle esposizioni parigine, a Saint-Aubin si deve uno studio preparatorio dal titolo *Vue du Salon de 1765*. Il Salon del 1765, in cui Denis Diderot rammentava di aver «acquisito il senso della carne» [*j'ai acquis le sentiment de la chair*], riuniva duecento ventisei tra dipinti e sculture, unitamente a un cospicuo nucleo di incisioni⁸. Cogliendo in presa diretta tale stratificato palinsesto, Saint-Aubin restituiva con tratti vibranti e macchie di colore una veduta panoramica del Salon Carré, registrando il canonico asserragliarsi dei dipinti e delle sculture gerarchicamente suddivisi a emulare i gremiti studioli dei collezionisti d'arte⁹, a loro volta memori del mecenatismo rinascimentale. Ciò che contraddistingue tale schizzo e lo differenzia dagli olii aventi tematica

⁶ Si veda a questo proposito: Les collections du département des art graphiques, G. de Saint-Aubin, *Vue de Salon du 1765*. <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/210096-Vue-du-Salon-de-1765>.

⁷ Per un'introduzione sul tema: S. Folds McCullagh, *Gabriel de Saint-Aubin: major drawing by a petit maître*, Master Drawing Association, New York, 2001; P. Rosenberg, *Le livre de Saint-Aubin, Editions de la Réunion des musées nationaux*, Parigi, 2001; AA. VV., *Gabriel de Saint-Aubin: 1724-1780*, Musée du Louvre, Somogy, Parigi, 2007.

⁸ D. Diderot, *Salons: Salon de 1761, 1765. Essai sur la peinture*, Brière, Parigi, 1871, p. 80.

⁹ Per una ricognizione esaustiva sull'invenzione pittorica, consumatasi attraverso decenni di riproduzioni pittoriche delle sale, delle pareti e delle gallerie della monumentale istituzione napoleonica si veda A. McClennan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, Berkeley: Los Angeles: London, 1999. McClennan, commentando le rappresentazioni dei Salon dipinte da Saint-Aubin e dall'italiano Pietro Antonio Martini, riconosce come da parte di questi artisti sussistesse una notevole attenzione alla disposizione gerarchica dei differenti esemplari, ubicati in modo da favorire la visione da un preciso punto di vista.

affine licenziati dallo stesso Saint-Aubin e da Hubert Robert¹⁰, Samuel Morse¹¹, Alexandre Brun¹² o Giuseppe Castiglione¹³, risulta la peculiare composizione che il *medium* del bozzetto estrinseca e la cui importanza l'artista francese dovette intuire sin da un prodromico bozzetto realizzato a *lapis* tra il 1760 ed il 1764¹⁴.

Dissolvendosi la cornice architettonica, accennata nel quadrante sinistro e schematicamente delineata nelle modanature del soffitto, il regesto di quadri pare fluttuare nell'etere, o per meglio dire nello spazio del supporto intonso, quasi fosse sorpreso da Saint-Aubin nell'atto di congegnare in totale autonomia la propria disposizione. Un simile brano disegnativo suggerisce, con particolare evidenza nella sezione centrale dell'esemplare, una prossimità strutturale con una delle "iconografie della ricerca" maggiormente pervasive del tempo presente: la griglia della ricerca per immagini di Google, la cui configurazione non è da escludersi possa derivare, fosse anche in maniera estremamente lasca o inconscia, da tale illustre precedente. Prendere le mosse dalla veduta di Saint-Aubin costituisce un'operazione attraente, benché potenzialmente confondente. In quali termini, infatti, una simile osservazione può concorrere alla definizione critica di una storiografia aptica? E come intendere, concretamente, tale sintagma?

Nel tentativo di formulare una prima risposta, occorre migrare di svariate latitudini ed esaminare, *sfiorandola*, un'ulteriore fonte grafica di poco successiva. Nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York si conserva un disegno di medio formato (33.5 x 49.2 cm) dal titolo *Candidates for Admission to the Paris Salon*. Tracciato a *lapis* e inchiostro, il documento presenta una datazione incerta compresa tra l'ultimo decennio del XIX secolo e l'inizio del successivo¹⁵. Felicien von Myrbach-Rheinfeld¹⁶, anch'egli pittore, disegnatore e illustratore di origini ucraine tra i fondatori della Secessione Viennese, oltre che docente della *Kunstgewerbeschule* della capitale austriaca, ne è l'autore¹⁷ [Figura 2].

¹⁰ Come annotato Nina L. Dubin, le dozzine di dipinti realizzati da Hubert Robert dedicati alle gallerie del Louvre rappresentano un documento storico fondamentale per lo studio della trasformazione del Louvre da palazzo a «museo nazionale», rendendo già nel tardo Settecento visivamente accessibili aree della sede espositiva inaccessibili al grande pubblico. N.L. Dubin, *Futures & Ruins: Eighteenth-century Paris and the Art of Hubert Robert*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2010, p. 151.

¹¹ Per un'esaustiva analisi monografica dedicata al celebre olio su tela di Samuel Morse *Gallery of the Louvre* (1931-1833) si veda: P. J. Brownlee, J.-P. Antoine, *Samuel F.B. Morse's Gallery of the Louvre and the art of invention*, Terra Foundation, Chicago, 2014.

¹² Risale infatti al 1880 il *Vue du Salon Carré au Louvre*, celebre olio su tela di piccole dimensioni (24 x 32 cm) dipinto da Alexandre Brun che immortalava il prospetto del Salon Carré, qui liberato da quella proliferazione di dipinti, sculture ed incisioni che caratterizzava la restituzione grafica di Saint-Aubin risalente ad un secolo prima.

¹³ Ci riferiamo qui all'olio su tela *Le Salon Carré en 1861* licenziato dal partenopeo Giuseppe Castiglione e licenziato quello stesso anno.

¹⁴ G.-J. de Saint-Aubin, *Sketchbook*, grafite, penna e acquerello su carta, 130 x 172 mm, 1760-1764: <https://www.artic.edu/artworks/90046/sketchbook>.

¹⁵ Si rimanda alla scheda di catalogo puntualmente compilata dal The Metropolitan Museum di New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/335799>.

¹⁶ B. Copeland Buenger, J. Skrypzak (a cura di), *Design, Vienna, 1890s to 1930s*. Chazen Museum of Art, Elvehjem Museum of Art, 2003, p. 21; J. M. Jognson, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, Purdue University Press, 2012, p. 384.

¹⁷ V. D. Alexander, *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, John Wiley & Sons, Oxford, 2021, pp. 71-72.



Figura 2: Felicien Myrbach-Rheinfeld, Candidates for Admission to the Paris Salon (Ultimo quarto XVIII° secolo), Metropolitan Museum of Art di New York

La composizione cattura con precisione fotografica l'interno di un magazzino sorretto da una selva di colonne in ferro, reso luminoso da una teoria di arcate vetrate che ne ritmano i fianchi. La pianta libera che ne scaturisce ospita un brulicante deposito di quadri fittamente accatastati dalla parte del *verso*. Due figure in abiti ufficiali, le uniche che l'episodio contempla, appaiono riprese nell'atto di visionare in religioso silenzio i dipinti stipati per file serpeggianti, scostandoli con le dita in modo da ispezionarne il *recto*, destinato a rimanere inconoscibile al diligente osservatore. Tra lo schizzo di Saint-Aubin e il disegno di Myrbach-Rheinfeld sussiste una chiara analogia tematica, trattandosi di due testimonianze preziose della longeva pratica espositiva dei Salon che, avviata nel 1667, dovette avere luogo nelle sale del museo parigino con cadenza annuale sin dal 1863¹⁸. Rispetto al percorso che vorrei tracciare, intendo sondare le iconografie selezionate allo *status* di immagini dialettiche prodromiche nell'illustrare una precipua modalità di fruizione e *manipolazione* delle fonti che il periodo pandemico ha indubbiamente contribuito a rafforzare.

L'intervento di Saint-Aubin, in virtù di un'intuizione da attribuirsi tanto al suo brillante fautore quanto alle qualità intrinseche al *medium* "studio preparatorio" e, nella fattispecie, alla sua fulminea gestazione accompagnata da estese porzioni incompiute, assurge in questo senso a seminale visualizzazione del *phainesthai* allora digitale, e non prettamente platonico¹⁹, delle immagini. Così, le icone generate da un codice binario dell'ordine del pixel si candidano al ruolo di surrogati elettronici dei quadri affastellati a scandire l'ossatura della parete espositiva. Entro una simile prospettiva, lo sfondo della scheda di navigazione in rete riecheggia quello spazio potenziale – ciò che si potrebbe nominare cautamente spazio dell'immaginazione – che il supporto cartaceo offre e che l'esemplare di Saint-Aubin salvaguarda in più aree, infondendo alla composizione uno dinamismo sincopante indotto dall'ostensione e dal contestuale arretramento dell'architettura del venerando Salon Carré.

In aggiunta, occorre segnalare come il brano di Myrbach-Rheinfeld renda pubblica una fase antecedente, benché parimenti nevralgica, a quella espositiva. A essere restituito appare infatti il delicato frangente di

¹⁸ Si veda a questo proposito A. Lilti, L.G. Cochrane, *The world of the salons sociability and worldliness in eighteenth-century Paris*, Oxford University Press, New York, 2020.

¹⁹ Sulla nozione di *phainesthai* si veda: E. Alloa, *What is Diaphenomenology? A Sketch*, in A. Cimino, C. Leijenhorst (a cura di), *Phenomenology and Experience. New Perspectives*, Brill, Boston, 2019, pp. 12-27.

selezione delle opere dei candidati (nel gergo digitale di cernita delle *images*), condotto associando alla valutazione critico-visiva l'altresì imprescindibile attività di *manipolazione* degli oggetti, codificata nella prossemica iterativa di identificare, separare e faticosamente sollevare, ove necessario, i dipinti là confluiti. Risultano due, pertanto, i macro-temi fondamentali al fine di postulare una storiografia di matrice aptica: la qualità del supporto; la specificità del gesto. Si accostino l'uno accanto agli altri i tre brani sinora nominati. La dimensione stratificata della pagina digitale – da ricondursi alla categoria di *display* per come essa è stata formalizzata nel 2014 da Francesco Casetti²⁰ –, non soltanto promana dal modulo della griglia, di cui già Rosalind Krauss denunciava con acume il ruolo di indicatore semiologico dell'autoreferenzialità costitutiva di molteplici sperimentazioni moderniste²¹. Bensì essa manifesta, entro uno spazio in perenne formazione non dissimile da quello inavvertitamente abbozzato da Saint-Aubin, uno spettro di interazioni con le immagini destinate a sovvertire alla radice la *flatness* (lemma greenberghiano, *ça va sans dire*) del medesimo schema reticolare. Rispetto alla logica egemonica dell'*infinite scrolling* mediante cui i contenuti vengono bypassati al tocco compulsivamente pigro del polpastrello, generando ciò che la mediologa Ludmilla Lupinacci ha correttamente sottolineato rappresentare un effimero senso di attesa²², la storiografia aptica predilige il modello del *parallax scrolling*²³. Riscoprendo con Giuliana Bruno la dimensione «tessile» della superficie digitale, tale tecnica di progettazione, sperimentata sin dai videogiochi dei primi anni Ottanta, permette all'utente di escogitare transiti intermediali plasmati sulla profondità del piano digitale. Quasi emulassero carotaggi digitali praticati verso il centro della Terra, simili itinerari riflettono un orientamento perpendicolare al piano della visione, risultano “manipolabili” nella loro tridimensionalità apparente e generano, stando a quanto evidenziato dalle più recenti indagini in materia, un'acuita impressione di «immersività»²⁴. Vantando una configurazione pellicolare, le immagini nella parallasse si ammassano l'una sull'altra: esse perpetrano la logica di archiviazione impiegata nel magazzino effigiato da Myrbach-Rheinfeld, a una distanza fattasi ora del tutto inintelligibile.

Una simile caratterizzazione archeologica dell'iconosfera risente delle innovazioni introdotte dalla narratologia digitale, discusse tra gli altri da Marie-Laure Ryan e Pierre Levy²⁵ nei termini di una «nuova

²⁰ F. Casetti, *Che cos'è uno schermo, oggi?*, in “Screen”, “Rivista di estetica”, n. 55, 2014, pp. 28-34.

²¹ R. Krauss, *Grids* (1978), in *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1981, pp. 8-22.

²² L. Lupinacci, *Absent mindedly scrolling through nothing': liveness and compulsory continuous connectedness in social media*, in “Media, Culture & Society”, Vol. 43, Issue 2, 2012, s.n.

²³ Come sinteticamente esposto già nel 2015 da Dede Frederick, il *parallax scrolling* «sta diventando una strategia sempre più popolare nel web design. Questa tecnica di scorrimento crea l'illusione di profondità su una pagina web facendo muovere le immagini di sfondo più lentamente di quelle in primo piano». Lo studio dello stesso Frederick, così come appurato da altre ricerche specialistiche, ha posto in evidenza il coefficiente di piacere edonico derivante dalla fruizione di pagine web progettate mediante l'ausilio del suddetto sistema. D. Frederick, *The Effects of Parallax Scrolling on User Experience in Web Design*, in “Journal of Usability Studies”, Vol. 10, N. 2, febbraio 2015, pp. 87-95.

²⁴ In un recentissimo contributo datato 2021, Ilbratt Cajsa-Stina ha ipotizzato come, nel contesto di produzioni dotate di un consistente impianto narrative, il modello del *parallax* possa favorire l'esperienza di un'immersione di carattere edonico entro il corpus della pagina web. I. Cajsa-Stina, *Parallax Scrolling in a hedonic context: Does it influence the reader's experience?*, Linnaeus University, Faculty of Technology, Department of computer science and media technology (CM), 2021.

²⁵ In tale contesto, come puntualizza Pierre Levy nel seminale *Qu'est-ce que le virtuel* edito nel 1998, «il virtuale, strettamente definito, ha poca relazione con ciò che è falso, illusorio o immaginario. Il virtuale non è affatto il contrario del reale. Al contrario, è un modo di essere fecondo e potente che *espande il processo di creazione*, apre il futuro, inietta

plasticità di testo e immagine»²⁶, e di tutti quelle tecniche di trasmissione dei contenuti assiduamente sperimentate dai media analogici. Nell’ambito di una possibile storiografia aptica, l’argomentazione risulterà allora *digitalmente* costruita, ossia sollecitando operativamente l’utilizzo delle dita, delle falangi e dei polpastrelli per mezzo della giustapposizione, sovrapposizione, composizione e intersezione di documenti analogici e ipertestuali [Figura 3]:



Figura 3: Schermata Sito Web *Push* (2020)

Per afferrare la vocazione profonda insita all’ubiqua nozione di digitale, occorre risalire alla sua voce etimologica, come ha già proposto di fare Giuliana Bruno, proponendo un indirizzo di lettura che, come si vedrà a breve, parzialmente confligge con il lato “oscuro” delle suddette interfacce. Se l’accezione latina del termine *digitalis*, derivato da *digitus* e tradotto nel sostantivo «dito»²⁷, riconduce l’analisi a una dimensione antropologica, necessariamente incarnata e letteralmente manuale, ossia da riferirsi alla propensione globalmente prensile della mano, l’accezione anglofona di «digit» ne problematizza il sostrato teorico.

un nucleo di significato sotto la banalità della presenza fisica immediata». L’espansione del processo di creazione e la partecipazione emotiva dell’utente al testo, rendono il medesimo nelle parole di Marie-Laure Ryan un «oggetto virtuale», M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The John Hopkins University Press, Baltimora; Londra, 2001, p. 45. È ancora Levy in questo frangente a evidenziare come il lettore di un testo digitale baluginante su uno schermo, sia «più “attivo” rispetto al convenzionale lettore di un testo cartaceo». P. 53.

²⁶ Nella costruzione teorica elaborato da Levy, l’ipertesto giunge in effetti a partecipare a quel più ampio processo di «virtualizzazione» del digitale. Evidenziando come già lo statuto intermediale dell’enciclopedia illuminista rendesse tale dispositivo moderno una sorta di «evento ipertestuale», l’autore sottolinea allo stesso tempo come i media digitali si differenzino dai predecessori analogici proprio in virtù dell’istantaneo di «informazioni multimodali basate sulla rete», volti ad acuire la partecipazione propriamente autoriale del «navigatore» all’organizzazione dei contenuti digitali. P. Levy, *Becoming Virtual. Reality in the Digital Age*, Plenum Trade, New York: Londra, 1998, p. 56-58.

²⁷ Voce “Digitale”, in Treccani. Vocabolario on-line, <https://www.treccani.it/vocabolario/digitale1/>.

Indicando quella «cifra numerica»²⁸ distintiva delle operazioni di calcolo eseguite con l'ausilio delle dita, in un singolare parallelismo con l'origine tattile del sistema numerico avanzata da McLuhan²⁹, tale variante pone in luce la natura ontologicamente eco-tecnica, per dirla con Jean-Luc Nancy³⁰, della suddetta unità discreta. L'articolato nucleo di interazioni che i media digitali dispongono, siano esse realizzate sfruttando il dispositivo di input del *trackpad*, la superficie aptica del *display* di un *touch screen*, oppure il cursore puntiforme del *mouse*, provocano delle conseguenze affatto secondarie nella morfogenesi dei contenuti.

Nell'espone il funzionamento di una *storiografia operativamente aptica* che consideri le ripercussioni che una simile modalità di creazione dei contenuti può determinare sul piano semantico, si prenderanno le mosse da un precedente autorevole, non fortuitamente incardinato sulla nozione di paleostoria, rimasto sinora sottotraccia nella letteratura critica sull'aptico.

Si deve a Spyros Papapetros, storico dell'architettura dell'Università di Princeton, la pubblicazione di un importante contributo sulla gestazione critico-editoriale del volume *The Eternal Present. The Beginning of Architecture* di Sigfried Giedion, dato alle stampe nel 1964. Rimandando a un capitolo successivo una disamina maggiormente articolata di tale cruciale (e monumentale) tomo, mi preme in questa sede avanzare alcune seminali considerazioni sui processi di elaborazione dell'argomentazione teorica, di organizzazione dell'apparato iconografico posto a corredo del volume e sulla loro interdipendenza. Ricostruendo le vicissitudini attorno al tentativo alacramente condotto da Giedion, da ultimo fallimentare, di attestare le origini preistoriche dell'architettura moderna sul piano teoretico³¹, Papapetros propone di intendere il *modus* mediante cui lo storico dell'architettura aveva strutturato e fosse finanche pervenuto alla cognizione dinamicamente corporea dei propri argomenti, per il tramite di quella che egli descrive con l'efficace sintagma di «una forma aptica di storiografia» [*a haptic form of historiography*]³².

Nel registrare il configurarsi di una simile prassi, Papapetros si appella a un catalogo di operazioni squisitamente pratiche derivate da un capillare lavoro d'archivio. Benché, stando con Papapetros, tale singolare specie storiografica ravvisa nel modello della «visione aptica» riegliaiana, che Giedion aveva frequentato e di

²⁸ Alla voce "Digital", in *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/digital>.

²⁹ Nel capitolo intitolato *Number* del celebre *Understanding Media. The Extension of Man*, McLuhan, dopo aver stringatamente introdotto le origini arcaiche della nozione di aptico e lo sviluppo di tale concetto perpetrato dalle sperimentazioni artistiche primo novecentesche e del secondo dopoguerra, il canadese commenta: «il mondo antico associava il numero magicamente con le proprietà delle cose fisiche e con le cause necessarie delle cose, così come la scienza ha tentato fino a tempi recenti di ridurre tutti gli oggetti a quantità numeriche. In ciascuna sua manifestazione, comunque, il numero pare avere una risonanza insieme auditiva e ripetitiva, così come una dimensione tattile». M. McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man* (1964), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 107-108.

³⁰ Come scrive Francesca Luciani Recchia: «D'altra parte, Nancy aveva già estesamente parlato di "téchne dei corpi" e di mondo dell'ecotecnica in *Corpus*, specificando che è proprio "la creazione ecotecnica dei corpi" a coincidere con "la verità del nostro mondo", cioè con la sola forma in cui può essere pensato "questo mondo qui", vale a dire, nell'intreccio ormai indissolubile tra natura e tecnica, ove il primo dei prodotti delle tecniche sono, per l'appunto, i corpi – i nostri quanto quelli altrui – tanto che siamo anche nella condizione di esperire una "téchne del prossimo"» F. Luciani Recchia, *Jean-Luc Nancy*, Feltrinelli Editore (ebook), 2022, p. 119.

³¹ *ivi*, p. 176.

³² *ivi*, p. 179.

cui padroneggiava compiutamente la formulazione³³, il proprio sostrato teorico, la proposta elaborata dallo studioso statunitense parrebbe fondarsi sull'intersezione di uno spettro di comportamenti e gesti destinati a modellare plasticamente l'impostazione concettuale della ricerca.

Sin dai primissimi anni Cinquanta, Sigfried Giedion aveva fatto esperienza in prima persona di numerose grotte santuario di età paleolitica disseminate in area franco-cantabrica. Da Altamira a Lascaux, l'esplorazione cinestetica di tali budelli rocciosi dovette avvenire dapprima attraverso quelle che già Walter Benjamin aveva concepito, nel saggio sulla folla in Baudelaire e Poe, come *Haptischen Erfahrungen*, letteralmente «esperienze aptiche»³⁴ generate dall'azione “scioccante” di premere il pulsante di scatto dell'apparato fotografico. L'epifania abbacinante manifestata dal flash, destinata a infrangere l'oscurità geologica del viscere minerale, unitamente alla parzialità di immortalare i brani istoriati per via della morfologia delle pareti, rappresentano delle limitazioni tecniche aventi un ruolo preponderante nella costruzione dell'imagosfera preistorica in Giedion³⁵. Costruzione, in effetti, arricchita dalla realizzazione, ancora con Papapetros, di disegni tracciati dallo zurighese *in loco* e successivamente in studio, mediante la procedura grafica del *relevé* per contatto³⁶ o ricalcando le illustrazioni di altri studiosi³⁷ [Figura 4]. Non parrebbe pertanto avventato sostenere che il livello operativo-procedurale si radicalizzi in un vero e proprio impianto sia critico sia teoretico altresì foriero di spunti. Seguendo la lettura elaborata da Papapetros la storiografia aptica, caratterizzata dall'esperienza visivamente “mediata” (giacché variabilmente grafica e fotografica) e mnemonica del repertorio preistorico, avrebbe orientato tanto la strutturazione dei capitoli, quanto il montaggio dell'apparato iconografico. In definitiva, Papapetros poteva affermare come,

pur basandosi principalmente sull'analogia ottica e la somiglianza formale, la preistoria di Giedion descrive essenzialmente *una forma aptica di storiografia plasmata dalla corrispondenza tattile di tracce mnemoniche, ognuna delle quali riattiva una serie di forme, caratteri e simboli*³⁸.

³³ Come si legge nell'articolato capitolo dedicato alla concezione dello spazio architettonico [*Architectural Space Conception*], Giedion dovette attentamente meditare sulla diade percettologica rieglia di visione ottica ed aptica, acutamente sintetizzata in ambito architettonico come segue: «per questo ha usato le nozioni polarizzate di visione e tatto: ottico e aptico. Queste si riferiscono a un funzionamento generale dei sensi e non sono derivate da uno stile specifico. Il tatto di un oggetto gli dà la sua forma plastica. La visione apporta il concetto ottico del suo aspetto. Questa categorizzazione visione/tatto (ottico/aptico) riguarda un'appercezione umana generalizzata del mondo esterno ed è capace di applicazione universale» S. Giedion, *The Beginnings of Architecture: The Eternal Present*, Pantheon, New York, 1964, p. 500, trad. mia.

³⁴ W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire* cit., 2012, p. 183; W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in M. Horkheimer, *Zeitschrift für Sozialforschung Studies in Philosophy and Social Science*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1980, vol. III, p. 70.

³⁵ *ivi*, p. 178.

³⁶ Sulla tecnica del *relevé* contemplate in un più ampio orizzonte mediale rivolto alla riproduzione della figurazione preistorica in una prospettiva storica si veda M. Groenen, *Reproduire l'art des grottes ornées paléolithiques: du relevé au fac-similé*, in “Koregos. Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts”, 16 aprile 2018.

17 aprile 2018.

³⁷ *ibidem*.

³⁸ *ivi*, p. 179, trad. mia, enfasi mia.



Figura 4: S. Giedion, Studi preliminari per impaginazione volume The Eternal Present (Vol. 1). Disegni basati su fotografie scattate da Giedion nella Grotta di Niaux nei primi anni Cinquanta (Cfr. Papapetros)

Del fenomeno di “riattivazione mnestica” delle forme rende conto la disamina delle carte preparatorie alla pubblicazione del volume, fittamente punteggiate con schizzi figurativi e ipotesi tipografiche di mano dello stesso Giedion³⁹. D’altro canto, il processo transmediale preposto al *phainesthai* di una porzione della cultura visuale paleostorica – dal *relevé* disegnativo alla fotografia, dall’illustrazione sino al *layout* di impaginazione – inviterebbe a optare per un’interpretazione eterodossa rispetto a quella formulata da Papapetros, ancora debitrice di un retroterra ottico e sostanzialmente metaforico. Ossia, porterebbe a prediligere una concezione tecnica e multimodale dell’aptico, che ravvisi nell’attività tanto manuale, quanto corporea e immaginativa della creazione e consultazione delle fonti un meccanismo teoretico di primaria importanza.

Ebbene, in quali termini un sistema così impostato può guidare la stesura di un progetto dottorale? *In primis*, delineando un parallelismo consapevolmente ardito. Come per Giedion la conoscenza della cultura visuale paleostorica dovette svilupparsi sulla concatenazione serrata di azioni e gesti tecnici (l’esplorazione cinestetica della grotta, l’elemento fotografico avente funzione rammemorante, il ricalco grafico e il montaggio digitale, con forbice e colla, dell’apparato iconografico), così la disamina dei rapporti esistenti tra il sentire aptico e l’opera d’arte è stata qui configurata, ossia letteralmente meditata, dal montaggio digitale e manuale di un nucleo di immagini, citazioni e documenti di archivio intrecciati e posti al vaglio delle dissertazioni critico-teoretiche. Che una siffatta modalità argomentativa non si esaurisca in un *habitus* esteriore, favorendo piuttosto l’elaborazione di proposte critiche mirate, si evince dalla metodologia che il presente studio ha tentato di mettere alla prova. Nell’ordine, quest’ultima si caratterizza per lo scavo archeologico nella bibliografia e nella letteratura specialistica; la costruzione non di una *storia*, bensì di una costellazione di *storie dell’aptico per immagini*, che pongano al centro, prima ancora del dato teoretico, quello tecnico connesso alle pratiche di lavoro dei singoli artisti; l’individuazione di consonanze non meramente iconografiche, bensì *manualmente morfogenetiche*; l’attenzione riservata alla progettazione digitale di tavole sinottiche di immagini di opere d’arte e delle cartografie tracciate dagli artisti al fine di produrle.

In seconda istanza, riconducendo tale ipotesi metodologica entro un filone storiografico consolidato. Il precedente dell’«iconoteca», paradigma impiegato da Michele Cometa in un illuminante saggio di recente uscita, si rivela a tal proposito prezioso. Eleggendo quali padri fondatori della cultura visuale Aby Warburg,

³⁹ Si tratta di una serie di schizzi preparatori in parte pubblicati da Papapetros nello studio al quale si sta facendo riferimento.

Sigmund Freud e Walter Benjamin, Cometa catalizza nell'oggetto materiale e semiologico dell'iconoteca quell'«enorme messe di immagini e di dispositivi reali» che non solo dovette connotare «gli ambienti visuali in cui essi hanno deciso di muoversi», ma che più precisamente ebbe il ruolo di presiedere all'«*elaborazione di una strategia ermeneutica che letteralmente informa le loro opere*»⁴⁰. A tale strategia ermeneutica, aptica sotto il profilo procedurale, si sospetta possano partecipare talune iniziative editoriali che riflettono quel “pensare per immagini” costitutivo del volume di Giedion. Mi riferisco nello specifico ad alcuni saggi di Herbert Read, Carola Giedion-Welcker, Lucy R. Lippard e Carlo Ludovico Ragghianti, di cui si darà conto nella prima sezione del presente lavoro, non fortuitamente focalizzata sull'analisi interdisciplinare della nozione di “preistoria dell'apico”.

Balena, forse, un interrogativo tutt'altro che marginale. Quale ruolo spetta allo storico dell'arte in un orizzonte che istituisce il proprio fulcro epistemologico sull'interazione tra «gesto tecnico», contestualmente «gesto e utensile» stando con Leroi-Gourhan⁴¹, e biologismo delle immagini, per dirla nuovamente con un costrutto di ascendenza darwiniana e warburghiana sondato da Michele Cometa⁴²? Lo storico dell'arte diverrebbe allora un emulatore suo malgrado del celebre «operatore» benjaminiano che, facendo propria la postura del chirurgo, azzera la distanza tra sé e il proprio referente e «penetra profondamente nel tessuto dei dati». Alla contemplazione totalizzante ambita dal pittore o all'«imposizione delle mani» distintiva del mago, lo storico dell'arte-operatore mira alla sintesi di un'immagine «multiformemente frammentaria» le cui «parti si compongono secondo una legge nuova»⁴³. L'interno del paziente, metafora antropomorfa scelta da Benjamin a indicare il corpo filmico, riecheggerebbe qui l'altresì multiforme *corpus* della storia dell'arte o addirittura della *paleostoria dell'arte*, rimediato per il tramite di infinite riproduzioni tecniche. I modi mediante cui un simile procedimento di scomposizione e concertazione iconica possono verificarsi, sarà investigato, in filigrana e tra le pieghe del discorso, nei prossimi capitoli.

⁴⁰ M. Cometa, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano, 2020, p. XIII, enfasi mia.

⁴¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio* (1964), Einaudi, Torino, 1977, Vol. I, p. 137. A conclusione del secondo tomo del monumentale studio dedicato a *La memoria e i ritmi*, Leroi-Gourhan definirà emblematicamente il gesto tecnico in quanto «creatore di forme imitate dal mondo inerte e pronte ad essere animate». A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. La memoria e i ritmi* (1964), Einaudi, Torino, 1977, p. 364.

⁴² Alla nozione di «biologia delle immagini», diffusamente presente negli scritti di Cometa, l'autore ha dedicato negli ultimi anni alcuni seminari monografici, nello specifico nel 2019 e nel 2020.

⁴³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* (1936), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2012, pp. 39-40.

Etimologia

La percezione aptica si configura come un oggetto di ricerca potenzialmente disorientante. Le ragioni di tale complessità parrebbero risiedere tanto nell'indole polisemica del sostantivo-aggettivo "aptico", quanto nella sua applicazione a uno spettro disciplinare composito e attivamente implicato nella configurazione storica di tale costrutto. La traduzione e la translitterazione in altri idiomi, così come il passaggio dalla forma singolare a quella plurale, dissuadono dall'intraprendere sforzi di sintesi eccessivamente perentori. A vivacizzare ulteriormente un panorama già di per sé sfaccettato, subentra la tendenza, lampante qualora si considerino rispettivamente il *côté* umanista e quello riferibile alle cosiddette "scienze dure", ad attribuire caratteri anche radicalmente differenti a tale forma del sentire, favorendo il costituirsi di una polisemia che certamente non agevola, bensì virtuosamente problematizza, la comprensione del medesimo. L'aptico, si direbbe, rigetta fisiologicamente le briglie normanti delle sistemazioni tautologiche. Esso arretra dinnanzi all'evenienza, intimamente vagheggiata da coloro che si cimentano a investigarne i meccanismi, di venire incapsulato nella rassicurante cornice dell'immagine statica o della definizione inequivocabile. È inoltre da segnalare che, almeno in area italiana, il raffronto dizionariale non sempre offre un valido appiglio in quanto, come già notava Marco Belpoliti in un articolo divulgativo del 2017, il termine aptico risulta sovente assente dai vocabolari⁴⁴, per lo più sconosciuto al grande pubblico e "misconosciuto" dal *parterre* di addetti ai lavori.

In questo senso, non sorprende constatare come la letteratura specialistica sull'argomento abbia recepito tale criticità, invitando gli interpreti che sulla nozione di aptico hanno variabilmente ragionato ad approntarne una designazione personale, o quanto meno a esplicitare gli autori di riferimento, disambiguando la propria collocazione all'interno del precedente dibattito⁴⁵. Muovendo da tale duttilità primaria, l'aptico obbliga lo studioso a prestarsi a un rovesciamento per certi versi anomalo degli obiettivi della ricerca: ossia, esorta quest'ultimo a non concepire l'anzidetta polivalenza alla stregua di un morbo da debellare o di una matassa da districare, bensì di una qualità teoricamente feconda di cui acquisire consapevolezza. Detto altrimenti, a interfacciarsi con una polifonia di voci da cartografare e non necessariamente incasellare in schemi forzatamente (e scorrettamente) riduttivi, testando gli strumenti costitutivi della storia dell'arte colta nel suo compromettersi con gli orizzonti della cultura visuale. Ma in cosa consiste, più propriamente, la polisemia dell'aptico?

Una seminale tassonomia dovrebbe articolarsi almeno su tre livelli. In primo luogo, essa non può che rilevare l'esistenza di una vulgata diplopica – che può essere pensata nello schema di una duplice genealogia – destinata a conferire alle indagini sull'aptico una disposizione conformemente bifronte. Da un lato, infatti, il concetto di aptico è stato lungamente ricondotto – quando non addirittura inglobato – all'orbita del visivo, in una tradizione storiografica inaugurata da Alois Riegl entro il 1903 e perpetrata dalla sua straordinaria fortuna critica, come si avrà modo di dimostrare nella seconda sezione del presente lavoro. Dall'altro, l'aptico, quando associato a ciò che nel lessico psico-fisiologico designa più specificamente la "percezione aptica", appare legato a filo doppio con il senso del tatto, in un sodalizio favorito tanto da un'interpretazione corretta, sebbene non del tutto

⁴⁴ M. Belpoliti, *Touch*, in "Doppiozero", 27 maggio 2017, <https://www.doppiozero.com/rubriche/3/201705/touch>.

⁴⁵ C.T. Lee, *Haptic Experience in the Writings of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Serres*, Peter Lang Pub Inc., 2014, p. vii.

lineare in ambito storico-artistico, del termine stesso, quanto dall'utilizzo corrivo di tale categoria, imponendo di stabilire la specie di relazione esistente tra tali modalità percettive (ossia il tatto e l'aptico), se di similarità, sovrapposizione oppure estensione. In questa sede opterò per vagliare una logica di estensione e non di compiuta equivalenza, riservandomi di sciogliere la questione, eufemisticamente cruciale e irrisolvibile nello spazio di poche righe, nel corso dell'argomentazione.

In secondo luogo, preme sottolineare come ridurre la polisemia del sentire aptico alla sola sfera organolettica – e dunque alle modalità in cui si può manifestare un toccare esclusivamente agito – estromettendo la medesima dai rispettivi campi di applicazione, peccherebbe di parzialità. Affrontare lo studio del sentire aptico in area umanistica comporta la frequentazione di testi (o opere) licenziati da autrici e autori la cui influenza risulta pressoché inconsistente nell'ambito delle cosiddette scienze dure e con le quali, ciò nonostante, possono essere individuati punti di tangenza notevoli e altrettante promettenti interpolazioni. Da ultimo, e giungo così alla terza istanza, un'efficace analisi del sentire aptico non dovrebbe poter prescindere dal raffronto con l'evolversi mediale, giacché storico, del sensorio. In altre parole, una simile indagine deve necessariamente partecipare a una prospettiva che ponga il *training sensoriale* di ascendenza benjaminiana⁴⁶ quale sua premessa costitutiva, rifiutando fermamente posizioni universalistiche o lasche sul piano temporale.

Le osservazioni qui sinteticamente annunciate non risultano scevre di ricadute sul piano teorico. Consultando alcuni dei più esaustivi contributi di matrice applicativo-scientifica sull'argomento – tra tutti l'eccezionale *opus magnum* curato da Martin Grunwald sulla percezione aptica, edito nel 2008⁴⁷ e sul quale avrò modo di soffermarmi in più paragrafi – si incappa in una sostanziale e, da ultimo, infruttuosa separazione tra quelle aree del sapere, ossia rispettivamente storico, storico-artistica, estesiologica da un lato e, dall'altro, psicologica, ingegneristica e medica, destinate invece a intrecciarsi, in tempi differenti, nella configurazione delle nozioni di aptico e di aptica⁴⁸. Tale presunta biforcazione non parrebbe né peregrina né immotivata, come si avrà modo di verificare muovendo da una proposta di *excursus* etimologico.

Háptein/Haptikós: la motilità del sentire aptico

L'etimo greco *haptō*, da cui derivano il termine *haptos* (tangibile, sensibile), il predicato *háptein* e l'aggettivo *haptikós*, da cui il francese *haptique*⁴⁹, il tedesco *haptisch/Haptik* e l'inglese *haptic*⁵⁰, significa variabilmente:

Att. Legare, unire, annodare, attaccare, *Med.* 1. annodare per sé. – 2. toccare, aderire, prendere, abbracciare, aver intime relazioni 3. Giungere a, raggiungere, colpire – 4. intraprendere, mettere mano a, occuparsi di -5. attaccare, assaltare, invadere, intrecciare una danza, attaccar lotta con qualcuno (...)⁵¹.

⁴⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-1936)*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2012.

⁴⁷ M. Grunwald (et. al.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications*, Birkhauser Verlag, Basilea, 2008.

⁴⁸ Da uno spoglio nominale dei quarantasei saggi che compongono il volume collettaneo si evince come non vengano mai nominati né contemplati entro un più articolato contesto teoretico autori di riferimento per la riflessione sull'aptico in ambito umanista, quali Herder, von Hildebrand, Riegl, Berenson per nominarne soltanto alcuni.

⁴⁹ Si veda la voce "Haptique" in Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haptique/39039>.

⁵⁰ Si veda la voce "Haptic" in Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/haptic>.

⁵¹ G. La Magna, A. Annaratone, *Vocabolario greco italiano*, Signorelli, Milano, 1981, p. 192.

Focalizzarsi sull'etimo e non, come più frequentemente accade, sulle espressioni da esso mutuabili, solitamente codificate nelle diciture «in grado di entrare in contatto con» [*haptikós*] e «stringere, afferrare, allacciare» [*háptein*]⁵², permette di evidenziare una qualità costitutiva del sentire aptico, essenziale anche in ambito psico-fisiologico⁵³. Mentre il sostantivo *haphē* descrive i gesti di toccare e tastare⁵⁴, gli attributi che accomunano i predicati sopra enucleati risultano essere la stratificata motilità (ciò che James Jerome Gibson avrebbe precisato rappresentare, in un contributo datato 1962, una forma di «tatto attivo» [*active touch*] contestualmente interocettivo ed esterocettivo)⁵⁵ e il dinamismo che caratterizza l'esperienza del contatto. Sin dalla sua arcaica enunciazione il senso aptico è il senso di un corpo che instancabilmente agisce, esplorando, annodando, abbracciando, lottando, occupando e creando spazio. L'aptico schiude un lembo infrasottile, incommensurabilmente sottile ed esteso, della prossimità tra due “corpi” (siano essi corpi-vivi oppure oggetti), a cui corrisponde un frangente altrettanto interstiziale che scandisce il tempo dell'incontro. Esso racchiude dunque l'azione – le dita che intrecciano, le articolazioni che fremono, il corpo che si tende premendosi – e la sua durata, tanto cronofotografica quanto bergsoniana. Più precisamente, si dirà che l'aptico racchiude *l'anelito al movimento*: esso è azione e fenomeno antecedente all'azione, fisiologia di una contiguità e suo immaginifico desiderio. Se i comportamenti menzionati nel lemma etimologico possono riecheggiare alcuni gesti del fare artistico – si pensi al programmatico inventario di operazioni stilato da Richard Serra nel 1967 e alla centralità posseduta dal predicato «to grasp»⁵⁶ nel celeberrimo cortometraggio *Hand Catching Lead* (1969)⁵⁷ –, altrettante rimandano a un orizzonte complementare. La motilità dell'aptico, infatti, ammette una componente affettiva connessa a un'ulteriore variante dell'etimo *απτω*, da intendersi nell'accezione veterotestamentaria dell'«accendere, accendersi, prendere fuoco, bruciare»⁵⁸. Nel perimetro di una simile suggestione la motilità del sentire aptico, per dirla con Giuliana Bruno, *com-muove*, generando un movimento

⁵² Voce “Haptic”, Merriem-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/haptic?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld.

⁵³ M. Fulkerston, *Touch*, in “Stanford Encyclopedia of Philosophy”, 6 maggio 2020. Come annota Fulkerstone: «ciò a cui ci riferiamo tipicamente come “il senso del tatto” è quello che chiameremo tatto “attivo” o “aptico”. Questo si riferisce al tocco che implica un certo movimento. Questo movimento può essere volontario, movimenti esplorativi delle mani e altre superfici sensoriali coinvolte nel tatto, o può anche riferirsi a esperienze generate da oggetti che si muovono contro un corpo fermo. Nella maggior parte dei casi, il tocco aptico coinvolgerà l'impegno della cinestesia (consapevolezza del movimento) e della propriocezione (consapevolezza della posizione corporea). Alcuni applicano il termine “aptico” per qualsiasi tocco che comporta l'attivazione dei sistemi cinestesici o propriocettivi (fisiologicamente e funzionalmente distinti)» s.n. Si veda inoltre: J.Loomis, S. Lederman, *Tactual Perception*, in K.R. Boff, L. Kaufman, J.P. Thomas (a cura di), *Handbook of Perception and Human Performance*, Ch. 31, Wiley and Sons, New York, 1986.

⁵⁴ G. Gemoll, *Vocabolario greco-italiano*, Remo Sandron, Palermo 1931, p. 153.

⁵⁵ A dimostrazione della complessità propriamente lessicologica del concetto di aptico, si puntualizza come Gibson nell'articolo del 1962 impieghi il termine *haptics*, rifacendosi a una bibliografia di indirizzo estetico e afferente al concetto di “haptic”. J.J. Gibson, *Observation on Active Touch*, in “Psychological Review”, Vol. 69, N. 6, novembre 1962, p. 478.

⁵⁶ R. Krauss, *Richard Serra Sculpture*, in R. Krauss (a cura di), *Richard Serra/Sculpture*, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 27 febbraio-13 maggio 1986), The Museum of Modern Art, New York, 1986, p. 17.

⁵⁷ R. Krauss, *The Double negative: a new syntax for sculpture*, in *Passages in Modern Sculpture*, The Vinking Press, New York, pp. 243-245.

⁵⁸ Gemoll, op. cit. 1931, p. 124.

emozionale⁵⁹ ed entropatico già magistralmente meditato da Jean-Luc Nancy: l'avvertirsi risuonare visceralmente, a livello interocettivo, nel corpo dell'Altro⁶⁰.

In ambito europeo, le translitterazioni di *haptic* in inglese – attestata sin dal 1860⁶¹ –, di *haptique* in francese⁶² – aggettivo presumibilmente migrato dalle ricerche psico-fisiologiche germanofone e apparso per la prima volta nel 1894 nel saggio *Le merveilleux scientifique* di Joseph-Pierre Durand dedicato al magnetismo animale⁶³ – e di *haptisch/Haptik* in tedesco⁶⁴ – la cui introduzione risale al fondativo contributo *Sul senso della pelle [Über den Hautsinn]* del 1892 di Max Dessoir⁶⁵ –, testimoniano sia la comune derivazione dal greco *háptein*, sia la sua prodromica riabilitazione nel glossario della psicologia applicata a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo.

Con Mark Paterson, al quale spetta uno studio monografico di ampio respiro sul senso del tatto, anche la presente ricerca si auspica di strutturare un discorso che, prendendo le mosse da una tattilità dinamicamente esperita (la manipolazione digitale, il toccare e il toccar-si con le mani e con il corpo), giunga a investigare i modi e le forme mediante cui l'aptico estende il proprio raggio d'influenza al di là del solo contatto «aggettante»⁶⁶. Da un lato, allora, lo spazio del sentire aptico coincide con quello adimensionale della «prossimità», luogo heideggeriano della «pura vicinanza che sostiene la distanza» [*reine die Ferne aushaltende Nähe*]⁶⁷. Il «portare-vicino» [*bringing-near*] che Paterson medita sul sintagma pedagogico del «sentire con» [*feeling-with*] postulato nei primi anni Ottanta dalla filosofa statunitense Edith Wyschogrod⁶⁸, presiede alla definizione di una direttrice fenomenologica eterodossa, irigariana piuttosto che merleau-pontiana, incentrata su un sentire emozionalmente connotato – in Paterson un'intermediale «fenomenologia del sentito» [*Felt pheonometry*]⁶⁹. Dall'altro, e in tale frangente vorrei porre la mia ipotesi storico-artistica, intendo dar voce al tentativo di concepire il sentire aptico quale testimonianza imbrigliata nelle maglie della storia e soprattutto delle *storie dell'arte*. Più concretamente, propongo di sondare il medesimo quale componente avente valenza stilistico-autoriale, finanche filologica o critica e non esclusivamente percettologica, secondo un indirizzo ad oggi privo di una sistematica ricognizione.

⁵⁹ G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Monza, 2015, p.17; G. Bruno, *Superfici: A proposito di estetica, materialità e media* (2014), trad., ed., M. Nadotti, Johan & Levi, Monza, 2016, p. 28.

⁶⁰ J.-L. Nancy, *Allitterazioni* (19 maggio 2003), in M. Bolgherini (a cura di), *Materia corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019, p. 11,

⁶¹ Alla voce "Haptic", Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/haptic>.

⁶² Alla voce "haptique", Larousse Dictionnaire <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haptique/39039?q=haptique#431674>.

⁶³ J.-P. Durand, *Le merveilleux scientifique*, F, Alcan, Parigi, v. 1, p. 188: «abbiamo già una storia naturale più o meno soddisfacente degli organi di differenziazione della vista, dell'udito, del gusto e del tatto: per i primi due è legata a due branche della fisica, l'ottica e l'acustica; le leggi della gusto e dell'aptica non sono state finora né sistematizzate né chiaramente specificate; e per quanto riguarda l'oftalmica, è ancora del tutto un problema» (enfasi mia).

⁶⁴ Alla voce "haptik", Duden-Mentor-Textprüfung, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Haptik>

⁶⁵ M. Grunwald. M. John, *German Pioneers of research into human haptic perception*, in M. Grunwald (a cura di), *Human Haptic Perception. Basics and Application*, Birkhäuser, Basilea, 2008, p. 21.

⁶⁶ M. Petrelli, *Tatto. Un senso intelligente tra processi percettivi ed esperienza estetica*, in "Psico Art", N. 5, 2015, p. 9.

⁶⁷ M. Heidegger, *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, trad. Keith Hoeller, Humanity, New York, 2000, p. 168.

⁶⁸ Ci riferiamo nello specifico all'articolo di E. Wyschogrod, *Empathy and Sympathy as Tactile Encounter*, in "The Journal of Medicine and Philosophy: A Forum for Bioethics and Philosophy of Medicine", Vol. 6, N. 1, gennaio 1981, pp. 25-44.

⁶⁹ M. Paterson, *The Sense of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Berg, Oxford, 2007, p. 7. Si veda nello specifico il capitolo *Affecting Touch: Flesh and Feeling-With*, pp. 147-172.

A partire da un siffatto retroterra, il glossario etimologico in corso di presentazione mira a porre in luce la natura stratificata del movimento che l'esperienza di un toccare attivo genera e, anzi, auspica. Sebbene documenti fotografici e audiovisivi di mani “maniache” che stringono, sfiorano, palpano e colpiscono, o di corpi che interagiscono con l'ambiente che li circonda, appaiono trasversalmente diffusi e agilmente reperibili, nel tentativo di afferrare la motilità dell'aptico si dispone un itinerario che ravvisi nella dialettica tra storia profonda e contemporanea, incardinata sull'attualità del fattore tecnico, il proprio *quid* concettuale.

Aptychus: un'interfaccia fossile

La seconda variante etimologica che vorrei proporre vanta una natura eccentrica. Scontando forse la fatalità di appartenere a un ambito disciplinare satellitare rispetto a quelli sinora nominati, la suddetta accezione è stata generalmente trascurata, almeno nominalmente, dalla letteratura critica sulla percezione aptica. In tale frangente, *aptico*, sostantivo maschile derivante dal latino scientifico *aptychus* (comp. di *a-* priv) e dal greco «piega» (*πτυχή*)⁷⁰, conduce lo specialista nel regno millenario della paleontologia, designando un piccolo «pezzo corneo o calcareo (corrispondente all'opercolo dei gasteropodi), che si trova talvolta nelle conchiglie fossili delle ammoniti e più spesso isolato nei sedimenti»⁷¹.

Non sorprende che la stessa terminologia microlinguistica riveli delle vicissitudini articolate e offra una designazione ambigua del sostantivo, dal momento che appare ancora controversa l'effettiva funzione di tale membrana pelagica, se di struttura opercolare (ossia di protezione), oppure mascellare⁷². In entrambi i casi, gli aptici dovettero assolvere a una finalità squisitamente logistica, rendendo mobile la lamella dei gasteropodi ammoniti, specie di molluschi cefalopodi particolarmente diffusa durante il Mesozoico e solita a rifugiarsi tra le “camere d'abitazione” della propria conchiglia spiraliforme. Può essere utile interrogare in maniera strumentale, ma si spera non peregrina, la voce paleontologica di *aptychus*.

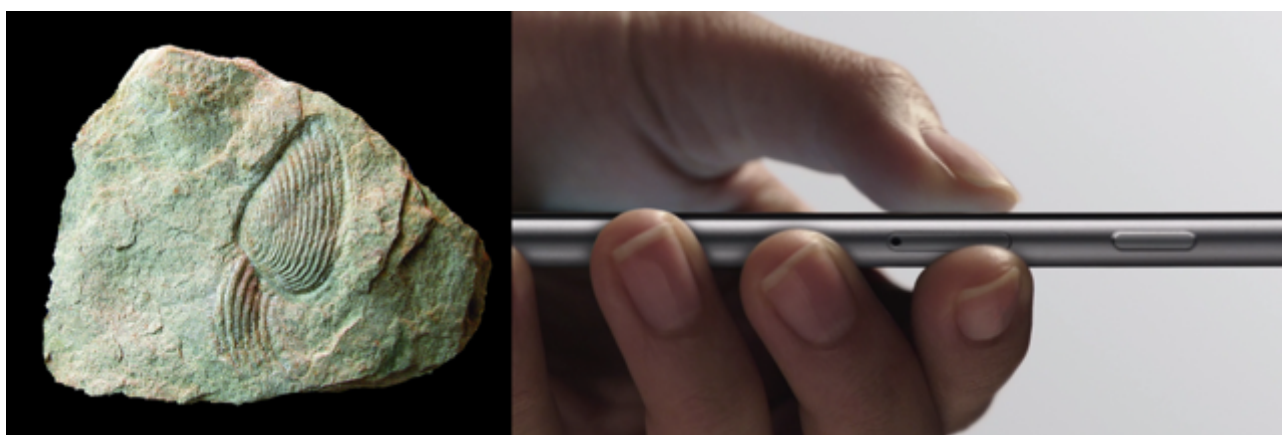


Figura 5: Esempio di fossile detto “aptici”, parte delle ammoniti, Gruppo Umbro Mineralogico Paleontologico; Fotografia iPhone 7

⁷⁰ Alla voce “aptico”, Vocabolario online Treccani, <https://treccani.it/vocabolario/aptico/>.

⁷¹ *ibidem*.

⁷² Alla voce “aptici” in Gruppo Umbro Mineralogico Paleontologico, <https://www.gumpassisi.it/2017/08/14/aptici/>.

Risulta in effetti intrigante apprendere come, per una relazione di omonimia etimologica, l'aptico si concretizzi in un'interfaccia fossile, in una «*super-facies*» per dirla con Giuliana Bruno⁷³, che unisce – o piuttosto si dovrebbe dire che abbraccia e annoda? – l'interno con l'esterno per il tramite di un organismo acquatico vissuto milioni di anni fa [Figura 5]. Senso di confine, il sentire aptico assume le sembianze di un tegumento calcareo che protegge connettendo, precorrendo quella dualità fenomenica costitutiva del «principio transtorico dell'archi-schermo» teorizzato su basi antropologiche da Mauro Carbone e materializzato nelle superfici aptiche dei *display* tecnologici⁷⁴. Mentre il sostantivo *aptychus* gode di una notorietà modesta ascrivibile al *côté* specialistico, lo stesso non può essere asserito del corrispettivo etimo greco *ptychi*, traducibile variabilmente come «piega, piegatura, strato»⁷⁵. Per una coincidenza che si sospetta non fortuita, la piega si configura infatti come un tropo ricorrente nella storiografia dell'aptico. Dalla «funzione operativa» [*fonction opératoire*] della piega barocca discussa da un Deleuze leibniziano⁷⁶, stretta nell'infinito avvicinarsi di materia [*la matière*] e immateriale [*l'âme*]⁷⁷, alla «fecondità inafferrabile della piega», segno tangibile per Didi-Huberman⁷⁸ del manifestarsi improvviso del reale, sino alla «tessiturologia» di derivazione ancora deleuziana postulata da Bruno⁷⁹, essa ne rappresenta una condizione essenziale e un'iconografia proteiforme. L'*aptychus*, per dirla con uno dei principi fondamentali della fenomenologia di Merleau-Ponty, tocca e si fa toccante⁸⁰: è creatura tentacolare e interfaccia elettronica disponibile a mediare una gamma di contatti potenzialmente interspecifica.

⁷³ G. Bruno, *Superfici* cit., (2014), 2016, p. 22.

⁷⁴ M. Carbone, *Dei poteri dell'archi-schermo e dell'ideologia della "Trasparenza 2.0"*, in "Between", Vol. VIII, N. 16, novembre 2018, p. 4; M. Carbone, *Philosophy-Screens. From Cinema to the Digital Revolution*, Suny Press, New York, 2016, p. 173 (e-book).

⁷⁵ C. Gemoll, *Vocabolario* cit., 1931, p. 705.

⁷⁶ Nel celebre saggio *Le Pli: Leibniz et le baroque*, venuto alla luce nel 1988 per la parigina Les Éditions de Minuit, il filosofo francese, nel solco della dissertazioni di Leibniz, ordiva una riflessione di ordine geometrico sulla figura della piega, incardinata sul suo essere ambiguamente tangibile e intangibile: «in alcuni scritti matematici particolarmente importanti, Leibniz pone l'idea di famiglie di curve che dipendono da uno o più parametri: "Invece di cercare l'unica tangente diritta in un unico punto per una data curva, possiamo cercare la curva tangente in un'infinità di punti con un'infinità di curve; la curva non è toccata, è toccata, la tangente non è più né diritta, né unica, né toccante, ma ora è curvilinea, una famiglia infinita» G. Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1988, pp. 18-19.

⁷⁷ *ivi*, p. 5.

⁷⁸ Didi-Huberman contempla la figura della *piega* (destinate ben presto a farsi *piaga*) entro un'articolata argomentazione che vede nella pelle intesa come «tegumento» e nell'incarnato hegeliano i fuochi del discorso. La piega allora, lungi dal costituire un pertugio o un avvallamento circoscritto spazialmente, diverrà l'emblema degli infiniti risvolti e dalla peculiare che connota la superficie: «il visibile sarebbe una specie di immense e diffusa topologia delle pieghe, una sfoglia pellicolare generalizzata, nella quale l'interstizio sarebbe in qualche modo portatore della differenza, del senso». G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente* (1985), il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 20, 25, 30, 32.

⁷⁹ G. Bruno, *Superfici* cit., (2014), 2016, pp. 24-27. Come annota puntualmente Bruno, «la piega, nella concezione di Deleuze, è una fabbricazione filosofica texturata. Ha una qualità palpabile, una cultura materiale, lo spessore di una vera e propria tessitura culturale», *ivi*, p.30.

⁸⁰ Come noto, il corpo in Merleau-Ponty è sempre un "corpo proprio": «per contro, riuscirò a indovinare che cosa può essere tale forma solo tralasciando il corpo oggetto, partes extra partes, e riportandomi al corpo che esperisco attualmente, per esempio, alla maniera in cui la mia mano circonviene l'oggetto che tocca precorrendo gli stimoli e delineando essa stessa la forma che sto per percepire. Posso comprendere la funzione del corpo vivente solo compiendola io stessa nella misura in cui sono un corpo che si leva verso il mondo» M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Studio Bompiani, Milano: Firenze, 2019, p. 124.

Hapticē: verso una sintesi

Tangendo l'ecotecnica mesozoica dell'aptico, occorre infine segnalare una terza variante del termine afferente a un campo semantico parzialmente adiacente. Il sostantivo dalla forma plurale *haptics*, derivante dal greco *haptikós* e dal neolatino *hapticē*, termine coniato nel 1685 dal poliedrico londinese Isaac Barrow nelle *Lectiones mathematicae XXIII*, designa, si direbbe con tiepide speranze tautologicamente, la «scienza del tatto»⁸¹. *Haptics*, vocabolo di scottante attualità, concerne la gnoseologia del toccare in una prospettiva marcatamente tecno-mediale⁸², denotando lo spettro di *feedback tattili* (più comunemente noti come *force feedback*) generati da quei dispositivi che, inviando stimoli artificiali a livello propriocettivo, articolare e muscolare per il tramite di strumenti opportunamente protocollati, mira a simulare il più realisticamente possibile le sensazioni che l'utente percepirebbe intrattenendo un contatto effettivo con l'oggetto⁸³. Rispetto alle varianti enucleate, anche l'accezione moderna di *haptics*, che potrebbe sembrare a un primo sguardo quella implicata più direttamente nella fattualità del toccare, non risolve la dialettica tra tangibilità e intangibilità storicamente costitutiva del discorso filosofico sul tatto.

Indossando il guanto robotico *CyberGrasp*⁸⁴ oppure maneggiando con le dita lo *stick* di *Phantom*⁸⁵, l'utente possa compiere una serie di azioni dalla finalità persuasiva, quali interagire da remoto con il *rendering* aptico (ossia con un avatar ricostruito digitalmente tramite fotogrammetria)⁸⁶ di un determinato oggetto – sia esso un'opera d'arte, una merce, una cosa –, sondarne con le mani i volumi assenti nella loro veste ileomorfa e finanche avvertire distintamente, sempre tramite palpazione, le variazioni nelle *texture* di superficie⁸⁷.

A settantacinque anni dalla commercializzazione dai primi apparecchi riferibili all'odierna scienza dell'aptica, tale tecnologia è stata oggetto di un processo di potenziamento indubbiamente regolato, e dunque incentivato o penalizzato, dai costi proibitivi che ne presiedono alla sperimentazione⁸⁸. Ne reca testimonianza il

⁸¹ Si veda la voce *Haptics*, in Merriam-Webster Dictionary (online), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/haptics>.

⁸² D. Parisi, *Archaeologies of touch: interfacing with haptics from electricity to computing*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2018, passim.

⁸³ M. Grunwald, *Human Haptic Perception: Basics and Applications* cit., 2008, p. 355.

⁸⁴ «Il *CyberGrasp*, prodotto della *CyberGlove Systems LLC*, è un dispositivo di *force-feedback* con base a mano atto a fornire una *feedback* aptico alle dita della mano». Esso può essere utilizzato in combinazione con un ulteriore dispositivo, ossia con il *dataglove CyberGlover*, «che fornisce informazioni sull'angolo di articolazione della mano e delle dita». L'impiego congiunto dei dispositivi sopradetti ha visto un ampio spettro di possibili applicazioni, tra i quali si annoverano la «riabilitazione aptica», la «formazione dei non vedenti» e la formazione in ambito industriale. M. Aiple, A. Schiele, *Pushing the limits of the CyberGrasp TM for haptic rendering*, in "ArXiv", 17 maggio 2016, s.n., trad. mia.

⁸⁵ Il lancio del dispositivo aptico *Phantom* risale al 1993, sebbene la sperimentazione sulla manipolazione di oggetti a distanza debba essere retrodatata agli anni Quaranta, in relazione al nucleare. Piccolo strumento robotico connesso ad un computer, «l'interfaccia *Phantom* permette agli utenti di sentire le forze di interazione che incontrerebbero toccando gli oggetti con l'estremità di uno stilo o la punta del dito. Le sensazioni risultanti si rivelano sorprendenti, e molti utenti per la prima volta sono abbastanza sorpresi dall'irresistibile senso di presenza fisica che incontrano quando toccano gli oggetti virtuali». Dal 1993 i campi di applicazioni delle suddette tecnologie sono andati moltiplicandosi, coinvolgendo l'ambito medico (con simulazioni di interventi chirurgici, per esempio), commerciale, pedagogico e anche quello delle sperimentazioni artistiche. J. K. Salisbury, M. A. Srinivasan, *Phantom-Based Haptic Interaction with Virtual Objects*, in "Projects in VR", settembre-ottobre 1997, pp. 6, 10, trad. mia.

⁸⁶ M. McLaughlin, *The Haptic Museum*, in "Florence Conference on Electronic Imaging and the Visual Arts", Firenze, 2000, s.n.

⁸⁷ *ibidem*.

⁸⁸ Un regesto esaustivo e sintetico delle più recenti innovazioni sviluppante nell'ambito della tecnologia aptica è consultabile nell'articolo divulgativo di Tammy Xu, *Haptic Technology Has More Applications Than You Think*, in "Built in: BETA" (online), 15 ottobre 2021, dal quale anche chi scrive ha preso le mosse.

moltiplicarsi di iniziative testanti la suddetta modalità percettiva nella progettazione di congegni (e delle corrispettive esperienze) riconducibili ai campi più disparati: dalla sfera del benessere sessuale, di cui la produttrice statunitense *Dame* rappresenta un polo d'avanguardia nella produzione di articoli edonici dotati di un *feedback* aptico estremamente variabile⁸⁹; all'universo del gaming, con l'avveniristico *joystick Dualsense Controller* per Playstation 5, in grado di restituire tramite un «coinvolgente *feedback* aptico» una gamma diversificata di vibrazioni calibrate sull'esperienza di gioco⁹⁰; all'ambito della Realtà Virtuale (VR), in cui spicca l'esoscheletro antropomorfo *TactSuit X40* di *bHaptics* (vincitore del *CES Innovation Awards* del 2021), casacca *wireless* equipaggiata con quaranta motori vibrotattili gestibili dal fruitore e compatibile con le principali piattaforme videoludiche⁹¹. Innovativa frontiera per lo shopping online si preannuncia quella schiusa dal dispositivo per VR *TouchKEY* dell'italiana *Weart*, che propone, unitamente a un campionario di servizi già estesamente rodati nell'ambito delle tecnologie aptiche, la possibilità di implementare l'esperienza di acquisto digitale con l'ausilio di *touch controller* atti a rendere maggiormente soddisfacente la conoscenza tattile del prodotto, colmando una delle carenze più comunemente denunciate nel settore delle compere *online*⁹².

Come sovente accade nelle dinamiche di evoluzione mediale, anche per le interfacce aptiche un ruolo propulsore è stato svolto dagli ambiti videoludico e “edonistico” (non volendo certamente equiparare le invenzioni menzionate alla creazione/fruizione di contenuti pornografici che, cionondimeno e come del resto ampiamente noto, hanno esercitato un ascendente notevole sui processi di derivazione McLuhaniana di “nuove” forme mediali). Pertanto, non meraviglia riscontrare proprio in area videoludica il susseguirsi di innovazioni quali, per citarne alcune recentemente brevettate, le sneakers *EP 1* di *Droplabs*⁹³, dotate di un amplificatore posizionato nella suola che consente, modulando le vibrazioni generate dall'audio, di tradurre in segnali tattilo-corporei l'esperienza del suono; le cuffie *Corsair H60 HAPTIC* (commercializzate nell'ottobre del 2020), che consentono di percepire apticamente, modulando ancora una volta le vibrazioni auditive, i suoni trasmessi dai bassi in esse integrati⁹⁴; i dispositivi *STRATOS Inspire Haptic Module* e *STRATOS Explore* di *Ultraleap* che, diversamente dagli apparecchi sinora nominati, si avvalgono della tecnologia *mid-air*, qualificata dall'assenza di schermi e dalla conseguente capacità di propagare sollecitazioni tattili, paradossalmente intangibili, attraverso il movimento pluridirezionale di fasci di onde ultrasoniche⁹⁵.

⁸⁹ Come si apprende consultando il sito del rivenditore, *Dame* realizza delle ricerche specifiche sui feedback tattile-aptici degli utenti, predisponendo anche un test compilabile online e finalizzato a orientare l'acquirente nella scelta. <https://www.dameproducts.com>.

⁹⁰ Si rimanda alla scheda tecnica del prodotto visitabile sul sito: <https://www.playstation.com/it-it/accessories/dualsense-wireless-controller/>.

⁹¹ Si rimanda al sito di *bHaptics* per la consultazione della scheda tecnica del prodotto: <https://www.bhaptics.com/tactsuit/tactsuit-x40>.

⁹² Un primo articolo divulgativo sul progetto è stato pubblicato sulla rivista “Vogue” nel settembre 2020, segnalando l'interesse che tali tecnologie in via di sperimentazioni assumono anche per un pubblico non di specialisti. M. Morelli, *Haptic technology: come sarà l'e-commerce del futuro?*, in “Vogue” (online), 3 settembre 2020, s.n. Per ulteriori informazioni sul progetto *Weart* si rimanda al sito dell'ente: <https://www.weart.it/about/>.

⁹³ Si inserisce di seguito il link che rinvia alla scheda tecnica del prodotto: <https://droplabs.com/pages/product-overview#Triple%20Black>.

⁹⁴ Si inserisce di seguito il link che rinvia alla scheda tecnica del prodotto: <https://www.corsair.com/it/it/Categorie/Prodotti/Cuffie-con-microfono-gaming/Cuffie-con-microfono-USB/HS60-HAPTIC/p/CA-9011225-EU>.

⁹⁵ Come si legge nella sintetica scheda di presentazione caricata sul sito di *Ultraleap*, i dispositivi *STRATOS* si basano su una rete di *speaker* in grado di propagare onde ultrasoniche impercettibili all'orecchio umano. Sebbene ciascun

Comporre un seminale catalogo degli ambiti di applicazione e delle soluzioni sinora testate nell'ambito delle tecnologie aptiche, permette di dar voce a una postura metodologica avente valenza teoretica che il presente progetto si auspica di percorrere. Nel rigettare tanto un orientamento di tecnofilia ottusa, quanto la controparte parimenti ingiustificata di una tecnofobia ruspante, deleteria e del resto profondamente radicata in area umanista, ciò che la disamina applicativa segnala corrisponde a come l'accezione tecnologica dell'aptico, incardinandosi sulla motilità distintiva dell'etimo, sottenda un'esperienza percettiva strutturalmente multimodale. L'aptico, come il fisiologo parigino Charles Robert Richet ipotizzava avendo ben in mente la lezione di Aristotele⁹⁶ già alla fine degli anni Venti del secolo scorso (senza tuttavia avvalersi nella fattispecie del termine aptico), deve essere alla stregua di un «sesto senso» che condensa il pentagono sensoriale distintivo dell'episteme occidentale al fine di «proteggere la vita dell'individuo»⁹⁷.

Scandagliando la percezione aptica nel suo costituirsi multimodale, un dato che emerge con sufficiente chiarezza pertiene a come le più avveniristiche interfacce su di essa basate siano state in grado di problematizzare, sostanzialmente estendendola, l'esperienza del toccare. Un'estensione, è bene sottolinearlo, precipuamente fisiologica, se si rammenta come simili tecnologie promettano al fruitore l'accesso a uno spettro di esperienze *idealmente* realistiche di interazione con corpi (e ambienti) perlopiù digitalizzati. Avventurarsi nella comprensione dei suddetti meccanismi esula dalle competenze disciplinari dello storico dell'arte, portando il medesimo dinnanzi al rischio di inciampare in rovinose semplificazioni o imbarazzanti fraintendimenti. Diversamente, prendere piena consapevolezza dello scarto che inevitabilmente si determina tra dato percettologico e dato culturale – istanze strumentalmente separate nel frangente speculativo, sebbene avviluppate nella realtà delle cose –, parrebbe un'operazione meno suscettibile di errore, se condotta con le necessarie cautele.

L'ambigua locuzione di “dato culturale”, categoria passibile di genericismo data la molteplicità di campi semantici a cui l'aggettivo culturale può rimandare, conduce l'argomentazione verso un quesito persistente *ab antiquissimo* e, forse, strutturalmente aporetico: cosa significa toccare? Nell'investigare il *rendering* aptico di un'opera d'arte contemporanea o di un accessorio di lusso – suo gemello “accessibile”? – calzando un bretoniano guanto robotico, dove si ubica l'oggetto del toccare? Nella trama fotogrammetrica di atomi che prende progressivamente forma, nella sensazione schematizzata che ne scaturisce o nella loro pulviscolare «intrazione», per dirla con una categoria genialmente postulata nell'alveo della fisica quantistica da Karen

altoparlante sia comandabile autonomamente, disporre i medesimi in una griglia ordinate permette, tramite l'ausilio di algoritmi appositamente progettati, di ottenere una zona in cui le linee prodotte dagli ultrasuoni convergono, definito «punto focale» e collocato sulla mano dell'utente. Il movimento delle onde ultrasoniche provoca una reazione percettibile a livello somatico (descritta nei termini di una sottile ammaccatura sulla pelle), tale per cui il «punto focale», come si apprende ancora dal resoconto, giunge a coincidere con il «punto di pressione» *pressure point*). Il movimento del punto di pressione permette dunque di generare delle sollecitazioni tattile (appunto *mid-air*) potenzialmente applicabili in ambito commerciale, ricreativo, espositivo o di *gaming*. Per ulteriori informazioni si veda: <https://www.ultraleap.com/haptics/#how-it-works>.

⁹⁶ Per una recente ed esaustiva analisi di come Aristotele intenda il tatto come «un medium e non un organo», ossia come un senso «universale», «filosofico» e «intelligente» che riunisce i cinque organi si veda: R. Kearney, *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in “Research in Phenomenology”, Vol. 50, 2020, pp. 300-316.

⁹⁷ C. Richet, *Notre sixième sens*, Montaigne, Parigi, 1928.

Barad?⁹⁸ E in quale misura, paradossalmente, l'accadere sensibile della tangibilità, ora invischiata in una ritmica programmata di vibrazioni, è implicato nella configurazione di tale esperienza?

Consapevoli di non poter aggiungere abbastanza, a queste altezze e sul piano puramente teoretico, a una *querelle* plurisecolare che si avrà modo di ripercorrere nel corso dell'analisi, intendo di seguito prendere le mosse da una formulazione risonante con lo spirito della ricognizione etimologica e con il progetto colto nella sua interezza. Prediligendo un'ipotesi metodologicamente e contenutisticamente eccentrica, sebbene parimenti (e anzi forse maggiormente) rigorosa, di seguito si tenterà di penetrare i meandri della storia profonda, dove le radici di *haptō*, *aptychus* e *hapticē* "intrecciano una danza", per calibrare la sintassi all'oggetto di studio, dagli esiti potenzialmente sorprendenti. Che il periplo nella preistoria dell'aptico abbia inizio.

⁹⁸ Karen Barad, nel formulare una teorizzazione materialista basata sull'«intreccio» [*entanglement*], afferma: «essere impigliati non significa semplicemente essere intrecciati con un altro, come nell'unione di entità separate, ma essere privi di un'esistenza indipendente e autonoma. L'esistenza non è un affare individuale. Gli individui non preesistono alle loro interazioni; piuttosto, gli individui emergono attraverso e come parte del loro intreccio. Ciò non significa che l'emergere avvenga una volta per tutte, come un evento o come un processo che si svolge piuttosto che il tempo e lo spazio, come la materia e il significato, vengono all'esistenza, sono iterativamente riconfigurati attraverso ogni intra-azione, rendendo così impossibile differenziare in senso assoluto tra creazione e rinnovamento, inizio e ritorno, continuità e discontinuità, qui e là, passato e futuro». K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of the Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham: Londra, 2007, p. IX.

PARTE 1 - LA PREISTORIA DELL'APTICO SCULTURA: DALL'ICONOGRAFIA ALLA MORFOGENESI

CAPITOLO 1

1.1. Iconografie. L'impulso aptico a partire da Jeff Koons

Nel tentativo di formulare una proposta critica sul rapporto tra sentire aptico e opera d'arte, intendo prendere le mosse da un presupposto metodologico precipuo e da una premessa deliberatamente provocatoria. Per quanto concerne il profilo metodologico la presente sezione, dedicata alla *preistoria dell'aptico*, percorre due indirizzi teorici interrelati: l'uno di ordine culturale-ideologico e l'altro mediale, entrambi modellati sulla figura retorica della sineddoche. Ovvero, da un lato essa elegge il "dispositivo" della *mano umana*, quale organo dal «valore teleologico»,⁹⁹ la cui *motilità* diviene *pars pro-toto* non soltanto del senso del tatto, ma più estesamente, lo si vedrà, dell'aptico, in un orizzonte multimodale con risvolti propriocettivi, interocettivi, esterocettivi e cinestetici. Dall'altro, si propende per concertare una teorizzazione che istituisca nel medium *scultura* il proprio nucleo concettuale, interrogando di riflesso una consolidata tradizione storiografica che, dal *Paragone* cinquecentesco di Benedetto Varchi¹⁰⁰ sino alla grande trattatistica settecentesca e oltre, ha ravvisato una connessione strutturale tra la suddetta forma mediale, ossia la scultura, e una facoltà sensoriale, per l'appunto quella tattile, giudicata rispetto alla fallace facoltà visiva alla stregua di un'imprescindibile ancilla e una recalcitrante sottoposta¹⁰¹. Nella volontà di postulare una linea interpretativa alternativa ai discorsi tradizionalmente approntati su tale *medium*, la successiva disamina si incardina sulla dimensione morfogenetica del gesto plastico, ovvero sul frangente di invenzione, esecuzione e fruizione della forma scultorea nell'incavo della mano e sotto la pressione del ritmico lavoro delle dita, le cui potenzialità risultano non di rado estese dall'utilizzo di un utensile o di uno strumento tecnico. Nella fattispecie, vi è una peculiare famiglia di manufatti dal quale l'argomentazione scaturisce: la scultura miniaturizzata di età preistorica e, più precisamente, paleolitica.

1.1.1. Premesse e obiettivi

Organizzare la trattazione sul costrutto di "preistoria dell'aptico" risponde al desiderio di metterne in luce il portato potenzialmente dirompente, anche (e soprattutto) rispetto alle pratiche artistiche contemporanee. A tale fine, si ipotizza una linea interpretativa del sentire aptico che ponga l'elemento paleostorico quale proprio paradigma, rimarcandone talune qualità costitutive che il contesto occidentale, tardo-capitalistico e ancora estesamente androcentrico, ha sistematicamente ricondotto all'alveo del visivo, del disincarnato e del

⁹⁹ J. Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy cit., p. 205.

¹⁰⁰ Come noto, nella *Disputa Seconda* del *Paragone delle Arti* Benedetto Varchi affronta l'annosa questione dell'agone tra scultura e pittura. Ciò che in questa sede ci interessa rimarcare risulta il nesso ideologicamente forte che si è andato consolidando, in secoli di storiografia, tra tecniche artistiche ed esperienze sensoriale. Le argomentazioni proposte dai pittori a favore di una maggiore nobiltà della pittura sulla scultura vertono infatti sul maggior grado di difficoltà concettuale (rappresentate dal disegno, dalla varietà delle figure, dal colorito, dalla costruzione prospettica dello spazio) che, a loro avviso, l'arte del dipingere richiederebbe rispetto a quella dello scolpire, gravata dall'ingombrante presenza dei materiali e dello sforzo fisico per lavorare i medesimi (di contro all'attività pittorica che permette di essere eseguita con minori vincoli), B. Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Firenze, 1547, s.n. (Digitalizzato da Fondazione Memofonte onlus -Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche).

¹⁰¹ *ivi*, s.n.

merceologico. Renderò conto estesamente delle questioni qui troppo sinteticamente accennate negli ultimi due capitoli della presente sezione. A queste altezze occorre sciogliere una perplessità che potrebbe legittimamente sorgere nel lettore: in quali termini e per quali ragioni si è pervenuti a una simile ipotesi critica con il pericolo, da ultimo non remoto, di trascinare il discorso verso un orizzonte destinato a sollevare più interrogativi che risposte? Per quali ragioni optare per un soggetto affascinante, benché indubbiamente problematico sul fronte disciplinare, quale può essere lo sconfinato frangente della preistoria? Al fine di rispondere agli interrogativi qui enucleati occorre esplicitare la posizione “provocatoria” che orienterà la successiva argomentazione, esplicitandone sin da ora una premessa nevralgica. Impostare la ricerca attorno al tropo della “preistoria dell’aptico” non mira né alla definizione di una teoria di ascendenza passatista, velatamente nostalgica o votata al dissotterramento di un mito delle origini di cui non si avverte nessuna mancanza, né alla messa a sistema di categorie, peraltro già estesamente indagate dalla letteratura storico-artistica, quali quelle di “originario”, “primigenio” e “primitivo”. Piuttosto, l’orientamento che la sezione si prefigge di investigare ambisce, almeno nei suoi intenti, a fornire degli spunti di riflessione eterodossi a quelli che in via generale ha contraddistinguono il nutrito (e fondamentale) *parterre* di proposte critiche sull’aptico. Più precisamente, esso auspica di dimostrare l’attualità e il potenziale innovativo che l’elemento preistorico possiede nello studio di una facoltà del sentire stratificata, ponendo entrambi i relati (ossia la preistoria e il sentire aptico) all’interno di un confronto serrato con le trame del presente, siano esse storiche, storico-artistiche e mediali.

A tal proposito si è rilevato imprescindibile stilare un seminale prospetto sul ruolo posseduto dalla *percezione aptica* nell’odierno panorama mediale. Le annotazioni conclusive al presente progetto dedicate al rapporto tra “new media” e sentire aptico, dispongono un affondo più puntuale sull’argomento che, per le suddette ragioni, viene qui affrontato solo marginalmente.

1.1.2. Prolegomeni: appunti sul collocamento della percezione aptica nel sensorio contemporaneo

In un orientamento di matrice lontanamente simmeliana¹⁰², è opinione condivisa riconoscere nel regime di “ipervisibilità” la cifra distintiva del tempo presente. Tale condizione di predominio della visione, effettiva o presunta che sia, è stata sovente correlata al manifestarsi di un’imagofera “a portata di mano” – la cui repentina configurazione può essere legittimamente retrodatata al giugno del 2007, anno del lancio sul mercato

¹⁰² Mi riferisco nello specifico al saggio simmeliano *La metropoli e la vita dello spirito*, edito nel 1903. Nell’analizzare i rapporti esistenti tra la città moderna e i comportamenti psicologici Simmel, che rifugge posizioni nostalgiche, riconoscono tuttavia «nell’eccessiva stimolazione psichica della città moderna l’origine dell’atteggiamento freddo, intellettuale, “blase” dei cittadini» (G. Simmel, *The Metropolis and Mental Life* (1903), in P. Kasinitz, *Metropolis: Center and Symbol of Our Times*, Metropolitan Area, New York, 1995, p. 12, trad. mia). Costruendo un’interpretazione particolarmente moderna, egli ravvisa come una simile stimolazione dipenda intrinsecamente dal sistema socioeconomico – specializzazione del lavoro, scansione dell’orario –, determinando contestualmente, stando alla lettura di Simmel, che l’uomo possa conoscere sé stesso, incorrendo tuttavia in una condizione di solitudine conaturata a un siffatto ecosistema urbano. Rispetto alle tesi avanzate nei primissimi anni del Novecento dal filosofo berlinese, il quale ipotizza una netta distinzione tra l’agire «razionale» del cittadino urbanizzato e quello «emotivo» proprio degli abitanti dei piccoli centri (ivi, p. 32), una simile ripartizione si direbbe oggi venuta meno, conformandosi alle leggi di quello che la sociologa franco-israeliana Eva Illouz ha definito nei termini di «capitalismo emotivo» (E. Illouz, *Intimità fredde*, Feltrinelli, Milano, 2007).

statunitense del primo iPhone¹⁰³ – abitata da un post-storico *Homme Télématique*¹⁰⁴, individuo protesico con Baudrillard immerso in un *milieu* che concorre quotidianamente a plasmare. La proliferazione degli schermi, ubiqui tanto nello spazio pubblico quanto in quello privato, il trasferimento delle comunicazioni interpersonali nelle *unité d'habitation* binarie (dalle stanze di *Zoom* alle aule virtuali di *Microsoft Team*, passando per le videocchiamate di *Skype*) parrebbero attivamente cooperare al rinvigorirsi di un'ontologia fantasmatica giacché simulacrale, qualora volessimo proseguire il discorso nel segno di Baudrillard. Indubbio, dunque, risulta il contributo apportato dalle nuove tecnologie, anche da un punto di vista marxista, tanto all'evoluzione quanto all'involuzione – Pietro Montani discuterebbe di un rischio latente di «anestetizzazione»¹⁰⁵ (di cui tuttavia l'autore esalta con eguale veemenza anche le possibilità inventive) – del sensorio umano.

Prendendo le mosse dagli assunti elaborati dal filosofo Byung-Chul Han, promotore di un'originale sintesi sui rapporti tra sentire e mediosfera contemporanea, si cercherà di individuare alcuni parametri validi al fine di ponderare al suo interno il ruolo della percezione aptica, della visione aptica e del sentire aptico. Le dinamiche che più potentemente riflettono ciò che Han definiva sin dal 2012 con l'efficace locuzione di «società della trasparenza» [*Transparenzgesellschaft*]¹⁰⁶ risultano quelle della «positività» e dell'«immediatezza»¹⁰⁷. Il costrutto di positività, stando con Han, sorge in una logica di perenne sovraesposizione di entità che, soggiogate dai flussi computazionali del capitalismo di cui sussumono le inflessioni connotative, finiscono per qualificarsi come “positive”. Presupposto inderogabile perché il principio della positività possa efficacemente attivarsi coincide con il processo di “messa in immagine” di un oggetto che, in forza di tale processo di traduzione che non conosce logorio, diviene sempre accessibile e virtualmente disponibile. Non meraviglia, forse, che un esempio paradigmatico di una simile concertazione possa essere offerto dai trilioni di «immagini pornografiche»¹⁰⁸ che circolano in rete, rimbalzando di dispositivo in dispositivo. «La pornografia», nella lettura di matrice estesiologica approntata dall'autore, favorisce «un contatto non mediato tra l'immagine e l'occhio»¹⁰⁹, il che implica, rovesciando il punto di vista dell'argomentazione, che l'immediatezza costitutiva dell'immagine pornografica funziona in maniera concettualmente *tattile*, dal momento che quest'ultima annulla la distanza della visione contemplativa per aderire voluttuosamente alla cornea, sollevando il fruitore dallo sforzo improbo di un'elaborazione critica che potrebbe variabilmente turbarlo. I meccanismi di «accelerazione» costitutivi dei sistemi neocapitalisti fanno sì che la «società della trasparenza»¹¹⁰, al fine di salvaguardare i propri ritmi costitutivi e tutelare la propria integrità di sistema organico, espunga dal proprio corpo di chimera ogni retaggio di negatività, sia essa emotiva o persino formale. Le ripercussioni di una simile tensione ossessivamente edulcorante, culminante nel ritorno autoreferenziale all'immagine del sé (di cui la

¹⁰³ Si veda a questo proposito I. Richardson, *Touching the Screen: A Phenomenology of Mobile Gaming and the iPhone*, in *Studying Mobile Media*, Routledge, Londra, 2012.

¹⁰⁴ J. Baudrillard, *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Gallimard, Parigi, 1990, p. 125.

¹⁰⁵ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, p. 43.

¹⁰⁶ B.-C. Han, *La società della trasparenza* (2010), trad. it. F. Buongiorno, Nottetempo, Milano (e-book), 2012.

¹⁰⁷ B.-C. Han, *La salvezza del bello* cit., pp. 9, 10.

¹⁰⁸ B.-C. Han, *La società della trasparenza* cit., p. 6.

¹⁰⁹ *ibidem*.

¹¹⁰ *ivi*, p. 7.

strategia del *selfie*¹¹¹ risulta un emblema pervasivo e un capro espiatorio altrettanto ghiotto), partecipano al consolidarsi di quello spettro di nevrosi endemico nelle società occidentali “avanzate” e scandito, tra gli altri, da disturbi neurologici quali «esaurimento, fatica e depressione»¹¹². Questo, sinteticamente, il panorama tutt'altro che confortante propinato senza indugi da Han, con un periodare a tratti corrivo e non esente da criticità o schematismi.

Può essere utile focalizzare con maggior precisione il funzionamento tattile della percezione intravvisto da Han al cuore del cosiddetto regime di ipervisibilità. Citando Baudrillard via Heidegger, questi annota:

in accordo con la sua logica interna, la società della trasparenza elimina ogni forma di disturbo. Essa esige che le cose e le immagini si irradiano in perpetuo. *La distanza mancante fa procedere la percezione per mezzo della tattilità e del tatto. La tattilità si riferisce al contatto senza fisicità, alla “contiguità epidermica di occhio e immagine”, a un soffio di distanza. Mancando la distanza, non è possibile nessuna contemplazione estetica, nessun indugio. La percezione tattile è la fine della distanza estetica dello sguardo, appunto, la fine dello sguardo. La mancanza di distanza non è prossimità. Semmai la distrugge. La prossimità è ricca di spazio, mentre l'assenza di distanza annienta lo spazio*¹¹³.

Quanto l'estratto trascritto lascia emergere appare la valutazione, sostanzialmente negativa, di quel fenomeno per cui la visione si appiattisce, letteralmente schiacciandosi contro la percezione tattile, assumendone così la propensione (ancora una volta, si badi bene, presunta) ad avviare una relazione diretta, immediata e perciò epidermica con le cose. La percezione tattile quando immessa nel tritacarne del capitalismo, pare concludere Han senza dissimulare in alcun modo la propria amarezza, distrugge la vitalità del cogito. Tale movimento, regressivo nella sistematizzazione proposta dal filosofo, raggiunge la propria acme con il retrocedere del pensiero critico in direzione di un'uniformizzazione tanto drammatica quanto narcisistica. Rammentando di come, nell'economia del saggio, Han non abbia ancora contemplato quello che a breve designerà nei termini di “impulso aptico” entro la propria impalcatura teoretica, sorge spontaneo avanzare un ulteriore quesito: è legittimo riconoscere un significativo depotenziamento del senso del tatto che il coevo ecosistema mediale parrebbe suo malgrado incentivare? La questione, apparentemente lapalissiana, svela un retroterra maggiormente articolate e già estesamente scandagliato in ambito media-archeologico. Una perlustrazione approssimativa del medesimo tema porterebbe a optare per una risposta nettamente affermativa. Basti a tal proposito menzionare, come farò di seguito, i sempre più numerosi studi confluiti nella neonata disciplina accademica della *Screenology* e finalizzati a stabilire la natura di quella precipua specie di tattilità implicata nell'utilizzo degli *smartphone* e, nella fattispecie, dei *touch screen*.

Una premessa fondamentale al fine di prevenire conclusioni semplicistiche parrebbe la seguente: stando con Giuliana Bruno, preme anzitutto rivendicare la qualità corporea dell'esperienza digitale, manuale persino dalla

¹¹¹ Come si è già sottolineato in precedenza, le posizioni di Han non di rado tradiscono un radicale scetticismo rispetto agli effetti generati dalle nuove tecnologie sulla soggettività e sulle modalità comunicative. Per fornire un punto di vista differente, basti rammentare come Pietro Montani, che ha dedicato le sue ricerche alle forme di «scritture sincretica», ossia costituite dall'interazione strutturale tra immagini e testo, rivendichi l'appartenenza del *selfie* al mondo delle «forme brevi», delineando così uno strumento dal valore ben meno superficiale di quanto si vorrebbe credere. (P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano, 2020).

¹¹² Han, *La società della trasparenza* cit., p. 11.

¹¹³ *ivi*, p. 20.

sua formulazione lessicologica, modellata sull'etimo latino del sostantivo dito da *digitalis/dīgītus*¹¹⁴. Meditando sugli schermi, e su questo punto si è espressa in maniera convincente la stessa Bruno asserendo una posizione incentrata sulla «materialità nell'epoca virtuale»¹¹⁵, sarebbe il concetto di superficie ad acquisire una profondità inedita, giungendo a rappresentare un'entità somatica eccezionalmente stratificata. Qui si prospetta un primo scarto rispetto alle teorizzazioni velatamente tecnofobe di Han, dal momento che l'attenzione di Bruno viene dapprima rivolta alla materialità dell'oggetto schermo – «lo schermo, stratificato come un tessuto, assume volume e diventa uno spazio di dimensioni reali»¹¹⁶ – e in secondo luogo al suo farsi «super-facies»: lo si è detto in relazione all'*aptychus*, interfaccia che unisce interno ed esterno¹¹⁷. In questo frangente si inserisce il tema della manipolazione digitale, essenziale nella proposta che vorrei formulare e nell'elaborazione di una possibile storiografia aptica. Applicando l'interpretazione “stratificata” di Bruno al dispositivo del *touch screen* (ricordando come la studiosa concepisca lo schermo in quanto fenomeno prima ancora che come oggetto), gli itinerari delineati dai polpastrelli sul *display* diverrebbero, almeno *potenzialmente*, la chiave d'accesso a una costruzione del discorso pellicolare che si estende in verticale, concedendo al fruitore l'archeologico *escamotage* di “scavare al-di-dentro”. Sleale risulterebbe tentare di eludere la barriera eretta dall'avverbio “potenzialmente”, luogo sintattico in cui l'opacità dell'interfaccia si manifesta improvvisa e lo schermo tradisce una somiglianza, da ultimo fatale, con dispositivo gemello dello specchio. Per penetrare a fondo la specificità dell'aptico nel sensorio digitale, occorre ora soffermarsi sull'anzidetta opacità dei *touch screen*, al fine di vagliare *il recto* della condizione, in fondo costruttiva, illustrata da Bruno.

Nella radice “manuale” e “manualistica” dell'aggettivo digitale si annida infatti il principio di una gerarchizzazione panottica – e qui torna la tattilità pornografica codificata da Han – già denunciato da Deleuze nei primissimi anni Ottanta, quando questi annotava come «il *digitale* sembra significare il più alto grado di subordinazione della mano all'occhio: la visione si fa interna, e la mano si riduce a dito, interviene cioè soltanto per scegliere le unità corrispondenti a delle forme visive pure»¹¹⁸. Si tratta di osservazioni premonitrici, se ne si considera l'antiorità rispetto al diffondersi degli *smartphone* e dei *Social Network*, e la contestualità al manifestarsi dell'era digitale, segnata dalla commercializzazione dei primi esemplari di personal computer *IBM 5150*, avvenuta nell'agosto del 1981¹¹⁹. Il plesso operativo formato di mano e occhio, ossia il cosiddetto sistema oculo-manuale, stando con Guido Chelazzi, larga parte ha giocato nella quotidianità degli individui di ogni tempo e geografia, essendosi mantenuto sostanzialmente inalterato per oltre quarantamila anni¹²⁰. Esso veicola il gesto costitutivo dell'interazione con simili *device* che, non fortuitamente, il teorico del cinema Francesco Casetti ha immediatamente ricondotto al problema tutt'altro che marginale dell'attenzione

¹¹⁴ G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* (2014), trad. it. N. Nadotti, Johan & Levi, Monza, 2016, p. 9.

¹¹⁵ *ibidem*, *passim*.

¹¹⁶ *ivi*, p. 11.

¹¹⁷ *ivi*, p. 21.

¹¹⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), trad. it. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2008, p. 227.

¹¹⁹ Per una cronologia della progettazione e commercializzazione del primo pc, si rimanda alla scheda descrittiva dell'archivio di IBM: https://www.ibm.com/ibm/history/exhibits/pc25/pc25_birth.html.

¹²⁰ G. Chelazzi, *L'impronta originale*, Einaudi, Torino, 2013.

e delle sue soglie¹²¹. Eucleando le metafore storicamente susseguitesi nel descrivere il funzionamento del dispositivo schermo¹²², lo studioso ha proposto l'introduzione della variante di «schermo-display», altamente indicativa della specie di tattilità implicata in simili esperienze. Nel perimetro di tale tassonomia, il *touch screen* rappresenterebbe la più efficace tipologia di *display*, mediatore di una comunicazione istantanea, sottilmente “passiva” e pacatamente disimpegnata¹²³. Perfettamente in linea con l'attuale consumo ipertrofico di immagini, il *display* di Casetti «esibisce, non scopre. Offre, non impegna»¹²⁴: e ciò accade, sempre con Casetti, in quanto il *touch screen*, le immagini, «ce le mette in mano»¹²⁵. Il valore «teleologico» che Derrida assegnava alla mobilissima mano permane¹²⁶, malgrado, forse, irreparabilmente debilitato. Nessuno stupore, allora, nel rilevare come Han, citando Vilém Flusser e omettendo tuttavia di menzionare Leroi-Gourhan¹²⁷, fonte argomentativa imprescindibile nell'ordine del discorso, ponga a sistema quella transizione per cui, dall'«atrofia delle mani» dell'individuo novecentesco, si perviene al ludico «gioco delle dita»¹²⁸ spogliato dall'energia creatrice già intesa da Huizinga¹²⁹ e da Bataille¹³⁰ come connotativa dell'agire di *Homo faber*¹³¹.

¹²¹ F. Casetti, *Che cos'è uno schermo, oggi?*, in *Schermi/Screen*, “Rivista di estetica”, N. 55, 2014, p. 30.

¹²² Dalla concezione di entità schermante connesse al rilievo etimologico («nel XVI e XVII – annota Casetti –, *screen* o *skren* rimandano a superfici che proteggono, in particolare dal fuoco e dall'aria» *ivi*, p. 3), Casetti risale alla relazione, consolidatesi nel diciannovesimo secolo, tra schermo e intrattenimento, attraverso una serva di invenzioni mediali quali la Fantasmagoria, la Lanterna Magica o il Teatro delle Ombre (*ivi*, p. 4). Segnalando la contestuale accezione, principalmente diffusa in area anglosassone, per cui lo schermo designava la superficie su cui venivano incollate e conservate le immagini, lo studioso può tracciare una genealogia a ritroso delle metafore di tale fenomeno-oggetto. Dal valore liminale della «finestra» albertiana (*ivi*, p. 5), entità che genera un contatto con la realtà circostante, al ruolo creatore del «quadro» (*ivi*, p. 6), sino a pervenire all'antica figura dello «specchio» (*ivi*, p. 7). Muovendo verso l'era digitale e analizzando la transizione dello schermo cinematografico a schermo televisivo e multischermo, Casetti ne propone una prima e acuta tassonomia. Tra le figure dello schermo digitale compare allora il «monitor», nella sua propensione di strumento analitico e di controllo (*ivi*, pp. 14,16) unitamente alla sua variante dello schermo display.

¹²³ *ivi*, pp. 29-34.

¹²⁴ *ivi*, p. 29.

¹²⁵ *ibidem*.

¹²⁶ Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy* cit., p. 205.

¹²⁷ Sebbene Han non ne faccia né apertamente né indirettamente riferimento, il tema della «tecnicità demanzializzata» distintiva del mondo contemporaneo rappresento un tema centrale nell'analisi dell'antropologo francese, che non fortuitamente connette tale indirizzo all'affermarsi delle forme di arte non figurativa (A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* (1965), trad. it. F. Zannino, Einaudi, Torino, 1977, Vol. 2, p. 301). Come annota Leroi-Gourhan illustrando i caratteri dell'«estetica funzionale» (*ivi*, pp. 349-363) la cui attestazione appare direttamente proporzionale alla «frantumazione progressiva del pensiero mitologico», «nella fase attuale, gli individui sono permeati, condizionati, da una ritmicità che ha raggiunto lo stadio di una *meccanizzazione* (più che di una *umanizzazione*) praticamente totale» (*ivi*, p. 363), in cui lo spazio della «scoperta manuale» risulta pressoché rimosso (*ivi*, p. 460).

¹²⁸ B.-C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale* (2013), Nottetempo, Roma, 2015, p. 55 (*e-book*).

¹²⁹ In un celebre saggio dato alle stampe in lingua tedesca nel 1939, Johan Huizinga preferiva alla nota denominazione di *Homo faber*, l'uomo produttore che crea, quella di *Homo ludens*, ravvisando nel paradigma dell'«uomo che gioca» una forza nevralgica per la comprensione delle vicende umane. Il punto di vista adottato, opposto a quello perseguito da Han che in effetti non ne fa menzione, indaga il tema del gioco quale «fenomeno culturale», interrogandosi su come «la cultura stessa abbia carattere di gioco». In altri termini è assente, nell'argomentazione di Huizinga, quell'accezione deteriore di gioco come disimpegno e puro intrattenimento invece costitutiva dell'ipotesi interpretativa di Han. J. Huizinga, *Homo Ludens* (1939), Einaudi, Torino, 1946, prefazione dell'autore.

¹³⁰ È necessario rammentare, sebbene *en passant*, come Han eluda gli sviluppi di un filone critico, facente capo al menzionato Huizinga, che concepisce l'elemento ludico come rivoluzionario nel tessuto delle società capitalistiche. Scrive a tal proposito Bataille, che non fortuitamente torna a Huizinga, come «il gioco è quindi la trasgressione della legge del lavoro: l'arte, il gioco e la trasgressione esistono solo legati insieme, in un unico movimento di negazione dei principi che presiedono alla regolarità del lavoro». G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte* (1955), trad. it. L. Tognoli, Abscondita, Milano, 2014, pp. 45-46.

¹³¹ B.C.-Han, *Nello sciame. Visioni del digitale* cit., p. 55 (*e-book*).

L'orizzonte che si delinea in ambito digitale almeno da Deleuze in avanti (senza scordare Baudrillard), parrebbe quello di un'ineludibile riduzione del toccare al gesto, non già «tecnico» con Leroi-Gourhan¹³², bensì debolmente automatico (la mano che sorregge lo *smartphone*, il dito che striscia, clicca e zooma i contenuti che saettano sul *display*). Se Casetti sottolinea l'inattesa egemonia della mano e, verrebbe da dire, del polpastrello, il cui «tocco sollecita l'arrivo delle immagini, ma ancor più guida il loro flusso»¹³³, Han andava ulteriormente radicalizzando tale curiosa dittatura del dito, sostenendo come esperire l'immagine dell'Altro tramite *touch screen* (si pensi alla classica situazione per cui si ingrandisce spensieratamente uno scatto inviatoci da un conoscente) equivalga a tenerlo «tra pollice e indice»¹³⁴. In altri termini, il millenario lavoro inventivo della mano, si metterebbe *quasi* totalmente al servizio (l'intuizione che un germe eversivo di creatività, comunque, persista è già di Montani) del sistema neocapitalista in cui esso è immerso.

I rischi insiti in un'allarmante astrazione del toccare – è infatti il toccare a smarrire la propria dimensione corporea ed interocettiva e non certamente il palpatissimo schermo – sono stati segnalati con particolare attenzione e lungimiranza nell'ambito dei *Games Studies* e in area medio-archeologica. Con la locuzione neologica belligerante di «Fingerbombing», il mediologo americano David Parisi ha evidenziato la natura «distanziata, distaccata e distruttiva» dell'interazione con uno schermo aptico quale quello delle seminali console di Nintendo DS¹³⁵, mentre Wanda Strauven, citando la brutale installazione video *TOUCHING REALITY* (2012) di Thomas Hirschhorn, ha denunciato per prima la già citata sfaldatura, gravida di conseguenze, tra schermo e *display*¹³⁶.

La situazione che si delinea dalla compilazione di tale seminale prospetto risulta a tratti paradossale: laddove immessa entro un sistema percettivo ideologicamente dominato dalla vista, la facoltà tattile paga lo scotto di far smarrire alla difficile comparsa (ossia la vista stessa) il privilegio di spazio della dialettica. Per contro, quando collocata al cuore del campo discorsivo, ossia parcellizzata in una ritmica di gesto programmati, iterativi e atrofizzati – il composito lemmario di micro-gesti scaturito dall'interazione *digitale* con lo schermo – il toccare finisce parimenti per scadere in una facoltà sensoriale eminentemente formale giacché plasmata dalle prerogative della visione. In altri termini, per dirla con un'espressione formulata da Martin Jay, al quale si deve una delle ricognizioni maggiormente esaustive sul senso della vista e sulla denigrazione, in fondo sempre imperfetta, nel pensiero francese novecentesco (ma compiendo un'analisi storica secolare), sussiste nell'occhio una disposizione microscopica e ritenuta a buon vedere diabolica, che concorre a suffragare un modello epistemico asimmetrico, legato a filo doppio con la nozione di possesso e non di rado ispirato ai modelli di sorveglianza:

esiste, inoltre – afferma a tal proposito Jay – una capacità appresa di usare gli occhi per esprimere qualcosa in modo deliberato, un'abilità più affinata rispetto al caso degli altri sensi. Il fenomeno del malocchio, citato

¹³² «Il gesto tecnico – annota a tal proposito Leroi-Gourhan – è creatore di forme imitate dal mondo inerte e pronte ad essere imitate» A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* cit., p. 364.

¹³³ F. Casetti, *Che cos'è uno schermo, oggi?* cit., 2014, p. 29.

¹³⁴ B.-C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale* cit., p. 40.

¹³⁵ D. Parisi, *Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing* cit., p. 83.

¹³⁶ W. Strauven, *Marinetti's Tattilismo Revisited Hand Travels, Tactile Screens, and Touch Cinema in the 21st Century*, in R. Catanese (a cura di), *Futurist Cinema*, Amsterdam University Press, 2018, p. 70.

in precedenza, è solo una manifestazione di questo potenziale di invio di messaggi potenti. Di conseguenza, la vista viene spesso definita “il censore dei sensi ... un arbitro del comportamento, un inibitore o uno stimolo”, a differenza del tatto, che è più accondiscendente. Significativamente, tra tutti gli animali, solo l'uomo e i primati hanno la capacità di usare lo sguardo per inviare segnali di affiliazione e di minaccia¹³⁷.

Ciò che le ricognizioni di Parisi, Strauven e, almeno parzialmente, Jay, parrebbero evidenziare è che, anche qualora si contemplatesse un'esperienza di «choc tattile», essa non equivarrebbe certamente all'omonimo fenomeno di scuotimento dadaista teorizzato da Walter Benjamin nel citatissimo saggio sull'opera d'arte¹³⁸. In altri termini, il movimento verso una progressiva atrofizzazione del tatto in senso forte si direbbe, se non addirittura compiuto, quanto meno in via di completamento. Non volendo cedere alla perentorietà di una siffatta ipotesi, nella sezione conclusiva del presente lavoro intendo rendere conto di come le sperimentazioni di giovani artiste e artisti mirino a riscoprire il coefficiente inventivo della materialità del digitale discussa da Giuliana Bruno, riservando alla mano, propaggine di un corpo globalmente senziente, un ruolo “autorale” imprescindibile.

In questa sede, invece, l'argomentazione che vorrei illustrare percorre due direttrici teoriche distinte, benché strutturalmente interrelate. In primis, tenterò di formulare una definizione di ciò che ancora oggi, troppo spesso, viene considerato essere l'aptico, appiattendolo il medesimo sulla facoltà visiva. Nel solco delle intuizioni di Han, cercherò di illustrare cosa si intenda con la locuzione “impulso aptico della positività” a partire da una serie di sculture atte a testimoniare di come il sentire aptico, alla mercè della società dei consumi, possa risultarne ad essa completamente asservito tanto sul piano della creazione dell'opera quanto, e soprattutto, su quello della sua invenzione, esecuzione e fruizione. Da qui, propongo una ricognizione analitica volta a disvelare il funzionamento sostanzialmente ottico e volutamente frustrante di un simile meccanismo, incardinato su una logica di intangibilità architettata a priori e con pignoleria diabolica. In secondo luogo, seguirà l'esposizione di una possibile controproposta teorica che istituisca nella motilità del sentire aptico, nella coalescenza tra i campi del tangibile e dell'intangibile e nella morfogenesi manuale i propri caratteri fondativi.

Potenzialmente inesauribile risulta il catalogo di opere d'arte novecentesche (e realizzate negli anni Duemila) candidabili allo studio del sentire aptico. Redigere un prospetto onnicomprensivo, presunzione in sé fallace e forse improduttiva, se si considera l'estensione sconfinata del *corpus* di fonti che per dovere di completezza meriterebbe di essere considerato, non rientra tra gli obiettivi del presente progetto.

Rinunciando a sforzi enciclopedici e mirando piuttosto a rintracciare una più contenuta “preistoria dell'aptico”, si è preferito, almeno inizialmente, infondere all'argomentazione uno sviluppo monografico, consapevoli delle perplessità che una simile impostazione può legittimamente suscitare. Oggetto di indagine coincide con la serie di ispirazione paleolitica *Balloon Venus* di Jeff Koons, formata di esemplari prodotti tra il 2008 e il 2021¹³⁹. I

¹³⁷ M. Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 10, trad. mia.

¹³⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-56) cit., p. 45.

¹³⁹ Una prima riflessione sui suddetti temi è stata parzialmente sviluppata nel contesto di: V. Bartalesi, *Dall'iconografia alla morfogenesi: le veneri di Jeff Koons in una prospettiva storico-artistica*, T. Casini, A. Ducci, F. Martini, *Art Before*

presupposti metodologici che hanno orientato la selezione di tali oggetti in relazione all'*impulso aptico della positività* concernono:

- i) il riferimento iconografico strumentalmente pseudo-filologico a una precipua categoria di manufatti mobiliari preistorici – nella fattispecie, la scultura antropomorfa di piccole dimensioni nota con la denominazione di “veneri”, qui del Paleolitico superiore;
- ii) il precedente teorico offerto dal pensiero Byung-chul Han, a cui si deve l’embrionale sistematizzazione embrionale delle categorie in questa sede riprese e parzialmente problematizzate;
- iii) la problematica centralità di cui godono la figura e la produzione di Jeff Koons nel sistema dell’arte contemporanea, consolidata dalle *querelle* che ciclicamente scuotono l’opinione pubblica e dalla fascinazione nutrita nei suoi confronti da una platea di non addetti ai lavori;
- iv) la relazione tutt’altro che immediata che le suddette opere intrattengono con la visualità aptica e con la sfera del toccare.

Estendendo le brillanti intuizioni poste da Han, ciò che il presente capitolo intende dimostrare afferisce a come la prima produzione di Jeff Koons, una riflessione che affonda le proprie radici nei primissimi anni Novanta e finanche, indirettamente, negli anni Sessanta, sia in grado di ipostatizzare entro il proprio ciclo vitale (dalla fabbricazione meccanizzata degli esemplari alla loro installazione nello spazio espositivo) i meccanismi dell’impulso aptico della positività in maniera a tal punto paradigmatica da auspicare una narrazione monografica. Un’esposizione paradigmatica in quanto fatalmente trasparente: la preistoria, con Koons, diviene una sirena seducentemente truffaldina, di cui urge decifrare la nenia incantatrice, prima che sia troppo tardi.

1.1.3. Monumenti tardo-capitalisti: Jeff Koons e «il sentire aptico della positività»

In apertura del saggio *La salvezza del bello* [*Die Erretung Des Schönen*] dato alle stampe nel 2015, Byung-Chul Han affermava lapidario come «la levigatezza è [sia] il segno distintivo del nostro tempo»¹⁴⁰. A fondamento di un’argomentazione indubbiamente suscettibile a plurime obiezioni – dove collocare il ruvido, l’orrido, l’abietto di Kristeva e l’Irritarte di Lea Vergine? –, Han poneva una singolare constatazione, raccolta in un interrogativo altrettanto disorientante: cosa condividono, da un punto di vista squisitamente estesiologico, un iPhone di Apple, un multiplo di *Balloon Dog* (1994-2000) di Jeff Koons e i metodi di depilazione brasiliana¹⁴¹ [Figura 6]?

Diversamente da quanto si potrebbe sospettare, non si tratta né di uno stratagemma retorico, né di una facezia di sapore sinistroide, dal momento che Han svela immediatamente ciò che il lettore, assemblando mentalmente le fonti visive convocate, può agilmente intuire rappresentarne il comune denominatore, per l’appunto la levigatezza [*Das Glatte*]¹⁴². La consultazione delle precedenti fatiche del filosofo, volumetti telegrafici seppur

Art. L'uomo cosciente e l'arte delle origini con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti, Fondazione Ragghianti, 2022, pp. 345-256. Nello stesso volume si rimanda inoltre al contributo: M. Cometa, *Al cuore del fantastico. Ibridi da pensare nel Paleolitico*, pp. 133-150.

¹⁴⁰ B.-C Han, *La salvezza del bello* (2015), Nottetempo, Roma, 2018, p. 9.

¹⁴¹ *ibidem*.

¹⁴² *ivi*, pp. 9-20. Il tema della levigatezza, ripreso da Han via Burke, percorre trasversalmente il denso libello. Nel capitolo dedicato a *Il corpo levigato*, l’autore sottolinea a più riprese il tema di una visione estremamente ravvicinata, rappresentata dalla tecnica cinematografica del «close-up», che comporta una sostanziale eliminazione del contesto in funzione di un

decisivi nelle conclusioni (alle quali Han perviene talvolta glissando su snodi teoretici non irrilevanti), permette di comprendere come la levigatezza detenga una valenza contestualmente percettologica (il corpo femminile e levigato di burkiana memoria, si qualifica per l'esibirsi liscio, lucido, senza accidenti al tatto così come alla vista¹⁴³), sociologica (la comunicazione istantanea dei *social network*, levigata giacché idealmente liberata dagli stridori del confronto in presa diretta, in un'interpretazione per cui Han soprassiede ai sempre più diffusi fenomeni di *dissing* e *hating*)¹⁴⁴ e morale (una levigatezza votata alla sistematica rimozione della negatività).



Figura 6: Jeff Koons, *Ballon Dog (Orange)*, 1994-2000; Fotografia di gambe femminili depilate; Fotografia esemplare di iPhone 13 (Cfr. Byung-chul Han)

Gli oggetti selezionate da Han, siano essi ontologicamente oggetti, merci o trattati in quanto tali (le cosce sode di donna ossessivamente depilate), condividono l'esibirsi come lisci, privi di irregolarità che compromettano l'uniformità delle superfici e, perciò, potenzialmente piacevoli al tatto. Nell'analisi avanzata dall'autore la superficie curvilinea, polita e specchiante delle monumentali sculture pneumatiche di Koons induce il soggetto percipiente a una sua fruizione euforica, deliziando il visitatore-*shopper* con il riverbero narcisistico della propria immagine (restituita tuttavia in maniera pericolosamente deforme) e, soprattutto, esortando il medesimo a un consumo carnale dell'opera¹⁴⁵. È a questo punto che, nell'argomentazione di Han, interverrebbe in maniera preponderante una componente riconducibile a una forma di visualità aptica. Come questi non tarda

drammatico avvicinamento di una parte del corpo ridotta a frammento. Travalicando i confini di un discorso puramente tecnico, Han perviene alla definizione di una complessiva «società-close-ups», laddove l'assenza di prossimità determinata dagli schermi determina, a detta dell'autore, favorisce il radicarsi di un «narcisismo negativo» e di un orizzonte autoreferenziale. *ivi*, pp. 21-33.

¹⁴³ È bene ricordare come in Burke, del tutto correttamente, l'esperienza della levigatezza si realizza parimenti in un fenomeno visivo e tattile. Tale categoria formale ed estetica, piuttosto che avviare l'ennesimo agone sensoriale, diviene generatrice di una peculiare reazione nel soggetto percipiente. Laddove, annotava il pensatore alla prima edizione del 1757, «i corpi rozzi e angolosi eccitano e stuzzicano gli organi del tatto», favorendo conseguentemente il manifestarsi di sensazioni negative, consistenti «nella tensione violenta o nella contrazione delle fibre muscolari», la risposta sensoriale a «corpi lisci» si delinea di segno opposto. Infatti, prosegue Burke, «il contatto con corpi lisci genera rilassamento»: «il gentile tocco di una morbida mano» attenua la sofferenza, così come l'incontro con un letto «liscio e soffice» favorisce il compiersi di una condizione di abbandono tattile. Per le suddette ragioni, tra gli attributi emozionali connessi alla levigatezza e dunque all'incontro con corpi lisci si posiziona la «dolcezza», illustrandone il funzionamento attraverso il singolare caso di carezzare con mano una pleiade di sfere in movimento. E. Burke, *Ricerca sulle origini delle idee del sublime e del bello* (1757), Editoria Multimedia (e-book), 2018, pp. 228-229, 231.

¹⁴⁴ Han, che limpidamente propende per una lettura minata da sfumature tecnofobe, tende a ricondurre l'intero fenomeno della comunicazione via *smartphone* entro una dinamica di impoverimento culturale, morale e finanche relazionale, equiparando, in un passo piuttosto duro attorno alla nozione di «agire», l'era digitale ad un «tempo di morti viventi». B.C.-Han, *Nello sciume. Visioni del digitale* cit., p. 55.

¹⁴⁵ *ivi*, pp. 10-13.

a suggerire, infatti, «di fronte alle sue sculture levigate [ossia ai *Balloon* di Koons] sorge l'“impulso aptico” [*haptischer Zwang*] di tastarle, e perfino il desiderio di succhiarle»¹⁴⁶.

Si tratta di un'osservazione particolarmente confacente sebbene tendenzialmente impraticabile tanto sul fronte delle normative museali, quanto su quello dei comportamenti individuali (almeno in via di principio, ma avrò modo di tornarci a breve). Se la depilazione brasiliana dipende, consolida e insieme appaga un paradigma estetico-sanitario votato all'igiene e alla cura agonistica del corpo-proprio inteso anzitutto come epidermide (e dunque come superficie), contravvenendo all'orizzonte basso materialista dell'erotismo in Bataille¹⁴⁷, e la comunicazione via *social network* si attua mediante un'interfaccia tecnicamente aptica (lo *smartphone*) generante una modalità relazionale altrettanto “levigata”, il caso delle sculture di Koons, gonfiabili in acciaio dalle cromie dolcemente pacchiane e dalle *silhouette* familiari, declinando in molteplici vesti zoomorfe il bramato palloncino fieristico simbolo della sagra nel mondo occidentale, permette di formulare una duplice constatazione sul rapporto tra percezione aptica e opera d'arte.

In primo luogo, esso consente di saggiare una posizione teorica plasmata da un dibattito estetico ed estesiologico plurisecolare, sviluppatosi dal secondo quarto del Settecento in Europa continentale. Ossia quello che, dal costrutto herderiano di occhio toccante, non fortuitamente scaturito dal confronto con la scultura [*Plastik*], sarebbe subentrato nelle riflessioni *Kunstwissenschaft* di area tedesca privilegiandone l'essenza panottica (ravvisabile da Hildebrand a Riegl), per divenire oggetto di una significativa rielaborazione da parte di Deleuze nella facoltà ibrida di un «occhio aptico» e della canadese Laura H. Marks nel più tardo costrutto post-coloniale di *haptic visibility*. Come anticipato in sede introduttiva, mi riservo di dedicare ai suddetti temi un'analisi filologica nella prossima sezione del testo dedicata alla “storia” dell'aptico, qui introdotti in modo eccessivamente circostanziale. In seconda istanza, le sculture di Koons permettono di visualizzare la stratigrafia di un coinvolgimento multimodale complesso tanto sul piano concettuale, quanto su quello percettologico.

Nell'ipotizzare le circostanze in cui Han ambienta la propria descrizione – la fruizione di una scultura di Koons può essere verosimilmente immaginata nel candore di un *white cube*, tra gli stand di una lussuosa manifestazione commerciale oppure nel cornice-palinsesto di un palazzo signorile – il baricentro dell'impulso aptico, travalicando il dato propriamente organolettico, che in effetti Han surclassa, riversa la propria efficacia su quello ideologico. A dirsi, e qui occorrerà tornare nuovamente a Benjamin, che l'opera d'arte (quella di Koons, ma il discorso potrebbe valere per la produzione di numerosi artisti) si attesta anzitutto quale entità

¹⁴⁶ *ivi*, p. 11.

¹⁴⁷ *ivi*, pp. 16-17. Per Han la sistematica rimozione dello sporco, elemento fondativo dell'atto sessuale e dell'erotismo in Bataille (e ancor più, si direbbe, in Sade), porta l'erotismo ad appiattirsi sulla pornografia, il cui limite consiste nell'esposizione plateale dell'oggetto del desiderio e, così, nella contestuale soppressione dello spazio stesso del desiderio.

«fantasmagorica»¹⁴⁸ che esaudisce il desiderio «ardente» delle masse di «portarsi più vicino»¹⁴⁹ alle cose. Rivendicando la propria appartenenza al regno marxiano della merce, essa risveglia quell'«istinto tattile» che Benjamin non a caso rilevava nella figura del «collezionista» (e non del *flâneur*)¹⁵⁰. Nel soggetto senziente e, magari, nel bambino al cospetto dei mortiferi balocchi di Koons, potrebbe insorgere infatti la smania impellente di verificarne la reale consistenza, complice, forse, l'aver stretto tra le dita un esemplare di palloncino zoomorfo plasmato per torsione, mitocondrio di tutta l'impresa. Si può dunque sostenere che, in virtù della loro conformazione materiale, formale e persino iconografica, tali monumentali oggetti pungolino «il desiderio di tastare». Una simile pulsione, e ciò costituisce uno snodo nevralgico nel modello comportamentale in corso di esposizione, si arresta tuttavia allo stadio di struggimento personale del tutto potenziale, dal momento che severamente vietata risulta la possibilità di far scorrere la mano lungo le superfici del tuttotondo cedendo, per così dire, alla sua *agency*. Ciò accadrebbe, come si anticipava, sia in forza di una consuetudine dettata dal luogo espositivo – nei musei tendenzialmente non si tocca¹⁵¹ e certamente non è concesso interagire tattilmente con un originale di Koons –, sia per una ragione più profonda e insidiosa, connaturata al funzionamento delle sculture licenziate dall'artista statunitense.

Benché imprescindibile come guida teorica, mi pare che la proposta di Han non affronti con sufficiente intensità tre aspetti sulla cui indagine, invece, cercherò di impostare la successiva argomentazione. Il primo, di natura metodologica, pertiene all'isolamento avallato da Han dell'opera di Koons dal *corpus* dei suoi lavori e dal tessuto della storia dell'arte, omissione che rischia di escludere dalla ricognizione talune constatazioni a mio avviso rilevanti. Il secondo, anch'esso riferibile al versante disciplinare, afferisce a come Han teorizzi la questione dell'impulso aptico della positività su basi quasi esclusivamente estesiologiche. In forza dell'estrema validità che le medesime attestano sul piano della trattazione teorica, esse meritano di essere ulteriormente corroborate da quanto le ricerche condotte nei campi delle neuroscienze, del neuromarketing e dell'archeologia cognitiva hanno scoperto e reso accessibile da quasi due decenni (e in maniera maggiormente intuitiva, lo si vedrà, sin dal secondo Novecento). Il terzo, di matrice più spiccatamente concettuale, concerne il macro-tema dell'*intangibilità*, cruciale al fine di focalizzare la configurazione dell'impulso aptico e dei suoi presupposti. Compiendo un balzo disciplinare e penetrando una temporalità fattasi incredibilmente stratificata, sarà necessario porsi al cospetto delle monumentali progenitrici stampate da Koons, direttamente dalla paleostoria.

¹⁴⁸ Si rammenti di come «attraverso il concetto di fantasmagoria Benjamin rielabora la teoria marxiana del feticismo delle merci», sviluppandone il portato estetico (S. Marchesoni, *Fantasmagoria*, in A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2018, p. 55). Come sottolinea Stefano Marchesoni, è proprio nelle «esposizioni universali» (non dissimili, verrebbe oggi da dire, dalle fiere di arte contemporanea) che «il carattere fantasmagorico del capitalismo industriale emerge plasticamente», intrattenendo in modo quasi mistico l'incauto visitatore (ivi, p. 55).

¹⁴⁹ W. Benjamin, *Paralipomena e materiale vario per la III stesura del saggio (1939)*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Walter Benjamin. Aura e choc* cit., p. 67.

¹⁵⁰ Nell'*opus magnum* dei *Passages* parigini Benjamin annota come «proprietà e possesso appartengono all'ambito del tatto, e sono in certo modo in opposizione all'otticità», fornendo un utile spunto per la tesi che si vorrebbe qui sostenere (W. Benjamin, *Appunti e materiali*, in R. Tiedemann, *Walter Benjamin. Opere complete IX. I «Passages» di Parigi* (1982), trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino, 2000, p. 217).

¹⁵¹ Per una ricostruzione ancora imprescindibile del senso del tatto in ambito museologico e museografico si veda: F. Candlin, *Art, Museum, and Touch*, University of Manchester, Manchester, 2010. Per una ricognizione storica dell'impiego del tatto nelle gallerie e nelle collezioni d'arte del XVIII e del XIX secolo rimando a C. Classen, *Touch in the Museum*, in ID, *The Book of Touch*, Taylor and Francis Group, 2005.

1.1.4. Dai gonfiabili dell'East Coast al Gravettiano: una proposta di decostruzione

L'epifenomeno delle veneri preistoriche deve essere compreso, entro la produzione di Jeff Koons, quale esito di quella forma citazionista e non di rado acritica di «pensare per immagini» che già Del Puppo riconosceva distintiva della temperie postmoderna¹⁵². La fagocitazione iconica perpetrata da Koons coinvolge indistintamente, seppur assecondando parametri puntualmente codificati, le icone della cultura popolare, gli emblemi della società di massa e le immagini della storia dell'arte. Le undici specie di sculture e dipinti ispirati a Venere licenziati dallo studio dell'artista tra il 2001 ed il 2021 ben riflettono quella postura disimpegnata sul fronte semantico che Salvatore Settis registrava in relazione all'uso indiscriminato della polisemica categoria di «classico»¹⁵³. Se il *corpus* della storia dell'arte occidentale per Koons costituisce un «serbatoio di *exempla* assemblati con sguardo sostanzialmente sinottico»¹⁵⁴, il riferimento alla preistoria dimostra, a mio avviso, un sostrato maggiormente articolato e imprescindibile al fine di comprendere il tipo di interazione che i suddetti esemplari prevedono e sollecitano.

La scelta del soggetto Venere paleolitica in Koons parrebbe rispondere a due ordini di ragioni strettamente correlate. La prima di carattere schiettamente simbolico. Per un artista ebbro di sollecitazioni pseudo-freudiane¹⁵⁵ e junghiane¹⁵⁶, per cui l'opera d'arte partecipa a un orizzonte edonistico di soddisfacimento del desiderio¹⁵⁷, favorendo l'accettazione del singolo nella sua preziosa insularità¹⁵⁸ e mirando alla creazione di un senso di comunità¹⁵⁹, non stupisce riscontrare un interesse significativo nei confronti di quelli che, all'incirca globalmente, vengono ritenuti tra i più potenti simboli della fertilità femminile realizzati dall'uomo. L'accenno alla fase orale di scoperta freudiana della scultura di Koons, come suggerito da Han, parrebbe dunque particolarmente confacente al soggetto in analisi, anche se qui, per assurdo, l'involucro inorganico deve essere inteso come tutto labbra o, viceversa, come interamente predisposto al bacio. Si badi, tuttavia, a

¹⁵² A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino, 2013, p. 30.

¹⁵³ S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino, 2004, p. 5.

¹⁵⁴ *ivi*, p. 13.

¹⁵⁵ Come ha già segnalato recentemente Sarah Thornton, la presenza freudiana nell'esegesi che l'artista stesso fornisce della sua stessa produzione assomiglia a un «recital di figure freudiane». Annota in questo senso Thornton che «gli aggettivi preferiti dell'artista sono “femminile” e “maschile”, “eretto” e “molle”, “umido” e “asciutto”. (...) Le forme delle sue sculture gli ricordano “labbra vaginali”, “rapporti carnali”, “gambe aperte”, “castrazione”, un “buco”, un “utero” e “l'area pelvica”. S. Thornton, *33 artisti in 3 atti* (2014), trad. it. S. Thornton, Feltrinelli, Milano 2017, p. 20.

¹⁵⁶ Il riferimento a Jung viene a consolidarsi durante gli anni della formazione dell'artista che ricorda come in quegli anni, parallelamente ai primi lavori, questi fosse particolarmente influenzato dagli scritti dello psicanalista, che lo avrebbero spronato alla ricerca di immagini «archetipiche» e introspettive (J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal*, Thames & Hudson, Londra: New York, 2014, p. 62, trad. mia).

¹⁵⁷ Sin dal 1992, ad un anno di distanza dalla realizzazione del primo esemplare della serie Balloon Dog, Jeff Koons annotava un enunciato che, letto trent'anni a seguire, assume il valore della dichiarazione programmatica: «Sto cercando di catturare il desiderio dell'individuo nell'oggetto, e di fissare le sue aspirazioni nella superficie, in una condizione di immortalità» (J. Koons, *The Jeff Koons handbook*, Rizzoli, New York, 1992, p. 34, trad. mia).

¹⁵⁸ Come ripete a più riprese lo stesso Koons nel corso di una conversazione con lo storico dell'arte britannico Norman Rosenthal occorsa nel 2014, l'arte possiede per l'artista un «potenziale terapeutico», permettendo di «sviluppare un senso di rispetto per sé stessi, per gli altri e per l'energia vitale» (Koons, Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal*, p. 13, trad. mia).

¹⁵⁹ Rammentando della prima visita al Museo di Philadelphia occorsa durante la sua infanzia, Koons riflette sulla capacità intrinseca all'arte di creare connessioni stratificate, oltre che un peculiare senso di comunità e di appartenenza: «quest'idea di connettersi, fare collegamenti e avere un senso di una comunità più vasta. Questo è davvero ciò che l'arte rappresentava per me allora: una comunità più vasta di persone e un dialogo in cui essere coinvolti, così come una presenza storica» (*ivi*, p. 51, trad. mia). Le connessioni interpersonali, siano esse sviluppate su un livello familiare oppure più estesamente comunitario, richiedono per Koons di «connettersi attraverso la storia dell'arte», sebbene in un orizzonte che travalica i confini del sistema dell'arte stesso (*ivi*, p. 248, trad. mia).

focalizzare il portato di un simile discorso apparentemente amoroso, qualora si volesse travisare Barthes: distante dal mutuo contatto irigariano delle labbra¹⁶⁰, tale incontro possiede nella produzione dell'artista un'indole del tutto peculiare, ispirata a quella aderenza pornografica dell'occhio all'immagine distintiva del regime di ipervisibilità di cui si è detto.

Non sorprende constatare come Koons nutra un'attrazione tanto significativa quanto strumentalmente soggettiva dinnanzi al repertorio preistorico. Lo statunitense elabora infatti sulle cosiddette "veneri preistoriche" una personalissima lettura facente capo a una sessualità androgina, illustrata in maniera particolarmente dettagliata in un'intervista del 2012, quando l'artista di York descriveva in questi termini la celeberrima Venere di Willendorf:

è una specie di visione del cosmo. Hai due lune crescenti e ti rendi conto che è qualcuno che sta facendo sesso, c'è una sorta di presenza maschile-femminile, ma è solo una persona e sta effettivamente facendo sesso con se stessa. La Venere di Willendorf è veramente un simbolo di fertilità perché può procreare da sola. I seni della Venere sono pieni, sono voluttuosi, il suo ventre, un vero simbolo di fertilità. Ma se si guarda e si lascia andare la mente, ci si rende conto che i seni potrebbero essere in realtà testicoli e che lo stomaco potrebbe essere in realtà un fallo e che in realtà sta entrando su sé stesso, e procreando¹⁶¹.

Si tratta di una concezione della sessualità distante sia dalle consolidate interpretazioni sul tema matriarcale relative alla piccola statuaria antropomorfa del Paleolitico superiore, sia da quelle basate sull'autorappresentazione del soggetto femminile, nelle formulazioni proposte da McDermott, oppure nella raffigurazione del ciclo vitale della donna, secondo gli studi condotti in tempi diversi da Patricia Rice e Marc Groenen¹⁶², sui quali avrò modo di soffermarmi nei prossimi paragrafi.

Estraneo a tali indirizzi, Koons rinvigorisce quel triviale scenario «paleo-erotico» – evoluzione contemporanea della «plastica pornografica diluviale» di cui discorreva già nel '49 l'archeologo ceco Karel Absolon¹⁶³ e negli anni Novanta (con toni decisamente più critici) l'archeologo britannico Timothy Taylor¹⁶⁴ – che avrebbe

¹⁶⁰ Ricordando come, nel pensiero di Irigaray, il mutuo contatto tra le labbra rappresenti una figura volta a scardinare l'asimmetria ancora indirettamente presente nell'esempio merleau-pontiano che si scopre contestualmente toccata e toccante. Scrive a tal proposito la filosofa francese: «due labbra esprimono un'intimità tattile priva di vista, senza alcun riferimento al visibile» (R. Boccali, *Toccare l'alterità: fenomenologia e percezione tattile*, in "Alla fontana di Silöe: studi in onore di Carlo Vinti", Orthotes editrice, 2019, pp. 109-118, qui 116).

¹⁶¹ J. Koons, *Jeff Koons goes walkabout*, in "Phaidon" (online), 2014. Consultabile al link (visitato il 20 ottobre 2021): <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/october/15/jeff-koons-goes-walkabout/>.

¹⁶² Rimandiamo per l'analisi del suddetto tema al capitolo successivo della presente sezione, specificamente dedicato all'analisi delle cosiddette veneri del Paleolitico superiore.

¹⁶³ Absolon si avvale della suddetta espressione riferendosi alla Venere androgina di Dolní Věstonice (scoperta nel 1939), ponendo in serrata correlazione alla restituzione ipertrofica e sincretica degli organi sessuali con la libido del suo fautore preistorico (K. Absolon, *The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-Called Venus Statuettes, Discovered in Moravia: A Comparative Study*, in "Artibus Asiae", Vol. 12, N. 3, 1949, pp. 201-220).

¹⁶⁴ Per una ricognizione esaustiva, sebbene ormai datata, dell'interpretazione delle cosiddette Veneri preistoriche si rimanda al capitolo T. Taylor, *Venus in Furs*, in *The Prehistory of Sex*, Bantham Book, 1996, pp. 115-141.

attecchito nella stampa generalista dal 2009¹⁶⁵ con la scoperta dell'iperbolica Venere di Hohle Fels, proveniente dal Giura Svevo (Baden-Württemberg, Germania)¹⁶⁶.

La seconda ragione vanta invece un'inclinazione più propriamente formale. Non parrebbe infatti casuale che *Balloon Dog* (1994-2000), forse la più celebre delle icone licenziate dallo studio di Koons, condivida con gli esemplari di Willendorf, Dolní Věstonice, Hohle Fels e Lespugue un plesso di attributi morfologici sostanzialmente affini e fortemente implicati nella configurazione dell'impulso aptico della positività [Figura 7].



Figura 7: Sovrapposizione in trasparenza di Jeff Koons, *Balloon Venus Magenta* (2008-2012) e Jeff Koons, *Ballon Dog Magenta* (1994-2000)

1.1.5. Un caso di appropriazione iconografica. Le veneri acheropite di Jeff Koons

Gli idoli pseudo-preistorici di Jeff Koons, quattro esemplari tipologici in totale, riflettono una logica formale immediatamente riconoscibile. Si tratta infatti di monumentali sculture a tuttotondo create per torsione, in altezza mai inferiori ai 2.50 metri, stampate nel distintivo acciaio inossidabile lucidato a specchio con rivestimento colorato trasparente¹⁶⁷. La serialità che contraddistingue lo sviluppo del minuto manufatto preistorico e che lo rende, come ebbe a dire Margaret Ehrenberg negli stessi anni Novanta, parte di un gruppo più ampio ed eterogeneo¹⁶⁸, viene piegata da Koons in un sistema squisitamente commerciale. Rinnovando la linea «Duchamp-Warhol-concettuale» già individuata da Danto¹⁶⁹, una controllata riproducibilità tecnica (si

¹⁶⁵ Per citare solo alcuni degli articoli che la stampa generalista ha dedicato al rapporto tra preistoria e pornografia si vedano: A. Nowell, M.Chang, *The reality and the fantasy of 'paleo-porn*, in "The New Scientist" (online), 12 novembre 2012; 'Sexy' *Venus figurine may be world's oldest*, in "Abc News", 14 maggio 2009; *The Earliest Pornography?*, in "Science" (online), 13 maggio 2009; N. Graham, *Oldest Naked Woman Sculpture Discovered, Obsession With Sex Goes Back 35,000 Years*, in "Huffington Post", 13 giugno 2009. Per una ricognizione scientifica particolarmente accurata sul tema si veda invece: M. Chang, *Science, the Media, and Interpretations of Upper Paleolithic Figurines*, in "American Anthropologist", settembre 2014, pp. 562-577.

¹⁶⁶ N. J. Conrad, *Female Figurine from the Basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in Southwestern Germany*, in "Nature", Vol. 459, N. 7244, pp. 248- 252.

¹⁶⁷ Si veda a questo proposito M. Gioli (a cura di), *Jeff Koons: Lost in America*, cat. Mostra (Doha, Qatar Museums, Doha, 21 novembre – 31 marzo 2022), Skira, Milano, 2021.

¹⁶⁸ M. Ehrenberg, *The Women of Prehistory*, University of Oklahoma Press, Norman: London, 1989, p. 66.

¹⁶⁹ A. C. Danto, *Banale e celebrativa: L'arte di Jeff Koons*, in AA.VV., *Jeff Koons. Retrospettivamente*, postmedia books, Milano, 2007, p. 30.

tratta generalmente di edizioni composte da cinque esemplari in altrettante colorazioni) di ascendenza Minimal¹⁷⁰ e diversamente Pop ne muove la meticolosa creazione. Ma come avviene effettivamente



Figura 8: Jeff Koons, *Venus* (2001, 274.3 x 213.4 cm), olio su tela; Jeff Koons *Balloon Venus Orange* (2008-2012)

l'appropriazione preistorica compiuta da Koons? Ripercorriamone i passaggi prendendo le mosse da una puntualizzazione cruciale rispetto alla questioni aptiche.

La frequentazione iconografica del soggetto mitologico di Venere non rappresenta un'eccezione nella produzione di Koons. La sua prima apparizione nella lussureggiante serie *Easyfun-Ethereal* (avviata nel 2001)¹⁷¹ molto può dire sulla successiva variante paleostorica. Adottando gli stilemi formali del nucleo e intraprendendo un processo di «layering» archeologico¹⁷², lo studio di Koons produceva un imponente *collage* digitale colonizzato da elementi reclamistici, restituito pittoricamente a *trompe-l'œil* da una schiera di artisti specializzati ed emblematicamente intitolato *Venus* (2001, 274.3 x 213.4 cm) [Figura 8].

Punctum barthesiano della composizione spogliato della sua azione ferente, appare l'esposizione di un corpo femminile ridotto a frammento, velatamente pornografico nel suo esibire il nitore di un ventre piatto e delle cosce perfettamente glabre. Ritengo che sia proprio questa *picture*, originaria in quanto cronologicamente antecedente alle variazioni sul tema preistorico intercorse dal 2008, a fornire una valida chiave di lettura per le veneri dello statunitense e per il loro rapporto con l'impulso aptico della positività. Prima di svelarne il meccanismo, occorre tuttavia accostare le veneri paleolitiche con le loro discendenti statunitensi al fine di capirne il funzionamento.

¹⁷⁰ Basti a questo proposito ricordare come, grazie al ruolo di intermediari svolto dai galleristi Ileana Sonnabend e Leo Castelli, risalga al 1985 la conoscenza “teorica” da parte di Jeff Koons dei protagonisti del Minimalismo statunitense, e nello specifico di Donald Judd, Robert Morris e Robert Irwin. Non meraviglia peraltro che tra le opere menzionate da Koons quali particolarmente influenti per il suo percorso si annoveri *Mirror Displacement* di Smithson, installata nello Yucatan nel 1969 e impostata sulla disseminazione di specchi nello spazio e sui fenomeni di rifrazione e costruzione del medesimo (Koons, Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit, p. 81, trad. mia).

¹⁷¹ Si veda a riguardo: J. Koons, *Jeff Koons: Easyfun, Ethereal*, cat. Mostra (Berlino, 27 ottobre 2000 – 14 gennaio 2001), Deutsche Guggenheim, Berlino, 2000.

¹⁷² J. Koons, Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 177.

Ponendo a confronto i dittici di Willendorf, Hohle Fels, Dolní Věstonice e Lespugue¹⁷³, in primissima istanza si assiste a un vertiginoso processo di monumentalizzazione. Le dimensioni dei manufatti paleolitici, comprese all'incirca tra i 6 ed i 15 cm, appaiono decuplicate, producendo, fosse anche per il solo peso e ingombro, un monumento totemico. Certamente si potrebbe obiettare che, a maggior ragione riflettendo sul *medium* scultura, la scala descriva una proprietà sostanzialmente relativa, in una posizione peraltro comprovata sia dalle sperimentazioni scultoree moderniste, sia dalla critica novecentesca¹⁷⁴. Nel caso di Koons, tuttavia, la monumentalizzazione parrebbe rispecchiare una strategia estetica alquanto precisa, come tenterò di dimostrare attraverso l'argomentazione [Figura 9]

¹⁷³ Si riporta di seguito una breve presentazione degli esemplari preistorici in questione, a cui sarà dedicata un'analisi maggiormente puntuale nei prossimi capitoli del progetto. La gravettiana Venere di Willendorf (24.000 mila anni fa), scoperta da Szombathy e Bayer nel 1908 presso le rive del Danubio (Austria), rappresenta un modello paradigmatico, come sottolineato da Fabio Martini, della «donna maternale». Alta 11 centimetri e scolpita in pietra calcarea con tracce di pigmento oca, la figurina attesta la messa in atto di quel «procedimento concettuale» di scomposizione e ricomposizione dei volumi caratteristico della figurazione antropomorfa del Paleolitico superiore, riservando particolare importanza, e dunque formalmente enfatizzando, le aree corporee coinvolte nella riproduzione (ignorando, per contro, il volto, gli arti superiori e inferiori) (F. Martini, *Non solo Venere, non solo madre. L'uomo metaforico paleolitico e la donna ovvero alle origini dell'eterno femminile*, in F. Martini, L. Sarpi, P. Visentini (a cura di), *Donne, Madre, Dee. Linguaggi e metafore universali nell'arte preistorica*, Cat. Mostra [Civici Musei di Udine, 12 novembre 2017 – 11 febbraio 2018], Udine, 2017, p. 39). L'aurignaziana ed eburnea Venere di Hohle Fels (36.000 mila anni fa), dissotterrata nel 2008 presso le grotte dello Giura Svevo, misura in altezza 6 centimetri e rappresenta un «unicum» nel regesto di figure antropomorfe paleolitiche per l'assenza dell'usuale modulo a losanga (ivi, p. 39). La struttura quadrangolare del corpo, con restituzione ipertrofica dei seni e dei glutei, ha fatto propendere taluni studiosi per intendere quest'ultima quale rappresentazione di una donna nella fase «post-partum» (ibidem). L'esemplare da Dolní Věstonice, comune della Moravia Meridionale, è denominato *Rod with Breasts* (traducibile come asta con i seni), presenta una figurina androgina alta circa 8.5 centimetri, dalla conformazione allungata con una coppia di escrescenze globulari, interpretabili parimenti come seni femminili o testicoli maschili. Mentre Karel Absolon si riferisce al pezzo in questione intendendolo quale testimonianza dell'espletazione della libido maschile da parte di uomini (Absolon, *The Diluvial Anthropomorphic Statuettes* cit., 1949, p. 208), Timothy Taylor propone, considerata la peculiare composizione del manufatto, che possa trattarsi tanto di un oggetto realizzato tanto da un individuo femminile, quanto da un soggetto omosessuale (Taylor, *The Prehistory of Sex* cit., p. 120). La gravettiana Venere di Lespugue (29-20.000 anni fa, 14.6 cm), realizzata in avorio e proveniente dalla Grotta di Rideaux nella Garonna rivela ancora in maniera emblematica il processo di costruzione dei volumi, tramite semplificazione e composizione delle masse (Martini, *Non solo Venere, non solo madre* cit., 2017, p. 45). Rispetto agli esemplari realizzati da Jeff Koons, si veda la più recente pubblicazione in lingua italiana sull'argomento: A. Galasino, J. Pissarro (a cura di), *Jeff Koons: Shine*, Cat. Mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 2 ottobre 2021-30 gennaio 2022), Electa, 2021.

¹⁷⁴ Come si cercherà di dimostrare nel terzo capitolo della presente sezione, il tema della scala in scultura rappresenta un lemma costitutivo, sebbene non strettamente correlato al fattore dimensionale. Si esplicherà più approfonditamente il suddetto punto, nevralgico per la tesi sull'apico che si vorrebbe proporre, guardando agli scritti di Herbert Read, Sigfried Giedion, Carlo Ludovico Ragghianti, Lucy R. Lippard e alle opere di artisti, tra i quali Jean Arp, Henry Moore, Alberto Giacometti e Barbara Hepworth.

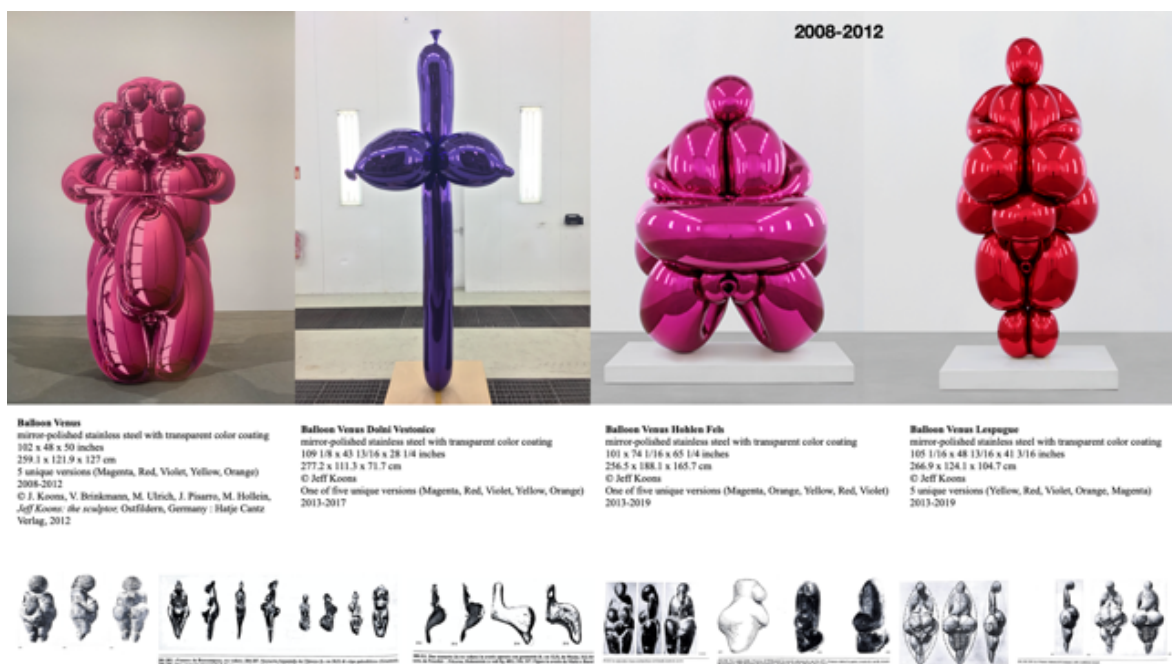


Figura 9: Comparazione esemplari Jeff Koons della serie *Balloon Venus* (2008-2021) con i modelli paleolitici delle *Veneri di Willendorf, Dolni Vestonice, Holhe Fels, Lespugue*

In secondo luogo, ciò che rende immediatamente riconoscibili gli esemplari paleolitici appare il prelievo pseudo-filologico dell'iconografia dei medesimi. Sebbene Koons ne rispetti la composizione e generalmente le proporzioni, è pur vero che le modifiche che egli apporta, sottili ma non per questo irrilevanti, tradiscono il sussistere di un progetto orchestrato con cura certosina. Il tessissimo tracciato curvilineo di *Balloon Venus* (259.1 x 121.9 x 127 cm), ispirato alla celebre figurina steatopigia di Willendorf, vede la trasformazione della raffinata e discussa acconciatura del manufatto¹⁷⁵ in un'imponente corolla floreale. *Balloon Venus Hohle Fels* (256.5 x 188.1 x 165.7 cm) mira alla normalizzazione della grottesca fisicità dell'esemplare paleolitico, raggiunta alterandone sottilmente le proporzioni. Alla capo minutissimo dell'originale, Koons contrappone una testa sferica, i mastodontici seni vengono leggermente abbassati, l'area vulvare della figurina di Hohle Fels, nella figurina eburnea ingigantita e segnata da una profonda incisione, reca qui l'ideale chiusura del palloncino, mentre l'intera *silhouette* subisce un processo di compressione e armonizzazione. La natura potentemente sessuale dell'androgina *Balloon Venus Dolni* (277.2 x 111.3 x 71.7 cm), appare sublimata nella trattazione spiccatamente mammellare della triplice estremità del gonfiabile. In *Balloon Venus Lespugue*, Koons rileva l'elegantissima cartografia «ovulare» che, come ebbe a dire lo storico dell'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti, presiede all'organizzazione dei volumi dell'originale gravettiano¹⁷⁶. Ciò nondimeno, la solennità della figura, leggermente protesa in avanti, si stempera nella concatenazione esplosiva di turgori, che la rendono prossima all'Artemide Efesia piuttosto che al quieto esemplare paleolitico di Lespugue.

Dalla disamina iconografica diplopica, si potrebbe dunque affermare che il prelievo e la revisione dello schema compositivo da parte di Koons concorrano a implementare il coefficiente seduttivo dei manufatti preistorici,

¹⁷⁵ L'acconciatura finemente cesellata, assurda nella versione koonsiana a sorta di diadema fitomorfo, risultava oggetto di discussioni sin dal 1949, quando Max Cohen interpretava tale peculiare attributo, singolare rispetto alla nudità della figura, come un chiaro riferimento al grande tema della maternità (M. Cohen, *The Venus of Willendorf*, in "American Imago", Vol. 3, N. 4, febbraio 1949, pp. 49-60).

¹⁷⁶ C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981, p. 114.

edulcorandone i parametri più grotteschi e rispecchiando così quei processi che Han, pur senza fare direttamente menzione dei soggetti preistorici, rilevava connotativi dell'impulso aptico della positività. A tale propensione edonistica si collega il terzo punto che si vorrebbe qui toccare: quello relativo ai materiali impiegati dall'artista.

Balloon Venus (2008-2012) e *Balloon Dog* (1994-2000) appartengono all'eterogenea quanto chimerica famiglia delle sculture pneumatiche, antropomorfe, a detta dell'artista, giacché connesse al respiro, al soffio vitale distintivo dell'umano¹⁷⁷. Qualità tipologica che stabilisce la pertinenza a tale *cluster*, unitamente all'ideale genesi per torsione ispirata dal palloncino fieristico, risulta l'impiego dell'acciaio inossidabile riflettente, reso cromato e lucidato. Scompaiono, dunque, le materie millenarie costitutive dei manufatti preistorici: la pietra calcarea della Venere di Willendorf, l'avorio degli esemplari di Hohle Fels, Dolní Věstonice e Lespugue. L'acciaio inossidabile, trionfo della tecnica ed emblema di una magnificenza fasulla che Koons cristallizza nella categoria socio-antropologica di «fake luxury», rappresenta per questi il materiale d'elezione della classe proletaria¹⁷⁸. Monica Wagner, tracciando nel 2012 un'analisi monografica sul suo utilizzo nella produzione dell'artista, ne ha colto la natura velatamente bifronte. Da un lato, infatti, l'acciaio inossidabile si distingue dall'argento o da altre leghe per il fatto di ostentare una superficie straordinariamente polita¹⁷⁹. Lo spettatore, come è solito affermare Koons, non solo, duchampianamente – e qui occorre rammentare di come Hal Foster definisse lo statunitense «l'attuale maestro del *ready made*», sebbene in chiave simulativa e consumistica¹⁸⁰ – crea l'opera d'arte, bensì partecipa al corpo della medesima, vedendovisi riflesso. Un riverbero minacciosamente deformato, sebbene qualitativamente ineccepibile: tale metallo, come evidenziato da Walter Grasskamp che ne ha rimarcato il portato ideologico, respinge tanto la patina quanto la ruggine¹⁸¹. Dall'altro, l'*allure* scintillante dell'acciaio, largamente impiegato dall'industria aerea primo-novecentesca, si fa portatrice di due tensioni di segno differente: quella relativa alla gravità e all'assenza di peso, che larga parte gioca nella narrazione e nella fruizione delle sculture di Koons (in realtà tutt'altro che eteree e pesanti svariate tonnellate), e quella che invece compromette tale scintillio con l'ombra delle memorie belliche primo-novecentesche¹⁸². L'acciaio inox consente, detto altrimenti, di produrre superfici immacolate evocanti le invitanti sensazioni che si provano interagendo con un oggetto intonso e luccicante, rinnovando una tematica già estesamente sondata da Koons con le serie domestiche dei *Pre-New* (1979) e *The New* (1979)¹⁸³.

¹⁷⁷ J. Koons, BN. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 80.

¹⁷⁸ M. Wagner, *Polished stainless steel – “Poor man's gold” Jeff Koons's material semantics*, in V. Brinkmann, M. Ulrich, J. Pissarro, M. Hollein (a cura di), *Jeff Koons: The Sculptor*, cat. Mostra (Liebieghaus Skulpturensammlung e Schirn Kunsthalle, Francoforte, 20 giugno – 23 settembre 2012), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, p. 34.

¹⁷⁹ *ibidem*.

¹⁸⁰ H. Foster, *Jeff Koons at the Whitney*, in “London Review of Book” (online), Vol. 36, N. 15, 30 luglio 2014. Consultabile al link (visitato il 15 ottobre 2021): <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n15/hal-foster/at-the-whitney>. Come rimarcato dallo stesso Foster, Koons mette in atto un processo di «astrazione» e «simulazione» capitalistica del *ready-made* sin dalle serie incentrate sui dispositivi domestici (facendo riferimento, nella fattispecie, alla serie dei *Pre New* e dei *The New* avviate nel 1979) H. Foster, *The Return of the Real*, October Book, The MIT Press, Cambridge: Londra, 1996, pp. 107-109.

¹⁸¹ W. Grasskamp, *An anatomy of gloss, the art of the surface*, in Brinkmann, *Jeff Koons: The Sculptor* cit., p. 47.

¹⁸² M. Wagner, *Polished stainless-steel* cit., p. 35.

¹⁸³ Come afferma Koons nella già citata conversazione con Norman Rosenthal, i *ready made* domestici realizzati tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta sfruttano le impressioni di «novità» (*newness*) ed «effimero», muovendo ancora una volta dalla volontà di rimuovere fattori eventualmente ansiogeni attraverso la pulizia. J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., 2014, p. 93.

In virtù di una materialità adamantina persino sul piano concettuale, la forma delle sculture pseudo-paleolitiche di Koons non può essere né plasmata, né deteriorata dall'usura delle mani, di cui non tratterebbe neppure la patina. Un risvolto negativo, tuttavia, esiste e viene mascherato dall'artista che, come nota ancora Wagner, attraverso l'adozione uniforme di tale metallo rende gli esemplari delle specie *Balloon* straordinariamente lussuosi e parimenti inaccessibili¹⁸⁴. Soltanto contemplando i fattori enucleati è possibile intendere appieno il ruolo nevralgico svolto dalla superficie nelle veneri di ispirazione preistorica e, ancor più precisamente, nella costruzione dell'impulso aptico, come il quarto punto del prospetto desidera evidenziare.



Figura 10: Homepage esposizione virtuale Studio: Jeff Koons (David Zwirner Gallery, 2020)

La superficie possiede nella produzione di Koons una valenza ideologicamente strategica [Figura 10], consolidatasi sin dagli anni giovanili, periodo di cui l'artista rievoca il piacere suscitato dalla visione del riflesso emanato da oggetti «scintillanti» (*shiny*), quali le lampade e gli specchi venduti nel negozio paterno¹⁸⁵. Un godimento che, dalle occasioni quotidiane favorite dalla professione di Henry Koons, all'epoca decoratore, dovette trovare un momento di elaborazione critica nella contestuale frequentazione teorica delle strutture primarie minimalisti e dagli specchi messicani del primo Robert Rauschenberg¹⁸⁶. La superficie pellicolare delle sculture, equiparata dall'artista a quella delle immagini, si qualifica, a detta del medesimo, in quanto «camaleontica» così che «la gente può *partecipare* con la propria *esperienza*»¹⁸⁷. Si tratta di un'esperienza, o più puntualmente di una forma di comunicazione agonistica fondata sulla «risposta fisica» del soggetto percipiente¹⁸⁸, che Koons non tarda a connettere alla sfera della sessualità (in un'ennesima conferma della bontà dell'intuizione di Han rispetto al regime scopico di ipervisibilità pornografica), puntualizzando come

la mia arte ha sempre usato il sesso come linea di comunicazione diretta con lo spettatore. *La superficie dei miei pezzi in acciaio inossidabile è pura sesso e dà a un oggetto sia un lato maschile che uno femminile: il peso dell'acciaio si impegna con la femminilità della superficie riflettente*¹⁸⁹.

¹⁸⁴ *ivi*, p. 37.

¹⁸⁵ J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 81, trad. mia.

¹⁸⁶ *ibidem*.

¹⁸⁷ R. Koolhaas, H.U. Obrist, "Intervista", in AA. VV. *Jeff Koons. Retrospectivamente*, postmedia books, Milano 2007, p. 78, enfasi mia.

¹⁸⁸ J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 18, trad. mia

¹⁸⁹ J. Koons, *The Jeff Koons handbook* cit., p. 78, trad. mia.

La superficie non può essere allora disgiunta dallo schema compositivo che in buona misura essa contribuisce a plasmare e in cui, peraltro, vengono non fortuitamente preferiti profili sinuosi, curvilinei e perfettamente levigati, sfruttando un plesso di proprietà morfologiche che i più recenti studi di *neuromarketing* e di psicologia dei consumi hanno appurato stimolare un piacere visivo e un desiderio aptico di toccare, come si illustrerà a breve. L'arte, ammette Koons in una dichiarazione dal valore programmatico, deve essere rilassante [*soothing*]¹⁹⁰. Sopprimendo ogni eventuale componente ansiogena, nell'episteme koonsiana l'opera «esibisce qualcosa che è *positivo e sano*»¹⁹¹, ricalcando con impressionante accuratezza quelle prerogative che Han, pur senza ancorare la propria disamina al dato filologico, ravvisava nella produzione dello statunitense, cogliendone l'inquietante attualità.

Ciò che occorre sottolineare sin da ora è come, nel caso delle veneri di ispirazione pseudo-preistorica, tale meccanismo di estetizzazione, anestetizzante negli intenti, divenga lampante. La sistematica rimozione attuata da Koons delle incisioni che solcano la superficie dei manufatti paleolitici, unitamente all'esercizio di perfezionamento dello schema compositivo dei medesimi non dovrebbero essere, a mio avviso, semplificati nell'ingombrante logica del *Balloon* (ossia, limitandosi a constatare come un simile trattamento rifletta le leggi formali connotative di quel tipo di oggetto d'arte, peraltro prodotto in serie), a meno che non se ne decostruiscano criticamente le cause. Occorre a questo punto introdurre una precisazione nevralgica ai fini del discorso: le minute sculture femminili del Paleolitico superiore nascevano plasticamente nell'incavo della mano, dall'intelligenza digitale e multimodale dell'artefice e del materiale, con l'obiettivo, tra gli altri, di venire toccate, sia tale tocco affettivo, rituale o sessuale. Le scelte avallate da Koons (monumentalizzazione di un oggetto miniaturizzato; asservimento a una «tecnicità demanualizzata»¹⁹²; ricerca di una levigatezza formale in quanto morale) sovvertono alla radice l'essenza di un manufatto intimamente coinvolto con le origini tecniche del fare scultura, generando un feticcio monumentale dalla genesi apparentemente acheropita.



Figura 11: Tavola sinottica con *Venere di Willendorf* (30.000-25.000 a.C, 11 cm); Jeff Koons, *Aqualung*, 1985; Jeff Koons, *Hair with Cheese*, 1999; Jeff Koons, *Rabbit*, 1986; Jeff Koons, *Ballon Venus Perignon Rosé Vintage*, 2003

¹⁹⁰ J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 18.

¹⁹¹ *ibidem*, trad. mia.

¹⁹² A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* cit., p. 301.

Balloon Venus (2008-2014), primo esemplare preistorico della serie *Antiquity*¹⁹³, attesta in maniera emblematica il retroscena ideologico del *reenactment* orchestrato da Koons [Figura 11]. Ne rende conto un dato documentario significativo: quello della persistenza, nella vulgata minuziosamente concertata dall'artista, della Venere di Willendorf quale modello tipologico per le sue fastose creazioni. La venere paleolitica condividerebbe infatti con il subacqueo calco bronzeo di *Aqualung* (parte del nucleo di *Equilibrium*, datata 1985)¹⁹⁴ la conformazione voluttuosamente curvilinea e l'intrigante condizione di equilibrio. Il prodromico *Rabbit* (1986) in acciaio inossidabile ne rievocherebbe, oltre all'andamento ancora una volta sinuoso, la postura dei minuti arti superiori, paragonabili a detta dell'americano agli arti soppressi della figurina¹⁹⁵. Ancora, l'avviluppante acconciatura che campeggia al centro del patinato collage pittorico *Hair with Cheese* del 1999 avvierebbe, stando all'artista, un confronto morfologico di matrice sessuale con l'altresi globulare esemplare di Willendorf¹⁹⁶. Come annota Robert Rosenblum, la produzione di Koons s'impenna su due temi strutturali: la sessualità e il mondo ludico-infantile¹⁹⁷: la disamina di *Balloon Venus* parrebbe confermare quanto sinora ipotizzato, ossia che l'appropriazione del manufatto preistorico da parte dell'artista di York venga anzitutto motivata dalla ricerca di un oggetto formalmente sensuale, che eserciti la propria cupidigia sull'inconsapevole fruitore. Il riferimento alla sfera erotica, come si è detto in apertura, deve essere inteso in una direzione autogenerativa fondata sulla crisi degli organi riproduttivi: una sessualità, dunque, che rinuncia al peso dell'alterità, letteralmente dell'*alteritas*, «luogo» che per Levinas preserva l'eterogeneità dell'altro resistendo ad un orizzonte (che l'opera di Koons in effetti ben riflette) incentrato sulla preminenza solipsistica del soggetto¹⁹⁸. Prodotto merceologico di tale partenogenesi inorganica risulta la versione *mignon* del medesimo *Balloon* stampato in resina di poliuretano magenta in 650 esemplari. L'idolo preistorico, la cui postura appare ruotata di 180 gradi al fine accomodare, idealmente nel grembo, una lussuosa bottiglia di *Dom Perignon Rosé Vintage* (61.9 x 32.4 x 35.2 cm) del 2003¹⁹⁹, appare degradato allo stadio di ventre macchinico di un iconico *status symbol* delle società occidentali neocapitaliste.

Per le ragioni enucleate, l'iconografia plasmata dall'artista diviene predominante sulla funzione, sulla fruizione e persino sullo statuto dell'oggetto preistorico. Le sculture monumentali di Koons non si qualificano infatti

¹⁹³ La serie *Antiquity*, avviata nel 2009, riunisce un nucleo di opere eterogenee aventi un precipuo comun denominatore: quello di interrogare e proceduralmente manipolare immagini della storia dell'arte dal periodo preistorico alla modernità. In tale nucleo di lavori confluiscono dunque tanto i college pittorici, creati dall'artista e dal suo studio assemblando e sovrapponendo digitalmente fonti iconografiche aventi cronologie differenti ma soggetti affini, quanto le sculture in acciaio inossidabile sia della serie *Balloon* (le veneri pseudo-preistorico), sia votati alla restituzione maggiormente mimetica dell'esemplare in analisi.

¹⁹⁴ J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., pp. 26, 99, trad. mia.

¹⁹⁵ *ivi*, p. 121.

¹⁹⁶ D. Sylvester, J. Koons, *Jeff Koons: Easyfun-Ethereal*, cat. Mostra (Deutsche Guggenheim, Berlino, 27 ottobre 2000 – 14 gennaio 2001), Deutsche Guggenheim, Berlino, 2000, p. 18.

¹⁹⁷ *ivi*, p. 48.

¹⁹⁸ Come sintetizza Davis Colin, «in quella che chiama la sua “fenomenologia dell'alterità” (TO, 14/35) Levinas cerca di descrivere incontri che non annullano l'alterità, l'estraneità costitutiva, dell'Altro. Le metafore imperiose del possesso, della proprietà e della comprensione sono sostituite da un vocabolario che privilegia invece l'avvicinamento, la prossimità, la carezza e la fecondità. Il problema di Levinas, allora, è quello di spiegare come si possa realizzare l'incontro con l'Altro». Si veda D. Colin, *Levinas: an introduction*, University of Notre Dame Press, Parigi, 1996, p. 25.

¹⁹⁹ J. Armitage, *Luxury and Visual Culture*, Bloomsbury, Londra, 2020, pp. 75-76. Si vedano anche B.-C. Han, *L'espulsione dell'altro*, Edizioni nottetempo, Roma, 2017; J. Drobnick, *Bottles of Art, Works of Alcohol*, in “Gastronomica”, Vol. 18, N. 4, inverno 2018, pp. 59-60.

come manufatti, dal latino *manu factus*, ovvero oggetti prodotti dal lavoro della mano umana²⁰⁰, bensì come artefatti (*arte factus*), esemplari realizzati con «arte» ed «artificio»²⁰¹. La creazione dei totem pneumatici si realizza attraverso un procedimento altamente tecnologizzato, economicamente dispendioso e dalla durata talvolta decennale²⁰². Ogni esemplare, stampato meticolosamente dall'azienda tedesca Arnold grazie all'impiego di laser e tomografie computerizzate, segna un trionfo della *téchne* digitale. In essa, la protesica mano del programmatore (estensione dell'*inventio* dell'artista), indubbiamente partecipa da remoto al processo di modellizzazione delle superfici, incrinando in maniera irreversibile la nozione di autorialità e richiedendo di ampliare gli estremi del costruito di manualità. L'artista infatti, fattivamente, non compie quasi nulla: piuttosto, egli monitora ogni operazione, impartendo indicazioni destinate a essere realizzate da uno studio post-fordista di ascendenza rinascimentale²⁰³. In forza delle premesse ripercorse, potrebbe stupire riscontrare come Koons si dimostri sin dal 1997 interessato a rivendicare il proprio desiderio di «mantenere gli aspetti della mano e un coinvolgimento personale e fisico che va nella creazione delle opere»²⁰⁴.

Eppure, ed è in questo slittamento che si colloca l'artificio che consente all'impulso aptico della positività di definirsi e manifestarsi, non solo nella produzione dell'artista la mano risulta invisibile, ma persino le tracce di un suo eventuale intervento appaiono sistematicamente soppresse. Si sarebbe tentati di sciogliere tale nascondimento citando il celebre quesito riportato da Focillon sull'annullamento del pittore nel corpo del dipinto, quale attestazione del suo straordinario grado di maestria: «Sbaglio, o non si sente più la mano?»²⁰⁵. Oppure, per dirla ancora con un Focillon impegnato nel postulare una fenomenologia della «mano di Hokusai», si potrebbe supporre che le mani dello statunitense «sono [siano] presenti senza apparire, non toccano [tocchino] nulla ma guidano tutto»²⁰⁶. Ciò nondimeno, in Koons, la presunta genesi acheropita delle sculture di ispirazione preistorica, che paiono esito di una fucinata ultraterrena, divina in quanto straordinariamente meccanizzata, pone le medesime in un orizzonte di irrealtà, legittimando quella deriva che Norman Rosenthal coglieva sin dal 2014, rammentando all'artista come uno dei parametri costitutivi della realtà sul piano ontologico corrispondesse alla possibilità di toccarla²⁰⁷.

²⁰⁰ Si rimanda alla voce *Manufatto*, in “Treccani. Vocabolario online”: <https://www.treccani.it/vocabolario/manufatto/>.

²⁰¹ Si rimanda alla voce *Artefatto*, in “Treccani. Vocabolario online”: <https://www.treccani.it/vocabolario/artefatto/>.

²⁰² Riferendosi a *Balloon Venus*, l'artista sottolinea come la realizzazione dell'opera si basi su un processo di tecnologia 3D condotto da un'equipe di programmatori. Alla scansione del gonfiabile che definisce la composizione volumetrica del pezzo, segue la lavorazione plastica delle singole unità in forma completamente digitale. L'assenza della mano dell'artista, non pervenuta almeno proceduralmente e ridotta allo status di indicatore sul monitor, viene giudicata da Koons come un ulteriore fattore a riprova del lenticolare controllo che questi esercita sulla genesi dell'opera. A. Shaw, *Jeff Koons says computer technology allowed him to downsize his New York studio*, in “The Art Newspaper” (online), 6 febbraio 2019. Consultabile al link (visitato il 21 ottobre 2021): <https://www.theartnewspaper.com/2019/02/06/jeff-koons-says-computer-technology-allowed-him-to-downsize-his-new-york-studio>.

²⁰³ Descrivendo nel 2014 lo studio dell'artista di Chelsea (attivo dal 2001), Sarah Thornton ha posto l'accento sulla sua meticolosa organizzazione, a metà strada tra una catena di montaggio/ spazio aziendale e la gremita bottega di un artista rinascimentale. Unitamente agli uffici amministrativi e di progettazione, a quelle date lo studio di Koons contava «centoventi dipendenti a tempo pieno» (sotto la direzione di Gary McCraw) attivi nei laboratori di pittura e di scultura, in cui le mansioni vengono precisamente suddivise (S. Thornton, *33 artisti in 3 atti* cit., pp. 29-30).

²⁰⁴ D. Rimaneli, *It's My Party: Jeff Koons a Studio Visit*, in “Artforum”, estate 1997, p. 315.

²⁰⁵ H. Focillon, *Vita delle forme. Seguito da Elogio della mano* (1943), trad. it. E. De Angeli, S. Bettini, Einaudi, Torino, 2002, p. 120.

²⁰⁶ *ivi*, p. 124.

²⁰⁷ Koons, Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., 2014, p. 37.

Monumentali, lussuose e plasmate da uno *scanner* che soppianta l'agire della mano e le sue tracce, le veneri koonsiane parrebbero riecheggiare il regime votato all'immediatezza e alla velocità che i media contemporanei concorrono a modellare. Il loro luogo d'elezione è una grotta contemporanea spogliata dall'«illibato chiarore» dei *passages* benjaminiani²⁰⁸ e invece pericolosamente affine al centro delle coeve megalopoli, imagosfera fattasi ambiente palpitante grazie agli ubiqui processi di rifrazione nelle facciate vetrate, nelle *shop window*, nei finestrini delle vetture, nei *display* degli *smartphone* e dei maxischermi. Le monumentali sculture pseudo-paleolitiche si qualificano come oggetti strutturalmente visivi che rinunciano alla complessità multimodale derivante dallo stringere l'idolo preistorico nel palmo della mano, facendo scorrere le dita lungo le sue superfici accidentate, veicolo di una manipolazione millenaria tanto umana quanto geologica. Di tale oculo-centrismo strutturale²⁰⁹, rende conto il fatto che le macchine in acciaio di Koons negano persino sul piano visivo l'esperienza di difformità e scabrosità, sensibilmente percepibile qualora si recasse tra i polpastrelli la minuta figurina. Dal momento che la produzione dell'artista, come egli stesso ha tenuto a rimarcare, possiede un sostrato fortemente politico²¹⁰, tale rinuncia non può essere intesa come casuale. Piuttosto, essa pare tradire una posizione ideologica puntualmente codificata e che vedremo essere, almeno a mio avviso, connessa a doppio filo con l'impulso aptico della positività e con il suo peculiare funzionamento. Al fine di coglierla e con il proposito di rivendicare la coerenza metodologica sottesa alla produzione di Koons, criticabile solo qualora oggetto di un doveroso scandaglio filologico, occorre considerare la medesima assumendo uno sguardo retrospettivo. Ovvero, diviene imprescindibile *rivelare la "preistoria" della sua opera*, che non casualmente coincide con il sempre celato processo di *morfo-genesi*, letteralmente di creazione plastica della forma. Una delle strategie che contraddistingue l'agire dello statunitense, stando all'analisi delle veneri "preistoriche", si direbbe essere quella di dissimulare metodicamente tale fase esecutiva. Si è cercato di dimostrare come l'annichilamento della mano – identificato dall'espedito della presunta nascita acheropita dei *Balloon* – miri a decuplicare esponenzialmente l'afflato fantasmagorico delle sculture. Per rinvenire delle tracce che tradiscano tale artificio, sostanzialmente esibendolo, occorre riflettere su due momenti specifici, rispettivamente risalenti al 1963 e al giugno del 2021. Si tratta di due occasioni, o più precisamente di due episodi, in cui i lavori di Koons si mostrano a uno stadio eccezionalmente primigenio: ossia, in qualità di manufatti.

²⁰⁸ W. Benjamin, *Appunti e materiali*, in Tiedemann, *Walter Benjamin. Opere complete IX. I «Passages» di Parigi* cit., p. 632.

²⁰⁹ Per una critica al paradigma oculo-centrico connotativo del pensiero occidentale si rimanda nuovamente al fondamentale volume M. Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in 20th century French thought* cit., passim.

²¹⁰ Si veda a questo proposito J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 121.



Figura 12: Jeff Koons, figurina zoomorfa in argilla modellata dall'artista nel 1963, dimensioni manualistiche (Cfr. Rosenthal, 2014); Jeff Koons, Balloon Swan (Blue), 2004-2011

Risale al 1963 una scultura di cigno in ceramica, alta circa 11 centimetri e modellata da un giovanissimo Koons, allora novenne²¹¹ [Figura 12]. Nella menzionata conversazione con Rosenthal, l'artista ripercorre accuratamente tale ricordo sedimentatosi nella memoria e prodromico della sua successiva produzione: sia che si tratti di una deposizione attendibile, sia che la narrazione sia stata oggetto di una scrupolosa strumentalizzazione (come peraltro è possibile), questi rammenta il piacere digitale suscitato dal modellare con i polpastrelli il minuto blocco d'argilla, grande quanto una mano di bambino, unitamente al desiderio, rispondente al preistorico «sense of beauty»²¹², di generare una figura bella e simmetrica²¹³. La tormentata lavorazione del collo del volatile, perseguita giornalmente con le dita, rappresenta l'antecedente analogico alla modellazione informatica necessaria a forgiare le sculture pneumatiche nei decenni a venire. In questo senso, il confronto con uno esemplare in acciaio cromato di *Balloon Swan* (2004-2011)²¹⁴ attesta in maniera evidente la soppressione di tale momento squisitamente plastico.

Il secondo esempio che si vorrebbe affrontare, si inserisce nel contesto dello spazio virtuale *Studio*, inaugurato dalla celebre galleria newyorkese David Zwirner nel giugno del 2020. Progetto *online* intermediale ispirato

²¹¹ *ivi*, p. 52.

²¹² Come annota Charles Darwin nella sesta edizione dell'*Origine della specie* (1859): «lo sviluppo nella mente degli uomini e degli animali inferiori di un senso del bello nella sua forma più semplice, vale a dire la percezione di un particolare tipo di piacere provocato da determinati colori, forme e suoni, è veramente un soggetto oscuro» (L. Bartalesi, *Estetica Evoluzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico* (2012), Carocci, Roma, 2018, p. 15). Si veda a questo proposito, L. Bartalesi, «La bellezza è un sentimento istintivo». *L'estetico nei Notebooks darwiniani*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", Vol. 5, Special Issues, Firenze University Press, 2012, pp. 79-86.

²¹³ J. Koons, N. Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 52.

²¹⁴ Realizzato in cinque versioni corrispondenti ad altrettante colorazioni tra il 2004 e il 2011, *Balloon Swan* emula, come suggerito dal titolo dell'opera, la figura di un cigno, adottando gli stilemi distintivi della serie di *Balloon*. Koons ammetterà di non essere direttamente interessato, tra gli altri, all'episodio mitologico di Leda, quanto piuttosto al «senso di grazia» ispirato dall'elemento zoomorfo e dall'armonia sessuale da esso derivante, che porta l'artista a discernere nella sagoma del volatile una «figura fallica con testicoli» (Koons, Rosenthal, *Jeff Koons: conversations with Norman Rosenthal* cit., p. 52).

alla logica dell'*infinite scrolling*, quest'ultimo inaugurava un'esposizione monografica virtuale incentrata su *Balloon Venus Lespugue (Red)*, licenziata dallo studio di Koons nel maggio del 2020²¹⁵. In tale occasione, Zwirner rendeva disponibile un eterogeneo *corpus* di materiali parzialmente inediti relativi alla produzione del pezzo per mezzo del quale, grazie allo spoglio delle fonti fotografiche, grafiche, ed audiovisive catalogate, è stato possibile verificare come l'artista di York abbia lungamente meditato sullo schema compositivo del manufatto. Ciò dovette avvenire non solo attraverso un nucleo di studi disegnativi dello straordinario tracciato ovulare che contraddistingue l'originale paleolitico, bensì grazie al *training* plastico di torsione di gonfiabili aventi dimensioni affini a quelle della figurina gravettiana (alta 14.7 cm). Un illuminante documentario caricato online dalla galleria immortale Koons concentrato nello sforzo di esercitare pressione con i polpastrelli e torcerne agilmente i volumi: esito iconico di tale gesto tecnico appare il montaggio di un archivio di «manualistiche»²¹⁶ veneri gonfiabili, in seguito plasmate da un professionista specializzato [Figura 13].



Figura 13: Fotogramma dal documentario Jeff Koons on Inflatable Forms, trasmesso in occasione dell'esposizione virtuale In Studio: Jeff Koons; prove grafiche dell'artista; regesto di veneri gonfiabili realizzate con l'ausilio di un professionista (David Zwirner Gallery, giugno 2020)

Dalla «spontanea verifica naturale» che Ragghianti immaginava venire espletata dall'ignoto artefice preistorico²¹⁷, e di cui Koons mette inconsciamente in scena un singolare *reenactment* tastando e saggiando la massa deformabile del prototipo sperimentale, si perviene alla sua lavorazione intracorporea. La mano di Koons, ridotta a indice o ancora più precisamente a cursore digitale mosso da altri operatori, perfeziona le giunture soggiacenti al levigatissimo manto della scultura, oramai metallica, in vista della sua stampa in 3D. Nella preistoria dell'opera di Koons giace dunque la testimonianza di una morfogenesi votata al piacere tecnico e edonistico della mano, raggiunta sfruttando la motilità distintiva della percezione aptica. Una motilità non puramente teoretica, bensì operativamente agita, che rinnova il gesto antichissimo di intrattenere un contatto emozionale con la materia. Operatore benjaminiano nella fase inventiva, nel processo di esecuzione del lavoro l'artista veste i panni del mago-pittore letteralmente «imponendo le mani»²¹⁸. Prendendo tuttavia atto di una

²¹⁵ David Zwirner Gallery. Consultabile al link (visitato il 23 ottobre 2021): <https://www.davidzwirner.com/viewing-room/2020/studio-jeff-koons>.

²¹⁶ C. L. Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., p. 114.

²¹⁷ *ibidem*.

²¹⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media* cit. pp. 39-40. Come noto Benjamin, descrivendo il rapporto tra pittore e operatore si avvale della corrispettiva diade formata dalle figure del chirurgo e del mago. Mentre il mago assiste l'ammalato imponendo le mani, mantenendo dunque «la distanza naturale tra sé e il paziente», il chirurgo (*alter ego* dell'operatore cinematografico) assottiglia la distanza con il degente «penetrando nel suo interno» (*ibidem*).

contraddizione non marginale che anche la disamina di Han da cui si sono prese le mosse parrebbe ignorare. Sebbene si tratti di esemplari volti a risvegliare un carnale impulso aptico nel soggetto senziente e che forse bramano, mitchellianamente, essere sfiorate, e per quanto esse emulino un manufatto miniaturizzato scolpito anche al fine di essere toccato, le sculture pseudo-paleolitiche di Koons si attestano come fisiologicamente intangibili. Numerosi risultano essere i fattori che negli esemplari preistorici dell'artista, così come in molte delle sue produzioni, invitano ad un contatto tutt'altro che metaforico. Se ne riportano alcuni affrontati nella ricognizione appena condotta: il colore zuccherino, la levigatezza burkiana delle superfici, la smania di verificare la reale consistenza di quei corpi ludici, evocanti calmanti memorie infantili. Ciò nonostante, tali sculture non risultano in alcun modo predisposte al toccare. Macchine capitaliste, il loro funzionamento si rivela pienamente efficace solo laddove istighi un desiderio architettato per venire aprioristicamente frustrato. Persino le tracce di un avvenuto contatto, tradite dalla probante impronta digitale, rivelerebbero la finitudine dell'individuo che a esso cede, scoraggiando il prudente visitatore ad avventurarsi in una simile direzione.

La descrizione dell'ipotetica fruizione di una scultura di Koons potrebbe venire così articolata: il corpo-vivo del visitatore circumnaviga un esemplare di *Ballon Venus* e l'occhio accarezza le sue curve fatalmente levigate. Si sarebbe tentati a toccare l'involucro materno dell'antico idolo, gravido non di vita, ma di vuoto, e tecnicamente, di aria. Ci si scopre vigliacchi e tentennanti: vige l'interdetto museale, imperversa l'orrore nei confronti della propria finitezza e, più banalmente, dell'impressione di sporco che il maleducato vizio della proverbiale "ditata" provocherebbe. Da ultimo, ragionevolmente, non si tocca nulla. Tale faticoso compromesso tra anelito e astinenza che il fruitore sigla impotente con l'impresario Koons, permette all'impulso aptico della positività di proseguire imperterrita nella sua azione contraddittoria.

Prima di provare a ipotizzare un'alternativa critica a tale situazione apparentemente senza uscita, un interrogativo potrebbe sorgere. Quale orizzonte prospetta l'infrazione del veto del toccare? Ovvero, quali risultano le conseguenze, ammesso che ve ne siano, di tale atto che simbolizza la perdita di controllo e il cedere pigmalionesco alla *vis erotica* dell'opera d'arte? Il sostantivo che accompagna verso tale scenario non è certamente rassicurante: *catastrofe*.

1.1.6. Iconoclastie: derive dell'impulso aptico

Il quesito formulato interpella un orizzonte meno utopistico di quanto si sarebbe portati a supporre e, anzi, puntualmente documentato. Con l'ausilio di almeno due casi di cronaca occorsi nell'ultimo decennio, si potrebbe sostenere che l'interazione epidermica con una scultura pneumatica di Jeff Koons culmini, quando essa ha luogo, con un gesto inaspettatamente iconoclasta: ossia, con la distruzione accidentale dell'oggetto del toccare. Certamente non si tratta di un epilogo assiomatico, dal momento che non tutti gli esemplari metallici licenziati dallo studio di Koons godono della medesima fragilità. Sul primo degli incidenti in analisi, destinato a suscitare notevole clamore viaggiando su numerose testate generaliste e *magazine* online²¹⁹, ha già sollevato

²¹⁹ \$60,000 JEFF KOONS' SCULPTURE DESTROYED AT AMSTERDAM EXHIBIT, in "Art Insurance Now" (online), 14 maggio 2018; C. Vonn, *Clumsy Churchgoer Destroys Jeff Koons "Gazing Ball" by Touching It*, in "Hyperallergic" (online), 10 aprile 2018; *Jeff Koons's Gazing Ball Smashed to Pieces*, in "Frieze" (online), 10 aprile 2018.

l'attenzione la storica dell'arte medievista Lieke Smits, in un primo resoconto dall'eloquente titolo *Jeff Koons' Broken Artwork and Tactile Desire*²²⁰.



Figura 14: Jeff Koons, Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints), 2014-2015, esposto alla Nieuwe Kerk di Amsterdam nell'aprile del 2018

Nell'aprile del 2018, in occasione della tradizionale esposizione trimestrale di un capolavoro della storia dell'arte presso la Nieuwe Kerk di Amsterdam, veniva presentato un esemplare della serie *Gazing Balls* di Jeff Koons, riprodotte la *Madonna con Bambino e Quattro Santi* di Pietro Perugino (1500)²²¹ [Figura 14]. Nel gruppo di esemplari “pittoscultorei” della serie *Gazing Balls Paintings*, avviata da Koons nel 2012, l'artista statunitense seleziona un nucleo di eccellenti dipinti di provenienza occidentale e dalla cronologia particolarmente eterogenea, facendoli fedelmente riprodurre da una compagine di artisti copisti²²². L'appropriazione dell'oggetto artistico, scaduto al rango di lemma commutabile nel vocabolario immaginifico di Koons, si concretizza nell'affissione di una sfera in alluminio su una mensola vitrea – che, proprio in virtù del supporto trasparente, dovrebbe suscitare l'impressione di galleggiare sospesa – al centro del registro inferiore della composizione. Nel soggetto in esame, *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)* datato 2014-2015, le proporzioni dell'originale di Perugino risultano all'incirca dimezzate (330x265 cm dell'olio su tavola contro ai 179.7 x 136.5 cm della riproduzione contemporanea), mentre il globo blu cobalto vanta una circonferenza di circa 37.5 cm. Ricondata entro il *corpus* scintillante della produzione dell'artista, *Gazing Ball* veicola numerosi dei discorsi costitutivi dell'episteme koonsiana. Come sovente accade nelle installazioni di Koons, il fruitore è invitato a scoprirsi riflesso entro le superfici specchianti dell'opera, qui rappresentate dal levigatissimo involucro sferico, partecipando all'innesto della propria

²²⁰ L. Smits, *Jeff Koons' Broken Artwork and Tactile Desire*, in “Leiden Arts in Society Blog”, 18 aprile 2018. Consultabile al link (visitato il 22 ottobre 2021): <https://www.leidenartsinsocietyblog.nl/articles/jeff-koons-broken-artwork-and-tactile-desire>.

²²¹ *ibidem*.

²²² F. Bonami, *Jeff Koons: Gazing Balls*, David Zwirner Book, New York, 2014.

immagine nella *texture* pigmentata della *picture*. Si tratta dunque di un *assemblage* o, per meglio dire, di un dispositivo mascherato da *assemblage*, dal carattere spiccatamente ottico-visivo e dal gusto sottilmente kitsch²²³. Sfera decorativa da esterno archetipica tipica del paesaggio domestico americano, essa appare sublimata in specchio anamorfico fiammingo la cui pelle risucchia lo spazio circostante, restituendone una veduta distorta e miniaturizzata²²⁴.

Rispetto alle già citate *Balloon Dog* (1994-2000) e *Balloon Venus* (2008-2012), l'opera in questione vanta una più contenuta *affordance* tattile, se si considera la presenza imponente del dipinto retrostante. Tuttavia, né la solennità del contesto religioso, né il fascino discreto emanato dalla riproduzione di Perugino, rappresentante *pro-toto* del *corpus* della storia dell'arte occidentale, e neppure, volendo menzionare ogni eventuale fattore, la proibizione di toccare l'installazione in sede espositiva (l'immane *non plus ultra-designato* della linea di interdizione), hanno inibito l'accendersi di un desiderio aptico di sfiorarne i volumi.

In data 8 aprile 2018, a ridosso dell'imminente *finissage* dell'esposizione, un anonimo visitatore infrangeva il divieto. Nel protendersi, forse, per sfiorare il globo saldamente assicurato²²⁵, la perversa barriera di un sentire aptico fisiologicamente celibe si è infranta, almeno momentaneamente. Seppur le dinamiche dell'evento non siano state del tutto accertate – permane l'incertezza sulla natura dell'interazione, se incidentale oppure deliberata –, l'esito si staglia eloquente nella sua effigie iconica: il venire dell'opera, ridotta a una costellazione di frammenti. L'incantesimo si è spezzato, direbbero i più cinici. Alcuni scatti successivi all'incidente postati su Instagram restituiscono in maniera piuttosto lampante il repentino mutamento dello statuto dell'oggetto, da involucro carezzevole che si sarebbe tentati di sfiorare, a pleiade di cocci affilati, allora sì pericolosamente intoccabili [Figura 15].



Figura 15: Distruzione esemplare Jeff Koons, Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints), 2014-2015 (Nieuwe Kerk, Amsterdam, 8 aprile 2018)

²²³ Come dichiarato dal titolo, la prima fonte iconografica di riferimento per le suddette figure risultano proprio le sfere decorative metallizzante che sovente ornano i giardini nordamericani, divenendone degli abitanti particolarmente caratteristici.

²²⁴ Descrivendone tale meccanismo prospettico, Koons non solo ha elaborato un'esegesi di matrice duchampiana, rinvenendo nella sfera l'elemento che determina la transizione dalla bidimensionalità alla spazialità tridimensionalità, ma ne ravvisa l'ancestrale antecedente nel soffitto istoriato della grotta franco-cantabrica di Lascaux. Torna dunque nuovamente il riferimento al repertorio paleostorico, incentrato peraltro sul rapporto tra costruzione dello spazio e cinestesia. M. H. Miller, *These Are Works That I Enjoy: Jeff Koons on His Amazing Blue Balls*, in "Artnews", 9 novembre 2015. Consultabile al link (visitato il 23 ottobre 2021): <https://www.artnews.com/art-news/news/these-are-works-that-i-enjoy-jeff-koons-on-his-amazing-blue-balls-5315/>.

²²⁵ Come ha più estesamente spiegato l'artista durante un'intervista, «l'ho progettato io», ha detto Koons, indicando con orgoglio uno dei suoi scaffali, che ha ribadito essere fatto di alluminio. Ha detto che c'era un'asta di metallo che passava attraverso il centro di ogni palla e che una persona avrebbe dovuto sollevare la palla per farla andare da qualche parte» M. H. Miller, *These Are Works That I Enjoy* cit., s.n.

L'episodio cronachistico parrebbe riflettere, in una cornice ora mondana e neocapitalista, quel magmatico plesso formato da «idolatria, iconoclastia e sensualità» che David Freedberg rintracciava nella fonte *par excellence* dei complementari fenomeni di idolatria ed iconoclastia: il racconto veterotestamentario del vitello d'oro²²⁶. La sfera metallica koonsiana assurge infatti a surrogato meccanico dell'idolo zoomorfo, plasmato dalle mani di Aronne fondendo gli ori offerti in dono dal popolo di Israele. Ma vi è di più: come annota Freedberg

«è per mezzo della *vista* che si cade nell'idolatria – e ne consegue lo sfrenarsi degli altri sensi. Il *vitello è d'oro*, e sta su un *pedistallo* coronato e inghirlandato da miriadi di piccoli fiori. Possiamo o *saziarcene gli occhi* e deliziarcene i sensi, compresi quelli che, *come l'olfatto e il tatto, devono basarsi sull'immaginazione*»²²⁷.

Le considerazioni formulate dallo studioso sulla relazione tra idolatria ed esperienza sensoriale appaiono cruciali. Ciò che qui preme sottolineare, oltre al parallelismo che viene a delinearsi tra idolo sacro (il vitello d'oro) e feticcio profano (la sfera, la venere acheropita di Koons) afferisce alla costruzione e successiva interrogazione del fenomeno idolatrico sul piano percettologico. Infatti, è nel senso della vista che tale movimento non solo si genera, bensì più propriamente si attualizza, come acutamente sottolineato da Freedberg. Una visione, sia beninteso, fisiologicamente multimodale e incarnata, partecipe di quella dimensione papillare già riscontrata da Han (e vedremo registrata da Mikel Dufrenne sin dagli anni Ottanta), destinata a coinvolgere i cosiddetti sensi bassi (l'olfatto ed il tatto) in un'operazione sostanzialmente immaginativa. I caratteri peculiari del sentire aptico della positività, secondo cui si sarebbe tentati a possedere carnalmente, suggerendolo, l'oggetto del desiderio, rispecchiano la famelica brama degli astanti iconoduli descritti da Freedberg.

Allo stesso tempo, rispetto ai casi di iconoclastia in senso forte, ovvero deliberatamente finalizzati alla menomazione, deturpazione o distruzione dell'immagine di cui l'opera è *medium*²²⁸, qui l'epilogo iconoclasta parrebbe scaturito dal desiderio tutt'altro che nefasto di entrare in contatto con l'opera d'arte. Ovvero, l'iconoclastia in quanto atto d'amore o, eventualmente, di smanioso possesso. Al di là delle istanze percettive, risulta singolare constatare come l'installazione così trasformata – e perciò composta dalla riproduzione pittorica e dai frammenti della sfera disseminati sul pavimento – assurga a plateale testimonianza della temperie artistico-culturale che dovette parzialmente ispirare la medesima. Riproduzione, appropriazione, citazione, frammentazione²²⁹: la rivisitazione “non autorizzata” dell'opera di Koons svela il proprio sostrato

²²⁶ D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it., G. Perini, Einaudi, Torino, 2009, p. 560.

²²⁷ *ivi*, p. 561, enfasi mia.

²²⁸ Per una esaustiva ricognizione dei suddetti fenomeni si rimanda a D. Freedberg, *Idolatria e iconoclastia*, in *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico* cit., pp. 557-625.

²²⁹ Stando con Alessandro Del Puppo i processi sopra enucleati si attesterebbero come connotativi dell'episteme postmoderna, dominata da una sistemica, sebbene sovente non rigorosa, incursione nel *corpus* di immagini confluite in secoli di storia dell'arte occidentale e non occidentale. Come evidenziato in una prospettiva post-strutturalista da Hal Foster, si tratta di una strategia sostanzialmente conservativa incentrata sulla sperimentazione autoreferenziale e metalinguistica sui linguaggi artistici. Per un'introduzione al costruito filosofico di postmodernismo si veda: E. Franzini,

recondito, luogo semiologico di una sintassi postmoderna, giungendo addirittura a complicare la metafigurazione disposta da *Gazing Ball*. Si pensi in questo senso alla celebre serie intitolata *L'altra figura* avviata da Giulio Paolini nel 1984 [Figura 16].



Figura 16: Confronto tra G. Paolini, *L'altra figura*, 1984 e l'esemplare distrutto di Jeff Koons, *Gazing Ball* (Perugino *Madonna and Child with Four Saints*), 2014-2015.

Non vi è dubbio alcuno rispetto al fatto che Koons abbia abiurato tanto la «trasparenza etimologica»²³⁰ così caparbiamente inseguita da Paolini, quanto il chiasma identitario predisposto dall'installazione di questi, dove i frammenti di un calco in gesso dell'Eros di Centocelle appaiono scrutati dall'intatta riproduzione della medesima statua romana, a sua volta copia di un originale ellenistico attribuito a Prassitele. In virtù del transfert iconografico, il processo di *mise en abyme* parrebbe venire suo malgrado interpretato dalla menomata installazione koonsiana, laddove la replica di Perugino (e il visitatore con essa) fissa impotente i lacerti dell'oggetto sferico divelto.

Si diceva, dunque: incantesimo spezzato, epilogo imminente al *desiderio fatale di toccare l'intoccabile*. Non si tratta, peraltro, del primo incidente che vede protagonista un'opera di Jeff Koons. Anzi, persino quando l'oggetto nasce tecnicamente per essere toccato, sebbene nel rispetto di disposizioni minuziosamente codificate e nei limiti di un'interazione non strettamente funzionale, l'attuazione di un'effettiva manipolazione può rivelarsi distruttiva. È il caso di un bizzarro episodio occorso nel dicembre del 2016, nel cornice di Art Basel Miami Beach [Figura 17].

Moderno e postmoderno. Un bilancio, Raffaello Cortina, Milano, 2018 (nello specifico si rimanda al capitolo *La condizione postmoderna*, pp. 121-136). Per una prima ricostruzione dei rapporti tra Giulio Paolini e il postmodernismo mi permetto di rimandare: V. Bartalesi, *Tracce mnestiche e itinerari mediterranei. La 'grecità' in Paolini e Kounellis: 1960-1980*, in "Medea. Rivista di studi interculturali", Vol. VI, N. 1, Autunno 2020, pp. 1-28.

²³⁰ F. Fergonzi, "Trasparenza etimologica". Per una rilettura di "Una lettera sul tempo" (1968) di Giulio Paolini, in G. Paolini, A. Zanni (a cura di), *Expositio. Giulio Paolini per il Museo Poldi Pezzoli* Cat. mostra (Museo Poldi Pezzoli, Milano, 6 maggio - 22 agosto 2016), Silvana, Milano, 2016, p. 34.



Figura 17: Immagini documentarie della distruzione dell'esemplare Jeff Koons per Bernardaud, Balloon Dog (Magenta), 1994-2000, avvenuta durante Art Basel Miami (dicembre 2016)

Secondo quanto riportato dalla stampa generalista²³¹, in quella sede, un piatto in porcellana contenente una versione miniaturizzata di *Balloon Dog (Magenta)* realizzata in coproduzione con la francese Bernardaud, dovette precipitare dal *display* in cui era esibito – inspiegabilmente, a detta di un testimone oculare – andando in frantumi²³². Palpazione umana, sovraumana, acheropita, atmosferica o paranormale. Il postulato che se ne desume suona lapalissiano: nonostante la *vis erotica* spirante dai suddetti esemplari che assottiglia il discrimine teorico tra la categoria di opera d'arte e quella di gadget, in cui, per dirla con Fulvio Carmagnola, l'oggetto arretra di fronte alla fantasmagoria della merce²³³, essi non riescono a sottrarsi dall'orizzonte di intangibilità che ne modella la creazione. O perlomeno, impongono al consumatore l'adozione di una serie di accortezze, richiedendo alla stessa Bernardaud la compilazione di un *vademecum* di accorgimenti da seguire onde prevenire eventuali disavventure²³⁴. Non sorprende rinvenire tra questi, unitamente al canonico suggerimento sull'impiego di guanti in latex per interagire con le preziose stoviglie, un'indicazione prettamente logistica su come rimuovere eventuali impronte dalla superficie²³⁵. Toccare sì, ma toccare con cura e discrezione, premurandosi anzitempo di dissimulare il proprio tocco attraverso un accurato processo di rimozione.

1.1.7. Corpus delicti: le prospettive del frammento

Un'ultima postilla: che ne è del *corpus delicti*, dell'opera divelta? Soffermarsi sulla questione, apparentemente marginale se non addirittura superflua rispetto all'argomento di ricerca, può rivelarsi chiarificatore per comprendere fino a che punto la configurazione del sentire aptico della positività risenta del contesto socioeconomico da cui, tanto quest'ultimo, quanto il sistema dell'arte contemporanea, dipendono.

La prima conseguenza di tale menomazione si concretizza nell'espulsione del malcapitato oggetto dai principali circuiti commerciali. Per lo scarto, ormai del tutto inadatto a soddisfare le logiche neocapitalistiche,

²³¹ E. Kinsella, *Jeff Koons on Shattered Sculpture: "Not the End of the World"*, in "Artnews", 5 dicembre 2016. Consultabile al link (visitato il 15 ottobre 2021): <https://news.artnet.com/market/jeff-koons-is-okay-shattered-dog-771932>.

²³² Kinsella, *Jeff Koons on Shattered Sculpture* cit., s.n.

²³³ F. Carmagnola, *Essere Gadget. La macchina del sentire*, Meltemi, Roma, 2012.

²³⁴ Basti a questo proposito scorrere la sezione intitolata Handling & Care e dedicate alla medesima stoviglia dalla casa produttrice francese: <https://www.bernardaud.com/en-gb/pt/handling-and-care>.

²³⁵ *ibidem*.

si profila allora uno scenario singolare, equiparabile a una sorta di Nirvana dei *Refusés*: intangibile giacché potenzialmente periglioso, l'esemplare finalmente scampa i fasti degli stand fieristici e le vetrine tirate a lucido degli espositori internazionali. L'oggetto accede così alle collezioni del *Salvage Art Institute* (SAI), ente privato statunitense ideato nel 2009 dall'artista polacca Elka Krajewska²³⁶. Esito di una gestazione quasi decennale, come recita lo statuto consultabile dell'ente, il SAI rappresenta una sede espositiva eccentrica riservata a tutte quelle ex-opere d'arte che, in virtù del loro stato conservativo irrimediabilmente compromesso, incorrono in una condizione di «perdita totale», letteralmente di «total loss»²³⁷. Nella fattispecie, *mission* perseguita da tale istituzione deontologicamente sperimentale, concerne il «re-immaginare il ruolo del materiale-che-non-è-più-arte» [*the role of no-longer-art-material*]²³⁸, stressando le inalienabili contraddizioni di un sistema che attribuisce valore auratico esclusivamente al valore fantasmagorico della merce, e dunque allestendo mostre itineranti e presentando il progetto a un'eterogenea platea di interlocutori.

Contrassegnato con il codice identificativo SIA0015 ed esposto nell'ambito della collettiva *No Longer Art: Salvage Art Institute* tenutasi al Neubauer Collegium dell'Università di Chicago nel 2015, prosegue la propria esistenza clandestina un miniaturizzato *Balloon Dog (Red)* di Jeff Koons, datato 1995 [Figura 18].



Figura 18: Fotografie documentarie distruzione Jeff Koons, *Balloon Dog (Red)*, 1995 e sua catalogazione e conservazione presso il *Longer Art: Salvage Art Institute* (Università di Chicago, 2015)

Il cartellino documenta laconicamente la causa della rottura — «frantumato nella caduta» —, riportando la data dell'incidente (il 24 dicembre del 2008) e quella di ingresso nella collezione del SAI (occorso il 5 maggio del 2009). Entro il perimetro di tale anomalo museo-lazzaretto, officina di un restauratore inoperoso in cui le opere giacciono nello stato in cui pervengono, il veto del toccare si mantiene tuttavia insuperato. L'indirizzo seguito dall'istituzione aderisce infatti alla prescrizione a condensata nel prosaico “guardare, ma non toccare”, nel rispetto dei regolamenti museali ancora generalmente vigenti.

²³⁶ Si rimanda al sito web dell'istituzione *Salvage Art Institute* (visitato il 24 ottobre 2021): <http://www.salvageartinstitute.org>.

²³⁷ *ibidem*.

²³⁸ *ibidem*.

Terminata la *pars destruens* dell'argomentazione, sarà necessario penetrare tra gli ingranaggi della macchina percettologica koonsiana, tentando di radiografare la costruzione percettologica dell'impulso aptico della positività.

1.1.8. Da Laba a Venere, via *Diesse*. Questioni di «touchability»

Con un intento deliberatamente provocatorio, il presente capitolo ha assunto la locuzione teoretica di “impulso aptico delle positività”, approntata dal filosofo Byung-chul Han, quale lemma *pro toto* e strategia distintiva del funzionamento di tale modalità percettiva nella contemporaneità. Certamente si tratta di una e soltanto una delle molteplici accezioni in cui il *sentire aptico*, qui votato sottoposto all'egemonia del *vedere aptico*, può esercitare la propria influenza, tanto nella fase inventiva (la morfogenesi), quanto in quella esperienziale (la fruizione di un esemplare di Koons). Tuttavia, qualora si privilegi la componente politico-ideologica dell'argomentazione, come ritengo in questa sede sia forse più opportuno fare, diverrebbe meno arbitrario riconoscere come il sistema estesiologico concertato dallo statunitense perpetui una logica di potere asimmetrica, sostanzialmente oculocentrica, velatamente androcentrica e di impostazione occidentale. Come convincentemente dimostrato dal medesimo Han, la levigatezza gioca un ruolo nevralgico nel momento percettivo, benché quest'ultima non costituisca l'unico elemento da porre in un sistema, a dire il vero, particolarmente articolato.

A rendere così amabile, quando non addirittura irriverentemente gustosa, una scultura di Jeff Koons, concorrono un plesso di parametri tra i quali è possibile enucleare: l'andamento curvilineo della composizione; il nitore delle superfici specchianti; la fabbricazione impeccabilmente “acheropita” dell'artefatto; la condizione apparentemente pneumatica dei pezzi; il richiamo a figure dell'immaginario dell'infanzia (dal soffice *peluche*, all'eroe dei *Cartoons* sino alla goduriosa leccornia) investite, tuttavia, di una soverchiante *allure* erotica.

Non parrebbe incidentale, ed è ancora una volta Han a presagire tale corrispondenza, che gli esemplari in questione condividano numerose delle qualità appena segnalate con merci assurte al rango di *status symbol*. È a questo proposito che, finalmente, Han ripercorre il celebre passaggio in cui Roland Barthes, nel comporre l'*epos* del boom economico europeo, scorge nell'avveniristica *Citroën Déesse* il tripudio demistificatore della percezione tattile, incanto della giuntura invisibile e della sinfonia polimerica delle superfici²³⁹.

²³⁹ R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino, 1974, p. 149. In effetti le poche pagine che Barthes dedica alla nuova Citroën – di cui primo esemplare veniva commercializzato nel 1955 –, dispiegano con ritmo martellante un ventaglio di chiavi di lettura particolarmente feconde anche qualora applicate alla scultura di Koons. L'eventuale analogia automobile-scultura zoomorfa si fonderebbe infatti sia sullo statuto, condiviso da entrambe, di «oggetto superlativo», e dunque di «miglior portatore del soprannaturale», sia sul carattere acheropito (quando non cristologico) della sua magica morfogenesi, essenzialmente scevra da cuciture. L'assemblaggio per piani darebbe origine, secondo la lettura datene da Barthes, a un'innovativa «fenomenologia della connessione», di cui unità basilare risulterebbe la «giuntura», destinata a veicolare un'evoluzione dell'idea di automobile raggiunta attraverso la «sublimazione dell'utensilità» e il «comfort» inteso come «prestazione». Anche Barthes non sfugge al ricorso a un eloquio di carattere sottilmente culinario giacché, soggiunge, l'esperienza della *Diesse* trasporta il guidatore «da un'alchimia della velocità a un *assaporamento* della guida» (enfasi mia). Non deve tuttavia sfuggire come, al fondo di quella che potrebbe risultare un'effettiva prossimità, sia ancora l'impulso aptico a sancire un altrettanto sostanziale discrasia. Mentre i lussuosi esemplari di Koons rendono l'intangibilità un presupposto imprescindibile del loro afflato merceologico, Barthes descriveva l'incontro con la vettura come un travolgente contatto tattile, a tratti amoroso: «le lamiere, le giunture vengono *toccate, palpate* le imbottiture, *provati* i sedili, *carezzati* gli sportelli, *maltrattati* i cuscini; davanti al volante si mima la guida *con tutto il corpo*» (enfasi mia), ivi, pp. 147.149.

Muovendo dalle suddette premesse occorre ora compiere uno slittamento disciplinare, dal momento che la sperimentazione sull'*engagement* aptico ha trovato nei settori delle neuroscienze, del neuromarketing e finanche del design alcuni campi d'applicazione nevralgici, non di rado focalizzati su un obiettivo affine a quello perseguito da Koons: ossia, di commercializzare prodotti che accolgano determinati caratteri formali per rendersi attrattivi al tatto del fruitore-compratore.

I fenomeni recentemente codificati di «touch-ability», «affective ventriloquism» e «Need For Touch (NFT)»²⁴⁰ permettono di dimostrare, finanche a livello statistico e comportamentale, ciò che Han poneva nei termini di assioma estesiologico comprovato: ovvero che oggetti aventi superfici levigate, profili curvilinei e composizioni simmetriche siano in grado di attivare un coinvolgimento di matrice aptico-visiva nel soggetto senziente²⁴¹. In un contributo pubblicato nel 2003, gli esperti di marketing Joann Peck e Terry L. Childers ipotizzavano che la percezione aptica, intesa con Révész e Gibson anzitutto in quanto esplorazione dinamica compiuta dalla mano²⁴², intervenisse significativamente nella fase decisionale di acquisto in quegli individui caratterialmente predisposti a tale forma del sentire²⁴³. Al 2005 si data la dimostrazione sperimentale condotta dall'imprenditore Moshe Bar e dalla neuroscienziata Maital Neta di un'intuizione già avanzata sul piano teorico negli anni Sessanta, benché allora rispondente a tutt'altre prerogative gnoseologiche e non fortuitamente preistoriche, da Gaston Bachelard²⁴⁴ e André Leroi-Gourhan²⁴⁵. Ossia, la predilezione, documentata da un eterogeneo regesto di candidati, per la visione di oggetti dalla morfologia curva rispetto a quelli dal profilo segmentato, valutati come potenzialmente aggressivi²⁴⁶. Ancora, all'anno successivo, risale uno studio comportamentale a firma di Joann Peck e Jennifer Wiggins, volto a quantificare l'attitudine

²⁴⁰ L'espressione «touch-ability» deve essere intesa letteralmente quale capacità detenuta da taluni oggetti a «invitare al tocco». Con il sintagma «affective ventriloquism», in uso prevalentemente in area merceologica, viene indicato invece «il trasferimento delle risposte edoniche dal tatto [ovvero quelle indotte da sensazioni di piacere senza che vi sia un obiettivo prefissato] alla valutazione del prodotto». Infine, l'acronimo NFT sigla l'atteggiamento comportamentale su base individuale riferibile come «Need For Touch», che definisce la «motivazione intrinseca del soggetto a toccare oggetti, in particolare in area commerciale». J. Peck, R. L. Klatzky, *Please Touch: Object Properties that Invite Touch*, in "IEEE Transactions on Haptics", Vol. 5, N. 2, aprile 2012, pp. 139-140.

²⁴¹ In queste circostanze la sfuggente categoria di semplicità risulta plasmata sul parametro della familiarità morfologica, come attestato da molteplici studi: C.-C. Carbon, M. Jakesch, *A Model for Haptic Aesthetic Processing and Its Implications for Design*, in "IEEE", Vol. 101, N. 9, settembre 2013, pp. 1-11, qui 5; Cfr. G. C. Cupchik, *Emotion and industrial design: Reconciling meanings and feelings*, in "Zenodo", 10 aprile 2019, pp. 75-82, qui 78.

²⁴² Ci riferiamo nello specifico, come si vedrà anche oltre, ai saggi G. Révész, *The Human Hand*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1958; J.J. Gibson, *Observations on Active Touch*, in "Psychological Review", Vol. 69, N. 6, Novembre 1962, pp. 477-491.

²⁴³ J. Peck, T.R. Childers, *To Have and To Hold: The Influence of Haptic Information on Product Judgments*, in "Journal of Marketing", Vol. 67, N. 2, Aprile 2003, pp. 35-37.

²⁴⁴ Scrive Bachelard: «che un oggetto inerte, un oggetto duro, sia l'occasione non solo di una rivalità immediata, ma anche di una lotta continua, subdola, rinnovata, è un'osservazione che si può sempre fare se uno strumento è dato a un bambino solitario. L'utensile avrà immediatamente una componente distruttiva, un coefficiente di aggressione contro il materiale. Più tardi, ci saranno compiti felici su un materiale padroneggiato, ma la prima superiorità è presa come una consapevolezza del punto o dello smusso, come la consapevolezza della torsione così vivida nel manico di una vite. Lo strumento risveglia la necessità di agire contro una cosa difficile» G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Parigi, 1948, p. 36.

²⁴⁵ Sostenendo che «un'estetica propriamente tattile» pertenga precipuamente al «campo manuale», Leroi-Gourhan afferma come una simile «estetica resta molto vicina al piano fisiologico e ruota attorno alle sensazioni della carezza; essa interessa le materie levigate, le pellicce, le granaglie, le paste duttili e le materie flessibili e si esercita nelle tecniche attraverso la ricerca di superfici gradevoli al tatto come nella figurazione scultorea» A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* cit., p. 346.

²⁴⁶ M. Bar, M. Neta, *Research Report Humans Prefer Curved Visual Objects*, in "Psychological Science", Vol. 17, N. 8, 2006, pp. 645-646.

persuasiva del tatto quale «strumento edonistico», ossia non finalizzato a uno scopo codificato, nell'ambito dei consumi²⁴⁷. A seguito di una frequentazione decennale delle tematiche qui introdotte, Joann Peck e Roberta L. Klatzky (specializzate rispettivamente in Marketing Strategy e Psicologia Cognitiva) potevano affermare l'esistenza di un «modello di anteprima visiva» [*visual preview model*] delle «proprietà accessibili apticamente di un oggetto», che non prevedesse l'attuazione di una palpazione fisica del medesimo²⁴⁸. In questo senso,

l'osservazione quotidiana indica che il materiale che appare morbido o liscio, o un prodotto con un design elegante, invita al *tocco edonico* [*hedonic touch*]. Le persone sembrano entrare a contatto con un oggetto quando, dopo averlo guardato, pensano *che toccarlo sarebbe "una bella sensazione"* [*feel good*]²⁴⁹.

Nel contesto di un test sperimentale basato sulla ricognizione tassonomica dei flaconi di profumo, le ricercatrici identificavano proprio nella semplicità dello schema compositivo, unitamente alla *texture* liscia e priva di accidenti, i parametri più direttamente implicati nella sollecitazione di una risposta aptica da parte dell'acquirente²⁵⁰. Infine, a un lustro di distanza dal lancio del primo modello di *iPhone*, gli psicologi Claus-Christian Carbon e Martina Jenks) potevano affermare che tra gli attributi distintivi dei prodotti commercializzati dall'americana Apple si distinguesse «un'intensa attenzione all'estetica aptica»²⁵¹, preposta alla fidelizzazione persino emotiva con il consumatore. In questa direzione, peraltro, deve essere intesa la crescente progettazione di tecnologie digitali basate sul già nominato *rendering* aptico e finalizzate ad acuire la realistica della compravendita da remoto²⁵², assottigliando solo apparentemente il discrimine tra toccare lo schermo e manipolare l'articolo che balugina sul *display*.

I meccanismi illustrati grazie all'imprescindibile ausilio delle neuroscienze (piacere edonistico scaturito da precipi attributi formali; visualizzazione neuronale preventiva di un desiderio aptico di toccare; analisi delle connessioni esistenti tra forma-materiale e risposta sensoriale) consentono di sostenere con sufficiente attendibilità che la produzione di Koons partecipi a un orizzonte di *touch-ability*, incentrato sul desiderio aptico di possesso di un'opera progettata alla stregua di una merce estremamente lussuosa. La totemica venere acheropita, discendente snobistica dalla progenitrice preistorica, rinnova un simile orizzonte.

La domanda che occorre porsi può essere così posta: la prospettiva inaugurata da Jeff Koons rappresenta l'unico modello possibile o preferibile? E, per estensione, l'impulso aptico consiste prevalentemente in una facoltà sensoriale soggiogata dalle prerogative e dalle storture di una cultura visiva modellata dalla cornice neocapitalista? La risposta a tale quesito potrebbe essere negativa, a patto che si abbia il coraggio di spostare di parecchi decenni, a dire il vero millenni, il fulcro dell'argomentazione.

²⁴⁷ J. Peck, J. Wiggins, *It Just Feels Good: Customers' Affective Response to Touch and Its Influence on Persuasion*, in "Journal of Marketing", Vol. 70, N. 4, ottobre 2006, pp. 56-69, qui 56.

²⁴⁸ J. Peck, R. L. Klatzky, *Please Touch* cit., p. 140.

²⁴⁹ *ibidem*, trad. mia.

²⁵⁰ *ivi*, pp. 145-146.

²⁵¹ C.-C. Carbon, M. Jakesch, *A Model for Haptic Aesthetic Processing and Its Implications for Design* cit., p. 9, trad. mia.

²⁵² Si veda a questo proposito: M. Racat, S. Capelli, J. Lichy, *New insights into 'technologies of touch': Information processing in product evaluation and purchase intention*, in "Technological Forecasting and Social Change", Vol. 170, settembre 2021.

1.1. 9. Verso il paradigma paleostorico dell'aptico

In quali termini, allora, il paradigma paleostorico può essere d'ausilio al fine di riconfigurare l'impulso aptico? Anzitutto, in quanto adottare una simile prospettiva consentirebbe di sovvertire il meccanismo di intangibilità soggiacente, come si è tentato di dimostrare, all'episteme neocapitalista di cui la produzione di Koons si fa portatrice: la possibilità del toccare, dell'entrare-in-contatto-con, non verrebbe aprioristicamente neutralizzata così da prevenire il rischio di danneggiare o peggio ancora, distruggere, l'opera d'arte. Dilatando l'immediatezza dell'impulso aptico, sovente condensato nella fugacità del colpo d'occhio oppure calibrato su un possesso di matrice sessuale, vorrei valutare a queste altezze un modello teorico incentrato sulla motilità fattivamente dinamica di tale forma percettiva. Ciò permetterebbe non solo di ipotizzare un'attitudine dell'aptico disgiunta dalle dinamiche anzidette, bensì alternativa a quella sessualità «meccanica e macchinista» dei congegni pseudo-paleolitici di Koons, già compiutamente elaborata dal Primo Futurismo²⁵³. Ripudiando il prototipo di Laba, donna bionica cantata da Fillia nella novella *il Sesso di Metallo*²⁵⁴, il cui corpo automobilistico appare «coperto con materiali di ferro, vetro, gomma e cuoio»²⁵⁵, può essere opportuno interrogare la figurazione preistorica non in qualità di iconografia sessualizzante, in una prospettiva sperimentata peraltro con genialità dallo stesso Koons, quanto piuttosto nella sua realtà di manufatto la cui invenzione, esecuzione, fruizione possono essere ricondotti alla motilità stratificata del sentire aptico in una direzione intersoggettiva, lo si vedrà, invischiato nella materia stessa.

Come notava Mikel Dufrenne in un noto saggio edito nel 1987 per l'editore canadese *L'Hexagone* – il celebre testo *L'Œil et l'oreille* vedeva la luce l'anno successivo dalla creazione di *Rabbit* (1986), la prima delle sculture zoomorfe in acciaio prodotte da Koons, senza che tuttavia il fenomenologo ne facesse menzione –, il desiderio di toccare un oggetto scultoreo risulta direttamente connesso alla materialità del medesimo. Per dirla con Dufrenne:

*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 (...)*²⁵⁶.

²⁵³ F. T. Marinetti, L. Mango (a cura di), *La scoperta di nuovi sensi: Il tattilismo futurista*, Cue Press [ebook], 2005, p. 994.

²⁵⁴ La novella venne pubblicata in un volume collettaneo curato da Fillia, emblematicamente intitolato *La morte della donna. Romanzo a novelle collegate*, edito per la prima volta nel 1925 dalla torinese Edizione Sindacati Artistici. Il racconto di Fillia, *Il sesso di Metallo*, insegue le vicende squisitamente tattili di un triangolo amoroso in cui Sada, uomo futurista prossimo alla sublimazione macchinica anti-passatista, si trova costretto, per un desiderio inconscio che scade nel fisiologico, a dovere abbandonare Leba, la donna di carne, per Laba, prototipo di donna plasmata sulla nuova sensibilità futurista e a immagine del medesimo. La sintassi e l'aggettivazione, oltre che rendere conto della riconfigurazione dell'elemento femminile in chiave sostanzialmente maschile (o maschilista), si ricollega alle ricerche sul Tattilismo condotte da Marinetti nella prima metà degli anni Venti. Come si può evincere dall'estratto che si riporta di seguito, il ricorso a un linguaggio potentemente tattile, non pare tuttavia scevro da un diffuso lirismo e da un'enfasi ancora discretamente idealista: *LEBE – «è impossibile! – il tuo spirito segue l'evoluzione del corpo – soltanto io potevo rilevare questo mutamento sessuale: sento la seta morbida del tuo cuore, il velluto del tuo movimento, la lana calda del tuo abbandono – ma sono attimi isolati. Le mie mani di cipria urtano contro degli spazi di metallo, delle materie nuove insensibili alla mia sensualità, delle materie corrispondenti a quelle di LABA»* (pp. 1412-1536 di 1813).

²⁵⁵ *ivi*, p. 1421.

²⁵⁶ M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, (1987), trad. C. Fontana, Il Castoro, Milano 2004, p. 118, enfasi mia.

Curiosamente (o forse in maniera del tutto prevedibile), anche Dufrenne, come faranno in seguito Freedberg e Han, ricorre a un sintagma di pertinenza squisitamente papillare (*assaporare il tattile*). Cionondimeno, risulta la puntualizzazione da questi formulata sulla relazione tra sollecitazione tattile e materia a divenire nevralgica ai fini del presente discorso. Nell'affrontare la questione dell'esperienza polisemica dell'oggetto, qui indagata a partire dalla scultura – poco oltre il filosofo rifletterà su alcuni esemplari pittorici di *Art Brut* –, Dufrenne si avvale in primissima battuta della figura dell'occhio toccante, controparte panottica della mano vedente. Tale modalità del sentire, che egli concepisce come “metaforica” giacché spogliata da un'effettiva palpazione, sebbene possa ancora schiudere un contatto intimo con l'oggetto – è «il bacio degli occhi» derridiano, l'accezione più profonda dell'aptico che apre a un «contatto già nello sguardo, anche nella distanza²⁵⁷» – si rivela talvolta inadeguata. A spronare il soggetto senziente a un'interazione propriamente epidermica, che Dufrenne non esita allora a definire “sensuale”, invitandolo a infrangere l'anzidetta condizione potenziale, si pongono infatti i materiali e le loro proprietà morfologiche.

Se le considerazioni elaborate da Dufrenne si mostrano parzialmente debitorie di un plesso di ricerche psicofisiologiche risalenti agli anni Sessanta²⁵⁸, l'argomentazione del fenomenologo affonda le proprie radici in un orizzonte ben più remoto. A essere convocate non risultano infatti le recenti “conquiste” dell'industria petrolchimica, peraltro non di rado veicolo di un'*affordance* tattile piuttosto modesta²⁵⁹, bensì le più antiche *materie* con le quali l'uomo si sia misurato: la pietra e il legno. Ossia, quelle sostanze millenarie costitutive del processo di «estasi dei materiali» postulato dall'estetologo Tonino Griffero e fondato sulla «capacità allusiva», intrisa nella materia stessa, di serbare un'intensa «potenzialità atmosferica»²⁶⁰. In filigrana a tale binomio che Dufrenne imposta guardando alle esperienze scultoree di primo Novecento, traspaiono così la confidenza secolare, guadagnata per mezzo di tentativi, esercizi, manipolazioni continuative non di rado fallimentari, memorie ancestrali²⁶¹ e retaggi alchemici, se si volesse ancora citare Bachelard²⁶², che ha modellato la relazione tra uomo e materia dall'invenzione della tecnica sino alla seminale fabbricazione di utensili e manufatti iconici. Ben prima del sapere plastico moderno e modernista, è l'industria litica del

²⁵⁷ M. Ghilardi, *Derrida e la questione dello sguardo*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica Preprint Palermo, 2011, pp. 33-34.

²⁵⁸ Mi riferisco nello specifico a una serie di studi consolidatisi sin dai primissimi anni Sessanta in area psicologica, tra i quali si annoverano: S.S. Stevens, J.R. Harris, *The scaling of subjective roughness and smoothness*, in “J. Exp. Psychol.”, Vol. 64, 1962, pp. 489-494; G. Ekman, J. Hosman, B. Lindstrom, *Roughness, Smoothness, and Preference - A study of quantitative relations in individual subjects*, in “J. Exp. Psychol”, Vol. 70, N. 1, 1965, pp. 18-26; D. E. Berlyne, *Novelty, complexity, and hedonic value*, in “Percep. Psychophys.”, 1970, Vol. 8, N. 5, pp. 279-286.

²⁵⁹ Recenti studi hanno potuto verificare, tramite l'impiego di un braccio robotico dotato di un sensore ottico, come materiali artificiali quali fogli di plastica, tappetini in PVC, tessuti in microfibra, pluriball e polistirolo vantassero un *affordance* aptica di valore medio-alto a seconda della tipologia di *texture* (variabilmente liscia, fine, larga). M. Kerzel *et al.*, “Haptic Material Classification with a Multi-Channel Neural Network”, in *IEEE*, 2017, s.n.

²⁶⁰ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano, 2017, ebook, s.n.

²⁶¹ Griffero riconosce al legno quattro ordini di stimolazioni atmosferiche, improntate sulla capacità di tale materiale di evocare «la vita», «la pace», «la forza», «la sensualità (suggerita sia dal tatto sia dall'olfatto)», «la laboriosità», «il fascino» e «il passato» (ibidem).

²⁶² Bachelard annota nello scritto emblematicamente intitolato *La poesia della mano*, datato 20 dicembre 1952: «La materia manipolata ci restituisce la nostra energia. Essa è, in un certo senso, lo specchio energetico attraverso cui prendiamo coscienza della nostra forza [...]. Manipolando la materia, noi trasformiamo noi stessi». A questo predominio antropocentrico della mano, che parrebbe plasmare e assorbire l'essenza del materiale, Bachelard ritorna, citando Novalis, e asserendo come «attraverso il lavoro della mano, qualsiasi materia diventi[a] umana» R. Diodato, E. De Caro, G. Boffi, *Percorsi di estetica. Arte, Bellezza, Immaginazione* (2009), Morcelliana, Brescia, 2012, p. 378.

Paleolitico inferiore e medio, unitamente all'impiego di un utensile tecnicamente «trasudato dall'uomo nel corso della sua evoluzione»²⁶³, a trattenere la memoria di un impulso aptico aurorale e complementare a quello incentivato dalla civiltà delle merci.

Dalle amigdale percosse secondo la tecnica Levallois sino ai microliti del Mesolitico²⁶⁴, il gesto motorio della mano, organo la cui fisiologia si è mantenuta sostanzialmente inalterata nei millenni²⁶⁵, intrattiene con i materiali una consonanza le cui tracce continuano a risuonare nel tempo presente. Il *symptoma* che più apertamente registra lo iato tra paleostoria e società postindustriali, come già annotava polemicamente Leroi-Gourhan nella prima metà degli anni Sessanta, deve essere ravvisato nel graduale, quanto inarrestabile, movimento di «regressione della mano». Un processo, nelle parole dell'archeologo francese, *in primis* operativa, se si considera come nei sistemi avanzati il lavoro della mano tenda a essere automatizzato, soppresso o comunque fortemente depauperato. Gli effetti di una simile rivoluzione copernicana nella storia dell'uomo, d'altro canto, travalicano il dato meramente tecnico. Lo scadere della mano al rango di automa rischia infatti di inibire alla base il costituirsi di un pensiero plasmato su di essa – è l'esito più amaro del «non saper fare nulla con le proprie dita» – e che conduce, stando con Leroi-Gourhan, a rinunciare a «una parte del pensiero normalmente, filogeneticamente umano»²⁶⁶. In altre parole, è proprio l'emergere di quella «tecnicità demanualizzata», che Leroi-Gourhan intravede nelle esperienze artistiche a lui coeve²⁶⁷, a sancire la distanza incolmabile che separa una venere gonfiabile di Koons da un'omonima paleolitica.

Rimarcando tale criticità non si intende evidentemente auspicare un ritorno frivolo alla manualità – peraltro, come si è visto anche in Koons, mai completamente eradicata e piuttosto dissimulata –, quanto piuttosto sottolineare l'importanza di un gesto che, legandosi alla scultura in quanto *cosa*, colloca il sentire aptico nella prassi, nella materialità fragrante del manufatto e in ciò che quest'ultimo può propagare nello spazio e nei millenni. Nel tentativo di leggere il presente attraverso la lente dialettica della preistoria, «spazzolando la storia contropelo», si spera di rendere manifesti i paradossi e le contraddizioni che abitano il tempo denso che ci avvolge e che il sentire aptico, dipendente dalla visione, sebbene non riducibile a un suo appannaggio, parrebbe interpretare.

Oggetto di riflessione del presente *excursus* è stata l'analisi del costruito di «sentire aptico della positività» sondato nella produzione di Jeff Koons. Da un punto di vista metodologico, la decisione di seguire un indirizzo monografico, è dipesa dal riscontrare come molteplici delle opere licenziate dallo studio dell'artista statunitense partecipino a un *milieu* storico-artistico, mediale ed economico, che pone tale forma del sentire quale strategia persistente. Per dirla con Han, autore che ha per buona parte guidato l'argomentazione, le *Balloon Venus* pseudo-paleolitiche di Koons si fanno interpreti di un ecosistema neocapitalista dominato dall'impiego pervasivo dei *touch-screen*, dal culto fallico dell'automobile di lusso, equiparata al corpo femminile «burkianamente» levigato, dall'eteronormatività dei corpi, da un *sense of beauty* settato sulla base

²⁶³ A. Leroi Gourhan, *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* cit., Vol. 2, p. 283.

²⁶⁴ *ivi*, pp. 161, 166.

²⁶⁵ Cfr. G. Chelazzi, *L'impronta originale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2013.

²⁶⁶ *ivi*, p. 301.

²⁶⁷ *ibidem*.

dei parametri della novità, della pulizia, del *fitness* e dalla metodica rimozione di elementi che possano suscitare sensazioni negative. Comun denominatore di tale universo elitario risulta essere la “levigatezza”, proprietà che detiene un elevato coefficiente di *affordance* tattile comprovato in tanto ambito estesiologico quanto neuroscientifico. A tale dimensione estetica, inoltre, corrisponde una dinamica comportamentale incentrata sulla costruzione del desiderio di accettazione tendenzialmente omologante e di possesso. Le veneri acheropite di Jeff Koons tradiscono un cortocircuito provocato dall’istigazione di un desiderio progettato per venire aprioristicamente frustrato: il desiderio di toccare, orchestrato intuitivamente dall’artista per mezzo di uno spettro di caratteri formali, risulta cristallizzato a un livello meramente potenziale a cui l’utente deve docilmente sottostare. Pena: la distruzione dell’opera e gli annessi risarcimenti milionari.

Più profondamente, appropriandosi dell’iconografia degli esemplari di piccola scultura antropomorfa del Paleolitico superiore, innalzando a monumentali artefatti manufatti nati nell’incavo della mano e aventi dimensioni minute o minutissime, alterandone i tracciati compositivi al fine di renderli maggiormente piacevoli alla vista e rinnegandone i materiali millenari, Jeff Koons si muove su due direttrici parallele. Da un lato, questi fagocita l’esemplare preistorico plasmandolo a immagine e somiglianza sulla sua produzione. Dall’altro, Koons dissimula e, anzi, nega formalmente la morfogenesi aptico-manuale di quei volumi.

Parafrasando le parole di Giorgio Agamben riportate da Fulvio Carmagnola, «disinnescare la macchina»²⁶⁸, e dunque finalmente carezzare l’opera d’arte cedendo alla tentazione, sia essa un capriccio carnale, burlone o alimentato da candida curiosità, trascina il visitatore pigmalionesco verso un epilogo iconoclasta. L’opera d’arte, così fatalmente aptica agli occhi del fruitore, si disintegra sotto l’azione del suo tocco. Verrebbe da sospettare, e si crede a ragione, che tali superfici intoccabili presuppongano in sé un destino mortifero, conseguenza della «vertigine tattile» che esse attivano in quanto entità mondane volte a neutralizzare, con Baudrillard, lo spazio dello sguardo²⁶⁹.

In maniera forse disattesa, la preistoria può funzionare detonatore sconvolgente delle strategie aptiche di matrice panotticista sinora illustrate, appellando non più il gadget ammaliatore, bensì i manufatti più piccoli, longevi e discreti della storia umana.

²⁶⁸ F. Carmagnola, *Essere e gadget. La macchina del sentire* cit., p. 157. Non è un caso che Carmagnola riprenda l’espressione di Agamben nel capitolo conclusivo del suo saggio, intitolato *Epilogo. Una passeggiata a Place des Vosges*, in cui il filosofo intravede un vero e proprio «territorio del gadget» nei caratteristici passaggi coperti che circondano la piazza parigina, in cui «una sfilata di piccole ambiziose gallerie che espongono oggetti insoliti e fantasiosi – alcuni sembrerebbero dei Koons, o dei César, o addirittura dei Pollock [...]» (ivi, p. 155). Il quesito che l’autore solleva rispetto allo statuto dei suddetti pezzi, interrogandosi sulla loro essenza se di opere, gadget o oggetti che si fingono opere (ibidem), rispecchia quella narrazione commerciale di cui sovente sono protagoniste le opere stesse di Koons.

²⁶⁹ J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, E. Graziosi (a cura di), Abscondita, Milano, 2012, p. 25. Sempre a questo proposito, Baudrillard intende l’opera d’arte nella cornice novecentesca quale oggetto di «fascinazione» e di «fantasmagoria», interamente votato alla propria «sparizione» (ibidem). In questo contesto secondo il filosofo francese si profilerebbe una «nuova iconoclastia» laddove la proliferazione di immagini conduce a una sorta di progressiva condizione di forzato accecamento: «non c’è niente da vedere» (ivi, p. 33).

CAPITOLO 2

1.2. Morfogenesi. Una storiografia ibrida per la preistoria dell'aptico

La preistoria, o come più opportunamente preferiva definirla Ragghianti citando Vico, la *paleostoria*, offre spunti di riflessione significativi per la storia dell'arte, il dibattito estesiologico e la cultura visuale. Disciplina fondativa per la storia dell'uomo, temporalmente stratificata e insidiosa sotto il profilo metodologico – se si considera lo sconfinato arco cronologico che essa copre, le difficoltà concernenti il reperimento di fonti primarie e il retroterra di conoscenze archeologiche necessario per non avallare proposte interpretative prive di fondamento –, essa è stata oggetto, specialmente nell'ultimo decennio, di un rinnovato interesse critico²⁷⁰. Nel desiderio di rintracciare un paradigma del sentire aptico alternativo a quello caratterizzante l'episteme capitalista e che riconosca invece nella paleostoria un momento seminale, si condividono in questa sede talune istanze formulate da Michele Cometa nel 2018, in un contributo non fortuitamente dedicato alla preistoria. Sulla scorta della concezione luministica di storia elaborata da George Kubler e del funzionamento dialettico degli oggetti artistici tratteggiato da Michael Ann Holly, l'indagine sull'impulso aptico si misurerà con il tentativo di avanzare una proposta che intercetti «alcune luci che provengono dal passato più remoto e che tuttavia sono in grado di illuminare anche il presente»²⁷¹. Le fonti luminose del discorso corrisponderanno da un lato, allo studio dell'interazione primordiale *mano-materia-tecnica* e, dall'altro, alla disamina storiografica della scultura antropomorfa di piccole dimensioni del Paleolitico superiore (le nominatissime veneri preistoriche).

Di contro, il soggetto che si vorrebbe illuminare, o per meglio dire, “retro-illuminare”, coincide con il risvolto eterodosso di quell'attitudine aptica merceologica di cui si è detto nel precedente capitolo. Nello specifico, la presente analisi vorrebbe sondare il limite, a tutti gli effetti paradossale, che tale modalità sfrutta nel perpetrare una logica di intangibilità, sovente alimentata da pulsioni erotomani. Per dirla duchampianamente, dinnanzi a un esemplare di *Balloon Venus* lo spettatore-consumatore partecipa della medesima condizione dei celibi, vittime impotenti del «meccanismo dissimulante» del desiderio femminile, condannati a macinare il proprio cioccolato con impeto masturbatorio²⁷². Qualora si optasse per spingere lo sguardo nei meandri della storia

²⁷⁰ Solo per richiamare alcuni dei titoli che hanno risvegliato un significativo interesse nei confronti di quel tempo remoto nella comunità scientifica, si pensi alle considerazioni formulate da Marc Azéma sulla cinematizzazione delle immagini preistoriche, alle connessioni formali ed iconografiche tra arte preistorica e Novecento sapientemente dispiegate nell'esposizione *Préhistoire: une énigme moderne* tenutasi nel 2019 presso il Centre Pompidou, alla remota discendenza del «principio transtorico dell'archi-schermo» dall'arte parietale del Paleolitico Superiore, come ipotizzato da Mauro Carbone e finanche all'interrogazione sulla dimensione paleontologica della parete-schermo di Michele Cometa. Ciò che si evince da una prima disamina della letteratura critica recente non specialistica (ovvero non propriamente archeologica e paleontologica), risulta la sua propensione genealogica, sia essa di matrice estetica, medio-archeologica o antropologica, volta a rintracciare dei punti di tangenza sistemici tra i dispositivi preistorici (e.g. la grotta santuario) e i dispositivi novecenteschi e contemporanei (dall'esperienza cinematografica, al paleo-schermo, sino alla realtà virtuale): R. Labrusse, M. Stavrinaki (a cura di), *Préhistoire, une énigme moderne*, Cat. Mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 8 maggio – 16 settembre 2019), Centre Pompidou, Parigi, 2019; Azéma, *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Editions Errance, Parigi, 2011; M. Carbone, *Filosofia-Schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano, 2018; M. Cometa, *Profondità della superficie. Una paleontologia dello schermo*, in F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani (a cura di) *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, in “Between”, Vol. VIII, N. 16, pp. 1-20;

²⁷¹ *ivi*, p. 4.

²⁷² C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Editore Laterza, Bari, 2008, p. 101.

profonda, tuttavia, le cose potrebbero rivelarsi differenti, come una meditata selezione di immagini tenderà di introdurre.

1.2.1. «Iconoteca»²⁷³ digitale: nel palmo della mano



Figura 19: Tavola sinottica composta da N. Newhall, *Anni Albers holding a Mexican Miniature*, 1948; A. Albers, J. Albers, *Pre-Columbian Mexican miniatures: the Josef and Anni Albers collection*, 1970; R. Caillois, *L'écriture des pierres*, 1970; J. Leongard, *Holding Eliot Porter's Rock, Abiquiu*, 1966

[Figura 19] Nella prefazione alla prima edizione del celebre *L'écriture des pierres*, edito dalla ginevrina Skira nel 1970, Roger Caillois introduceva il volumetto confessando come le riflessioni in esso ospitate fossero scaturite da una prolungata «familiarità» con le pietre da lui collezionate (e non solo, giacché numerosi degli esemplari descritti provengono dalle raccolte dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze) e che l'autore aveva «spesso guardato, maneggiato e accarezzato»²⁷⁴. Al 1966, risale una fotografia ai sali d'argento stampata in bianco e nero (27.7 x42.4 cm) ritraente Georgia O'Keeffe, scattata dal fotografo newyorkese John Loengard²⁷⁵. Ambientata nella tenuta di Ghost Ranch ad Abiquiú in Nuovo Messico, la fotografia coglie l'artista, all'epoca settantottenne, inquadrandone il ventre stretto in un abito scuro. *Punctum* barthesiano della composizione appare la mano di lei investita di luce e immortalata mentre esibisce sul palmo un levigato ciottolo di ossidiana. Come rammenta Loengard, che quel giorno prendeva eccezionalmente visione della collezione litica della pittrice (ne reca testimonianza un ulteriore scatto conservato presso l'Archivio di O'Keeffe e laconicamente

²⁷³ M. Cometa, *Cultura visuale* cit., passim.

²⁷⁴ R. Caillois, *The Writings of Stones* (1970), University press of Virginia, Charlottesville, 1985, p. IX.

²⁷⁵ Si tratta dello scatto intitolato *Holding Eliot Porter's Rock*, Abiquiú del 1966, realizzato da John Loengard quello stesso anno nel contesto di un articolo commissionatogli dal magazine americano "Life" che vedrà la luce solo due anni a seguire (L. Schimer, *Georgia O'Keeffe/John Loengard: paintings & photographs: a visit to Abiquiu and Ghost Ranch*, Schirmel Mosel, Monaco, 2006, pp. 5-6).

intitolato *With Rock Collection*)²⁷⁶, dovette trattarsi del suo esemplare preferito, sottratto dalla medesima al fotografo americano Eliot Porter²⁷⁷ come denunciato dal titolo *Holding Eliot Porter's Rock, Abiquiu* (1966). Al 1975 si data una seconda fotografia di O'Keeffe, questa volta ritratta dal fotografo statunitense Dan Budnik (classe 1933) nella già citata proprietà di Ghost Range. L'ottuagenaria artista viene ripresa comodamente assisa nell'atto di scrutare, facendola roteare tra i polpastrelli, una pietra raccolta dal fiume Chama (di cui desumiamo la provenienza grazie alla consultazione della didascalia). Un'ulteriore versione del medesimo scatto mostra O'Keeffe in posizione eretta reggere nella mano destra il ciottolo fluviale, spingendo lo sguardo oltre i limiti dell'inquadratura. Nei primissimi anni Settanta, quando O'Keeffe avrebbe iniziato a restituire pittoricamente i corpi litici confluiti nella raccolta, quest'ultima annotava:

ovunque io vada, ho un occhio di riguardo per le pietre. Fuori dal mio hotel a Fham Penh ho raccolto una pietra e l'ho portata in giro per il mondo nella mia borsa... Pietre, ossa, nuvole – l'esperienza mi dà delle forme – ma a volte le forme che dipingo finiscono per non avere alcuna somiglianza con l'esperienza reale²⁷⁸.

Infine, si data al 1948 una fotografia ai sali d'argento realizzata dall'americana Nancy Newhall dal titolo *Anni Albers holding a Mexican Miniature*, conservata presso la Fondazione Josef e Anni Albers di Berlino. Lo scatto, stampato in bianco e nero su carta, coglie in primissimo piano le mani dell'artista tedesca con i palmi giunti a mimare un rudimentale recipiente, nell'atto di custodire un microscopico amuleto messicano. Il vaglio del volume *Pre-Columbian Mexican miniatures: the Josef and Anni Albers collection*, monografia edita nel 1970 a firma della medesima Albers, ha reso possibile riscontrare una notevole somiglianza (sebbene non del tutto compiuta) tra il suddetto manufatto e il volto frammentario di una danzatrice da Teotihuacan, alto circa 3 cm (200-600 d.C)²⁷⁹. Sulla biografia del manufatto effigiato, presumibilmente riconducibile a una famiglia tipologica di manufatti maggiormente composita, l'immagine e il corrispettivo commento forniscono utili spunti di riflessione.

Data alle stampe a un lustro dalla pubblicazione di *On Weaving*, seminale dissertazione sulla tecnica della tessitura edita dall'Università di Wesleyan nel 1965, in cui l'autrice vagliava il ruolo della sensibilità tattile nelle società moderne²⁸⁰ – un eguale rilievo era stato già riservato al senso del tatto, da un punto di vista ora

²⁷⁶ Riportiamo di seguito una breve nota sulla fotografia in esame: *John Loengard, With Rock Collection*, Abiquiú, 1966. Fotografia ai Sali d'argento (13 x 8 1/2 inches) è stata donata al Georgia O'Keeffe Museum dalla The Georgia O'Keeffe Foundation con il seguente numero di inventario: 2006.6.842. Si rimanda al pagina web dell'archivio di O'Keeffe: <https://collections.okeeffemuseum.org/object/5772/>.

²⁷⁷ *ivi*, p. 9.

²⁷⁸ K. Hoffmann, *An Enduring Spirit: the Art of Georgia O'Keeffe*, Scarecrow Press, Metuchen, 1984, pp. 118-119, trad. mia.

²⁷⁹ A. Albers, *Pre-Columbian Mexican miniatures: the Josef and Anni Albers collection*, Lund Humphries, Londra, 1970, illustrazione n. 60. Anche se, nella prefazione alla prima edizione del saggio scritta nel novembre del 1969, Anni Albers rammenta di aver acquistato in un negozio di curiosità a Città del Messico una figurina in argilla rappresentante la divinità azteca Tonantzin (*ivi*, s.n.).

²⁸⁰ A. Albers, *On Weaving* (1965), Studio Vista, Londra, 1974. Nel contesto dell'esaustiva ricognizione sull'arte tessile compilata da Anni Albers, vi è un capitolo espressamente dedicato alla *Sensibilità Tattile [Tactile Sensibility]* in cui l'artista tedesca espone alcune considerazioni sul tatto costitutive della sua posizione critica. In prima istanza, Albers registra l'ambigua condizione che caratterizza la percezione tattile nelle società moderne: se da un lato il tatto si attesta quale senso onnipresente che conferisce realtà alle cose [«tocchiamo le cose per assicurarci della realtà», *ivi*, p. 62, trad. mia], d'altro canto la meccanizzazione della produzione dei beni ha significativamente depauperato tanto il suo impiego

pedagogico, nei programmi formativi del Bauhaus²⁸¹ –, nella monografia dedicata ai manufatti messicani, Albers espone alcune considerazioni nodali anche per il discorso che vorrei articolare. Formulando una riflessione di ordine metodologico e più precisamente mediale, l'artista berlinese rileva con acutezza:

oggi viviamo l'arte in gran parte attraverso *riproduzioni fotografiche* che ci portano oggetti del presente e, soprattutto, quelli di epoche remote e luoghi lontani. Per lo più vengono mostrati *ridotti rispetto alle loro dimensioni reali*, in alcuni casi da una *dimensione monumentale*. In questa presentazione è vero il contrario. Con il semplice atto dell'*ingrandimento fotografico*, immagini di piccole dimensioni, devotamente formate nel modesto materiale dell'argilla – ognuna degna di essere considerata un oggetto d'arte ma, a causa della sua piccolezza, facilmente ignorata – sono portate a dimensioni più facilmente visibili. Diventa quindi ovvio che *la grandezza non è una questione di volume, che il monumentale può essere incorporato nel minuto*²⁸².

Il passaggio trascritto intercetta alcune tematiche sistematizzate sin dalla fine degli anni Venti da Walter Benjamin²⁸³ e fondamentali tanto per lo studio della storia dell'arte, quanto della sua "paleostoria". In primis, vi è la sottolineatura tutt'altro che marginale sulla conoscenza tramite riproduzione fotografica (ossia nella sua veste iconica) del manufatto. Benché si tratti di una modalità esperienziale parte di una tradizione storiografica consolidata, che vede nel fenomeno della *connoisseurship* un momento di imprescindibile sperimentazione²⁸⁴, meditando sugli esemplari preistorici la questione sembrerebbe complicarsi. Basti pensare, come in effetti Albers segnala, alla questione dimensionale. Se le figurine messicane parrebbero sollecitare, in virtù del loro modesto volume, una categorizzazione pregiudiziale dell'opera d'arte – sempre ammesso che tali oggetti debbano essere relegati nei suoi confini disciplinari, e non piuttosto proiettati in un orizzonte di cultura materiale –, il cambiamento di scala determina uno scarto evidentemente scarto nella loro comprensione. Sfruttando il coefficiente critico insito a una duttilità fattasi ora elastica, Albers opta per avvalersi della strategia tattile-visuale dell'ingrandimento, restituendo decuplicata l'effigie dei piccoli amuleti. Certamente, puntualizza poco oltre l'autrice, sia le dimensioni dei medesimi, sia i mutamenti di scala prodotti meccanicamente, non pregiudicano in alcun modo l'efficacia dell'opera d'arte. Come sosterrà Barbara Hepworth e come si vedrà nella proposta critica posta a chiusura della presente sezione, la scala, paradossalmente, non costituisce una proprietà fisica dell'oggetto («la grandezza – Albers lo ha già ribadito con forza – non è una questione di volume»²⁸⁵).

attivo, quanto la conoscenza sensibile della cosa o dell'oggetto, generalmente esperiti quali articoli terminati e non in corso di lavorazione (ibidem). Nello specifico, Albers lamenta la perdita di interesse nei confronti di ciò che l'artista berlinese definisce quale «medium della tattilità», avvalendosi della categoria bergsoniana di «*matière*», con cui quest'ultima intende i valori di superficie [tra le quali si annoverano «grana, rugosità o levigatezza, opacità o lucentezza», ivi, p. 63. Intendendo la comprensione del «significato della *matière*» accessibile solo a una sensibilità opportunamente educata, Albers identifica quale obiettivo per la contemporaneità quello di «allenare questa sensibilità in modo da riguadagnare una facoltà che un tempo fu così naturalmente nostra [dell'uomo]» (ibidem, trad. mia).

²⁸¹ Cfr. C. Healy, 'Through one's own fingertips?': *Haptic perception in the art and thinking of Josef and Anni Albers*, in "HARTS & Mins. The Journal of Humanities and Art", Vol. 2, N. 3, 2016, pp. 2-20; E. A. Yanas, *Learning tactility from Bauhaus: Educational pedagogy of Lasyo Moholy-Nagy*, in "International Association of Societies of Design Research Conference 2019", Manchester School of Art (Manchester Metropolitan University, 2019), settembre 2019, pp. 1-9; K. Gruber, *Tactile Media: Three and a Half Simplifications*, in "Sens [Public]", 20 maggio 2019, pp. 5-28.

²⁸² ivi, s.n., trad. mia, enfasi mia.

²⁸³ Ci riferiamo nello specifico al già citato W. Benjamin, *Novità sui fiori* (1928), in Pinotti, Somaini, *Aura e Choc* cit., pp. 221-224.

²⁸⁴ Si veda sull'argomento il fondamentale M. J. Friedlander, *On the Use of Photography*, in *On Art and Connoisseurship*, Bruno Cassirer, Londra, 1942, pp. 197-199.

²⁸⁵ A. Albers, *Pre-Columbian Mexican miniatures* cit., trad. mia.

Nell'argomentazione dell'artista berlinese, l'elemento preistorico e la sua disposizione vantano un portato apertamente polemico. Con gli anni Settanta, in un frangente di fermentazione e rielaborazione del contributo sconquassante apportato dalle Neoavanguardie e da Fluxus, dal fenomeno anglofono (ma pure romano) dell'iconodula Pop Art e dalla controffensiva iconoclasta scagliata dall'autoreferenziale Minimalismo, Albers formula alcune constatazioni profetiche, se rapportate alle veneri acheropite di Koons (e non solo). L'incontro con gli amuleti preistorici, per cui i coniugi tedeschi dovettero compiere molteplici soggiorni in Messico, sprona l'artista a interrogare il ruolo delle condizioni sociali nella produzione artistica. La postura di Albers denota una comprensione profonda e del tutto disincantata delle criticità insite nelle pratiche artistiche a lei coeve (le inquietanti voragini scavate da Michael Heizer o i giganteschi cerchi tracciati a bordo di una moto dal medesimo, così come l'eruzione romana di catrame di Robert Smithson) non fortuitamente partecipi di quel processo che da lì a poco Guy Debord avrebbe definito nei termini di spettacolarizzazione o di "messa in spettacolo"²⁸⁶.

E oggi, quando le *grandi dimensioni nell'arte sono portate all'assurdo*, la *piccolezza* [*smallness*] che si trova qui sembra essere una *virtù speciale*, quando si contrappone all'arroganza della scala esagerata. Siccome sono state le piccole reliquie che per prime hanno suscitato il nostro interesse e la nostra curiosità, e che ci hanno incantato, questo libro è dedicato a loro. Ma, cosa più importante, il suo scopo è anche quello di *mostrare in modo convincente che né le dimensioni impressionanti né il materiale raro sono essenziali per la manifestazione dell'arte*²⁸⁷.

Con lucidità, Albers pare elaborare anzitempo un'accorata denuncia del sentire aptico della positività celebrato dalle fantasmagoriche, monumentali ed elitarie sculture acheropite di Jeff Koons. Prendendo le mosse dall'elogio della *piccolezza* quale *virtù speciale* e dall'impiego del *medium* fotografico quale strumento necessario alla configurazione di una storiografia aptica scaturita dalla manipolazione di *image* e *picture*, segue un momento di sintesi.

1.2.2. Verso il *manu factus*: alle radici del sentire aptico

Interrogare il sentire aptico in una prospettiva genealogica che ravvisi nella paleostoria il proprio paradigma critico, invita a risalire alle origini tecniche del toccare adottando una prospettiva evolucionistica. La storia profonda e, nella fattispecie, il Paleolitico superiore, offrono in questo senso dei campi privilegiati per investigare le forme di contatto tra uomo e materia, esemplificate dal gesto tecnico (l'industria litica), e da quello parimenti tecnico finalizzato alla creazione di manufatti iconici.

Di tale concatenazione aptica veicolata dal plesso mano-materia, le cui tracce possono essere rinvenute, lo si vedrà, in molteplici esperienze novecentesche, vorrebbe rendere conto la piccola iconoteca qui raccolta senza pretese di esaustività o completezza. Palmi che esibiscono elementi litici dalla cronologia imperscrutabile, levigati dal soffio delle ere e degli agenti atmosferici, fedeli emissari lucreziani; dita che cingono manufatti preistorici, testimoni del lavoro caparbio della mano umana e di un toccare non necessariamente inventivo,

²⁸⁶ Si veda a riguardo: M. Priariolo, R. Simone, E. Zinato, *Guy Debord, La società dello spettacolo, 1967*, in "Allegoria 59", 2007, pp. 146-167.

²⁸⁷ *ivi*, s.n., trad. mia, enfasi mia.

forse neppure umano (il caso della Venere di Tan Tan)²⁸⁸. Esperienze, in altri termini, atte a delineare un prodromico antecedente all'atto scultoreo, rivelando l'esistenza di una *affordance* tattile stratificata e registrando un'eccedenza – lo spazio infrasottile dell'aptico – destinata da ultimo a rimanere intangibile: è possibile sfiorare la memoria di un contatto? E, soprattutto, in quali termini la lavorazione della materia e gli idoli preistorici pertengono al sentire aptico e non più direttamente all'alveo del toccare? Al fine di elaborare una prima risposta occorre esplicitare il posizionamento di chi scrive rispetto alla letteratura critica su tale modalità percettiva, mantenendo quale fulcro dell'indagine quella *motilità* che la disamina etimologica ha evidenziato.

L'ipotesi paleostorica sul sentire aptico implica, lo si è detto, di assumere in primissima battuta una posizione sineddotica: una parte per il tutto. L'aptico, inteso con Derrida quale senso «non in senso stretto» e facoltà che «virtualmente» coinvolge «tutti i sensi»²⁸⁹, si qualifica allora per l'«attività motrice» che ne definisce il «valore teleologico» e, conseguentemente, il «privilegio»²⁹⁰. La «calda mano creatrice» della ricognizione di Johann Gottfried von Herder²⁹¹, assurta a «specchio sensibile» per l'*aveugle* di Denis Diderot²⁹², gode di fortuna notevole nella fenomenologia e nella storiografia sull'aptico. Pubblicando nel 1958 il volumetto *The Human Hand*, lo psicologo di origini ungheresi Géza Révész, i cui studi sulla percezione aptica compiuti in ambito psico-fisiologico larga influenza avrebbero esercitato sulle successive ricerche in ambito scientifico, annotava come tale modalità del sentire non solo fosse fisiologicamente connessa alla mano umana, ma istituisse tale relazione sul «movimento»²⁹³. Ciò, puntualizza Révész, accade

non semplicemente perché altrimenti le dita non sarebbero in una posizione atta a esaminare oggetti di maggiori dimensioni, ma anche perché il *movimento* possiede un significato costitutivo *per la percezione aptica della forma* [*for the haptic perception of form*]: è questo, infatti, che pare permettere alla forma di emergere. *Il tatto senza movimento può solo difficilmente pervenire alla rappresentazione della forma*²⁹⁴.

L'afferramento [*Greifen*] mentale della *Gestalt* nella sua totalità, secondo l'ipotesi avanzata da Révész, si compirebbe solo in seguito all'attualizzarsi di quei processi che egli definisce di «aptomorfo» e «optomorfo»²⁹⁵, destinati a intrecciarsi nel vivo dell'esperienza percettiva²⁹⁶. Il primo di questi, tecnicamente più raro in quanto basato sulla sistematica esclusione delle impressioni ricavate dalla vista, si produce

²⁸⁸ Alta circa sei centimetri, la cosiddetta Venere di Tan-Tan (quarzite, 500.000-300.000 anni fa) è stata dissotterrata nel 1999 in Marocco. Plurime risultano le incertezze rispetto all'autenticità del manufatto, a partire dalla difficoltà di definire se si tratti di un elemento lapideo consciamente scolpito dai progenitori, oppure di una pietra la cui conformazione può rassomigliare, sebbene non coincidere, con un manufatto opportunamente lavorato. Si veda a riguardo: M. Balter, *On the Origin of Art and Symbolism*, in "Science", Vol. 323, N. 5915, pp. 709-711.

²⁸⁹ Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy cit., p. 169.

²⁹⁰ *ivi*, pp. 184, 193.

²⁹¹ J.G. Herder, *Plastica* (1778), D. Di Maio, S. Tedesco (a cura di) 2010, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010, p. 36.

²⁹² D. Diderot, *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, M. Brini Savorelli (a cura di), La Nuova Italia, Firenze, 1999, pp. 111-112.

²⁹³ G. Révész, *The Human Hand*, Routledge & Kegan Paul Limited, Londra, 1958, p. 31.

²⁹⁴ *ivi*, p. 31, trad. mia, enfasi mia.

²⁹⁵ «Nella forma optomorfa – sostiene Révész – le impressioni desunte dal tatto, come un risultato della visualizzazione, sono fuse e mescolate con le rappresentazioni visive. La visualizzazione delle impressioni aptiche della forma si estende solo a parti dettagliate dell'oggetto successivamente toccate» (*ivi*, p. 33, trad. mia).

²⁹⁶ *ivi*, p. 32, trad. mia.

attraverso la «cooperazione congiunta di tatto e movimento». Fornendo un esempio suggestivo di morfogenesi aptica, Révész puntualizza come

noi produciamo al meglio una simile esperienza aptica della forma quando diteggiamo [*finger*] piccoli e anonimi lavori di arte plastica dopo averli toccati non intenzionalmente. In tale toccare puramente recettivo, anche nel caso di una statua finemente modellata ed elaborata nei minimi dettagli, lì emerge soltanto uno schema strutturalmente differenziato del corpo senza attenzione al dettaglio o all'articolazione²⁹⁷.

La consultazione del saggio di Révész, che non indugia scientemente nell'analisi della mano nel *sapiens* preistorico, fornisce l'occasione di precisare due punti che potrebbero risultare parziali. Discutendo della specificità dell'esperienza aptica rispetto a quella visiva, il poliedrico ungherese metteva in guardia il suo lettore dalla tentazione di concepire il momento esperienziale (o il manufatto) come modellato da un solo e isolato canale percettivo – nella fattispecie, qui, da quello aptico.

Il senso aptico – annota limpidamente l'autore – non possiede la capacità intuitiva di unificazione del molteplice. Questa capacità appartiene in prima istanza e su larga scala ai sensi della vista e dell'udito, per i quali la materia (colore, dimensione, tono) e la forma, sono indivisibilmente legate tra loro. Questo può essere il fondamento del fatto che l'arte in tutte le sue forme e possibilità di espressione, dagli inizi più primitivi ai più alti voli, dalle acerbe e tecnicamente imitate illustrazioni naturalistiche alle più artistiche rappresentazioni dell'ideale di bellezza, si basa sul mondo visibile e su una feconda immaginazione arricchita dalla natura visibile. *Sarebbe la più semplice delle ipotesi considerare i primi utensili dell'umanità, soprattutto le asce fatte a mano come modello e vari vasi della preistoria, come il risultato di una pura modellazione aptica.* Ma anche le cose modellate su principi aptici vedono, in una fase relativamente precoce, nell'era Magdaleniana dei tempi diluviali, circa 20.000 anni a.C., immagini schematiche incise e disegni astratti graffiati, caratterizzazioni che fanno appello all'occhio, al senso della vista. Allo stesso modo, la necessità di adornare il corpo rimanda al senso della vista²⁹⁸.

A dirsi che la forma aptica non può tendenzialmente prescindere, salvo nel caso di modellazioni realizzate da individui non vedenti (sebbene secondo norme precise e affatto generalizzabili, come si avrà modo di affrontare successivamente,), dalle informazioni canalizzate dalla visione. Révész registra lo scarto esistente – e sinora non affrontato con adeguata attenzione – tra l'utensile propriamente detto, ossia lo strumento creato secondo un «obiettivo cosciente», e il materiale allo stato grezzo («pietra, legno, ossa animali») non di rado impiegato con finalità tecniche²⁹⁹. Nell'introdurre il paragrafo sulle *Produzioni preistoriche* (che non meraviglia scoprire intervallate, secondo un luogo comune scorrettamente perpetuato sin dalla fine dell'Ottocento, alla presentazione di sculture plasmate da soggetti non vedenti o divenuti tali), l'autore rileva un tema cruciale anche per il discorso che vorrei di seguito articolare.

Esaminando uno dei numerosi bifacciali di datazione paleolitica, utensili litici multifunzionali ricavati attraverso sofisticate tecniche di scheggiatura della pietra, Révész ne sottolinea le proporzioni calibrate sulle misure della mano umano, prontamente visualizzate da un'illustrazione al tratto in cui, entro il volume di un'amigdala musteriana, appare inscritta la *silhouette* di una mano. Se l'autore può così affermare come «per tutto il periodo della cultura preistorica, che ricopre oltre 100.000 anni noi troviamo *fatti per la mano e con la*

²⁹⁷ ibidem.

²⁹⁸ ivi, p. 28, trad. mia, enfasi mia.

²⁹⁹ ivi, p. 60, trad. mia.

mano raschietti, alesatori, rasoi, coltelli e punte di freccia»³⁰⁰, egli tralascia da tale catalogo un interlocutore fondamentale: ossia, gli esemplari di scultura antropomorfa di piccole dimensioni parimenti *creati per la mano e dalla mano*. Benché Révész riconosca nella manipolazione dell'argilla un comportamento remoto e mantenutosi sostanzialmente inalterato nel corso dei millenni, e sebbene nomini a più riprese manufatti iconici preistorici, la mancata menzione degli esemplari plastici rischia di penalizzare, almeno parzialmente, la fondamentale ricognizione sull'aptico da quest'ultimo avviata. A uno sguardo maggiormente attento, inoltre, tale omissione si rivela tutt'altro che fortuita: come sarà mio obiettivo mostrare nella seconda sezione del progetto, benché Révész si fosse dedicato con impareggiabile rigore allo studio della percezione aptica in relazione alla forma e, nella fattispecie, delle produzioni artistiche dei soggetti non vedenti, questi si era mostrato maggiormente restio a riconoscere a tale forma del sentire un eguale rilievo in ambito estetico ed estesiologico, ritenendola non influente.

Pertanto, pur postulando il dinamismo della percezione aptica, in una definizione condivisa un decennio dopo da J.J. Gibson nei termini di “tatto attivo”, Révész surclassa il risvolto entropatico insito nella motilità dell'*haptikos*. La sua argomentazione si arresta dinnanzi alla possibilità di sondare ciò che accade nel momento cui il soggetto percipiente esperisce, trattenendolo tra le dita, un utensile o una scultura recante in sé e su di sé le tracce di un tempo, sia esso umano o geologico, fattosi potenzialmente tangibile. In un indirizzo che complica la disposizione antropocentrica comunemente attribuita a tale modalità percettiva, l'orizzonte cui si perviene è quello di un'eccedenza, di un'intercapedine dove il toccare, attivandosi nel contatto con la materia, ne travalica i confini per così dire fisici. Rispetto all'impulso aptico della positività, trasparente nella sua condizione diabolicamente onanistica, sondare la “variante paleostorica” consente dunque di porre a sistema una duplice disposizione del toccare: da un lato, quella che pone al centro l'esplorazione dinamica della materia, che è toccata e toccante, invischiata nel «corpo vivo»³⁰¹ dell'individuo e dell'ambiente circostante e, perciò, imprescindibile per l'elaborazione di qualsivoglia ermeneutica; dall'altro, la presa di consapevolezza, amara seppur intimamente pronosticata, dell'inafferrabilità ontologica costitutiva dell'oggetto del toccare che, come l'oggetto amato in Barthes, non può che arretrare.

1.2.3. Premesse metodologiche: il sentire aptico come processo

Avviando la ricognizione storiografica, occorre presentare alcuni capisaldi teorici essenziali, due nella fattispecie, per l'intera trattazione: rivendicare il carattere processuale del sentire aptico e trasferire tale concezione procedurale all'opera d'arte, che andrà dunque intesa nella sua duplice accezione di *oggetto* e di *processo*. Attenersi a una simile impostazione impone di definire più precisamente, allora, cosa si intende con il sintagma certamente non neutrale di “opera d'arte”. Nel rispondere a tale quesito, evidentemente non irrilevante trattandosi di manifestazioni preistoriche, prenderò le mosse dalle tesi formulate dall'antropologa evolucionista Ellen Dissanayake nei primi anni Ottanta, per più ragioni attuali e illuminanti.

³⁰⁰ Ivi, p. 71, trad. mia.

³⁰¹ Cfr. M. Marassi, *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, in A. Risoli, A. Antonietti (a cura di), *Il corpo al centro. Dalla teoia alla iabilitazione con il metodo SaM, Psychologica*, LED, 2015, pp. 15-39.

Scardinando le linee filogenetiche della critica d'arte, per Dissanayake l'opera non rappresenta il prodotto di un dato *medium*, bensì un *comportamento*. Nelle parole di Fabrizio Desideri, curatore della prima traduzione italiana di una silloge di saggi della studiosa, tale «comportamento» deve essere inteso come «un insieme di pratiche che trova la sua specifica qualità in un “fare/rendere speciale” [*making special*], cioè nella rielaborazione dell'esperienza ordinaria per farne qualcosa di extra-ordinario»³⁰². L'originalità dell'argomentazione di Dissanayake risiede nel suo connettere talune attitudini «proto-estetiche», che quest'ultima concepisce come innate nell'individuo, le stesse attitudini che verranno poi espresse in contesti rituali-religiosi (per l'antropologa vere e proprie collazioni e collezioni di arti³⁰³), al rapporto madre-infante³⁰⁴. Come il sentire aptico, e non il vedere aptico, subentri entro una simile teoria costituisce l'obiettivo del prossimo paragrafo.

1.2.3.1. La competenza «Hands-on» di Ellen Dissanayake

Ciò che preme sottolineare dell'analisi condotta da Dissanayake, antropologa sensibile da almeno due decenni alla relazione esistente tra comportamenti proto-estetici e intimità³⁰⁵, risulta la competenza che quest'ultima definisce di «Hands-on»³⁰⁶, traducibile con espressioni quali “partecipativo, effettivo, sul campo”. Forma dell'agire multimodale fondativa dell'evoluzione ontogenetica e filogenetica della specie umana, tale competenza reca testimonianza di quella propensione innata nell'individuo, dal lontano *Homo habilis*³⁰⁷ sino al neonato degli anni Duemila, a rapportarsi con il mondo attraverso lo spontaneo utilizzo delle mani. Tale privilegio accordato alla mano e in seguito herderiano, focilloniano, derridiano, non qualifica un'attitudine finalizzata al raggiungimento di obiettivi esclusivamente funzionali giacché, come Dissanayake non tarda a puntualizzare, l'attività manuale si rivela essere anzitutto «intrinsecamente soddisfacente» [*inherently satisfying*]³⁰⁸. Una condizione edonica connaturata al gesto tecnico e attivabile «nell'intrattenere un coinvolgimento fisico diretto con la natura», presumibilmente totalizzante nella quotidianità dei nostri antenati³⁰⁹.

Contro la «coolness» che plasma i ritmi delle “demanualizzate” società industriali e post-industriali già denunciata da Leroi-Gourhan (1965) e Albers (1966), e afferente tanto alla costruzione del corpo, quanto a quella della tattilità³¹⁰, le considerazioni formulate da Dissanayake conducono al cuore del gesto artistico:

³⁰² E. Dissanayake, *Infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, F. Desideri, M. Portera (a cura di), Mimesis, Milano, 2015, p. 9. Ancora, è stata Mariagrazia Portera a sottolinearne gli echi con il pensiero pedagogico di John Dewey, il quale a sua volta concepiva l'esperienza artistica come una «forma e qualità del fare e dell'agire» (ibidem).

³⁰³ Quest'ultima in effetti scrive come «le cerimonie rituali sono esse stesse costituite di arti e non potrebbero esistere senza», (ivi, p. 40).

³⁰⁴ Ciò accade sia attraverso la pratica del *baby talk*, fenomeno primordiale e globalmente diffuso di vocalizzazione enfatica con il neonato, plasmata sul piacere del bambino e sulle sue reazioni. Sia, come ebbe già a dire Didier Anzieu nel suo seminale *Le Moi-Peau*, sull'interazione oro-boccale e tattile che accompagna la lallazione, in cui si verifica una sorta di coalescenza tra l'azione della bocca e quella delle mani (ivi, p. 103). D. Anzieu, *L'io-pelle* (1985), Trad. It. A. Verdolin, M. Sghirinzetti, Raffaello Cortina, Milano, 2017.

³⁰⁵ Mi riferisco nello specifico a E. Dissanayake, *Arts and Intimacy: How Arts Began*, University of Washington Press, Washington, 2000.

³⁰⁶ ivi, pp. 99-128.

³⁰⁷ ivi, p. 99.

³⁰⁸ ivi, p. 100.

³⁰⁹ Anzieu, *L'io-pelle* cit., p. 108.

³¹⁰ ivi, p. 107.

poiché la mano umana è un adattamento anatomico specializzato nella precisione fisica e nell'espressività emotiva, sembra ragionevole che dovremmo naturalmente trovare sia il piacere che il significato nel fare. Inoltre, poiché i nostri corpi (*pelle e sensi*) sono i nostri mezzi primari per conoscere il mondo, *dovremmo trovare l'intimità attiva e pragmatica con l'ambiente naturale e i materiali per essere emotivamente, fisicamente e mentalmente gratificante e significativa.*

Lo slittamento proposto da Dissanayake dall'oggetto finito al comportamento proto-estetico che lo precede e determina – indirizzo, peraltro, non esente da problematiche inerenti alla sua parziale applicabilità al panorama artistico novecentesco e contemporaneo ³¹¹ –, permette di vagliare una prospettiva metodologica particolarmente allettante. Si è già sottolineato come la percezione aptica debba essere concepita quale modalità sensoriale attiva, dinamica e processuale. Essa concerne certamente l'oggetto giacché, e il caso di Koons vorrebbe essere emblematico, può essere sollecitata da talune sue qualità morfologiche, ma, allo stesso tempo, modella l'atto creativo (si pensi all'attività ancestrale di manipolare una sostanza malleabile o di percuotere un materiale coriaceo). L'afflato del toccare, il desiderio di entrare-in-contatto-con, si radica su quella già menzionata dimensione in negativo, o più precisamente, *in absentia*, spirante da un contatto prolungato con le superfici. Dell'esperienza di manipolazione aptica dell'assenza – il dilemma potrebbe venire così posto: sfiorando una figurina dalla fattura remota, qual è l'oggetto del toccare? –, diviene preziosa testimonianza la possibilità di trattenere tra le dita un manufatto preistorico, come descritto non fortuitamente da una fonte nota alla stessa Dissanayake.

Lo statunitense Loren Eiseley, poliedrica figura di «ecopoeta» *ante litteram*, antropologo, filosofo e presidente dal 1949 dell'American Institute of Human Paleontology, ripercorreva accuratamente tale esperienza in un contributo uscito per il trimestrale letterario “The American Scholar”, nell'estate del 1964 ³¹². Il titolo dell'intervento, *The Illusion of the Two Cultures*, molto può dire dell'orientamento deontologico di Eiseley, laddove questi andava denunciando e severamente condannando sia la netta distinzione tra le cosiddette “discipline dure” e le corrispettive umanistiche, sia i tentativi di ingerenza sistematicamente attuati dalle prime nei confronti delle seconde. Nella cornice di tale attualissimo agone accademico, si inserisce l'esperienza, inaspettata, di maneggiare un reperto preistorico destinato ad assurgere suo malgrado all'infausto ruolo di mediatore fra le anzidette culture. L'utensile in questione, un bifacciale di cui non vengono fornite ulteriori indicazioni, si staglia agli occhi dello statunitense – o alle sue dita, sarebbe più opportuno dire – come «antecedente a qualsiasi cosa gli storici dell'arte chiamerebbero arte» ³¹³. Prodigio di maestria e primo passo

³¹¹ Critiche peraltro già segnalate e in parte discusse da Mariagrazia Portera che, citando Fabrizio Desideri, ha rimarcato come oggi non sia più possibile separare nettamente l'artisticità dall'esteticità: l'oggetto artistico, quale esso sia, rimane pur sempre «un oggetto magnificato», M. Portera, *Infanzia dell'estetica* cit., 2015, p. 18. Aldilà di un orizzonte propriamente estesiologico o evoluzionistico e guardando dunque al corpus della storia dell'arte contemporanea, l'attenzione al comportamento e al gesto (in altre sedi Dissanayake si riferisce, non casualmente, all'Espressionismo Astratto) appare ampiamente attestata sin dagli anni Quaranta. Sia che lo si voglia intendere come processo, sia che si propenda per una lettura comportamentale, la divisione drastica, da un punto vista critico, tra prodotto e produzione, non parrebbe un criterio da ultimo così solido ed invalicabile. Diversamente, è il carico emozionale e rituale che Dissanayake intravede alle radici di tali comportamenti speciali che potrebbe generare talune perplessità qualora applicato in modo indiscriminato alle produzioni artistiche contemporanee.

³¹² L. Eiseley, *The Illusion of the Two Cultures*, in “The American Scholar”, Vol. 33, N. 3, estate 1964, pp. 387-399. Per un'introduzione alla figura di Loren Eiseley si veda: Gale E. Christianson, *Fox at the Wood's Edge: A Biography of Loren Eiseley*, University of Nebraska Press, Lincoln, and London, 1990.

³¹³ L. Eiseley, *The Illusion of the Two Cultures* cit., p. 391.

verso la tecnica moderna, mentre la «mano non callosa del ventesimo secolo» dell'antropologo «*accarezzava* [*caressed*] amorevolmente la pietra», «una scoperta notevole» aveva luogo. Ossia, l'interazione digitale con il manufatto permette ad Eiseley di avvertire, quasi per osmosi, quella condizione di eccedenza promanante da un contatto che, in virtù della sua stratificazione millenaria, travalica i confini del tangibile. Rammenta così Eiseley:

mentre stringevo [*clasped*] e lasciavo la presa [*unclasped*] della pietra, facendo scorrere le dita lungo i suoi bordi, ho cominciato a percepire le *emanazioni spettrali di una mente scomparsa*, il tipo di mente che, una volta che ha plasmato un oggetto di qualsiasi genere, lascia una *traccia* individuale dietro di sé *che parla agli altri attraverso le barriere del tempo e della lingua*³¹⁴.

Toccare l'intangibile, esorbitanza del toccare, spazio infrasottile dell'aptico. Ciò che rapisce il diligente paleoetnologo non concerne la straordinaria finezza della lavorazione in sé, quanto il dover constatare come, nel «brutale e pericoloso mondo» abitato dall'anonimo progenitore, questi avesse «perso del tempo» [*has wasted time*] a modellare virtuosamente un utensile. Il confine tra produzione tecnica e artistica, ammesso sia corretto (e non credo in fondo lo sia) riferirsi al repertorio preistorico impiegando simili categorie moderne, si assottiglia ulteriormente. Allo stesso tempo, l'episodio lascia potentemente affiorare quello stato di prossimità intertemporale tra *sapiens* di ere geologiche differenti, perpetrata per mezzo di un semplice gesto immemore: quello del toccare. Allora, Eiseley potrà credere di «sentire» [*feel*] l'uomo preistorico accovacciato presso un qualche letto di un fiume oramai essiccato, «ruotare la cosa [ovvero l'amigdala] tra le dita, percependone [*feel*] la superficie levigata». Ancora, egli potrà immaginare che il *sapiens* avesse «come me, apprezzato la texture della pietra», scheggiandola e ammirandola alla stregua di un gioiello³¹⁵.

Ellen Dissanayake, che non fortuitamente cita il predecessore Eiseley, si misura con le medesime tematiche. L'esperienza inintelligibile di stringere nel palmo della mano un'amigdala di selce risalente a circa duecentocinquantamila anni fa, conduce l'antropologa statunitense a interrogarsi sull'identità delle mani che ne hanno scalfito con tanta perizia il volume. Mani forse di uomo, forse di donna. Il punto della questione, ancora una volta, è un *vanishing point* in cui tangibile e intangibile convergono in direzione intersoggettiva:

già *stringendo* [*hold*] l'amigdala come un *talismano*, ho sentito una *connessione* con il suo fautore che posso ancora richiamare [*retrieve*] (anche se, proprio come la persona che tocca una reliquia sia essa di un santo o di un atleta, *il sentimento ha tanto a che fare con me così come con l'oggetto materiale o il suo proprietario*)³¹⁶.

In tale toccante memoria Dissanayake si riferisce un esemplare dell'industria litica, ossia a uno strumento direttamente coinvolto nelle pratiche di «tool making» e, almeno apparentemente, distante dal *making special* connotativo del gesto proto-estetico. Ciò nondimeno, le proporzioni manuali del bifacciale, l'accento posto sulla sua fabbricazione e sulle sue tracce invisibili e percepibili al tatto solo a un livello immaginativo, il generarsi di una connessione intertemporale radicata nell'assenza (la commozione nasce dall'incontro con il materiale e, più precisamente, con ciò che di esso è andato irrimediabilmente perduto) potrebbero risultare

³¹⁴ *ibidem*.

³¹⁵ *ibidem*.

³¹⁶ E. Dissanayake, *Art and Intimacy: How the Arts Began* cit., p. 132, trad. mia.

fattori altrettanto eloquenti anche qualora rapportati alle veneri del Paleolitico superiore. A maggior ragione se, come Dissanayake illustra in un saggio del 2009, le caratteristiche morfologiche di tali manufatti riecheggiano persino sul piano procedurale la genesi rituale dei comportamenti artistici.

La mia tesi – afferma Dissanayake – è che gli *artisti*, a prescindere dal tipo di *medium* di cui si servono, mettano *tutti* deliberatamente in pratica quelle stesse *operazioni* che, secondo gli etologi, caratterizzano il *comportamento ritualizzato: semplificano o formalizzano, ripetono (a volte con variazioni), esagerano ed elaborano materiali ordinari, corpi, ambienti, toni, battiti, movimenti del corpo, semantiche e sintassi, motivi, idee – trasformando perciò queste cose in qualcosa di più di “cose ordinarie”*³¹⁷.

Nel comportamento ritualizzato che procede per *semplificazione, formalizzazione, ripetizione, esagerazione* di materiali ordinari, tra i quali potrebbe rientrare a buon diritto il corpo umano, non parrebbe fortuito scorgere un’affinità procedurale con la creazione delle veneri (ma persino con la danza e, in maniera forse azzardata, con certe performance ritmiche estesamente realizzate dai primi anni Sessanta e che, come mostrerò, molto hanno a che fare con il sentire aptico e la scultura), a loro volta parte di quella dimensione comunitaria frutto di una cultura incentrata su quella competenza di «Hands-on» da cui si sono prese le mosse.

Il manufatto preistorico, sia esso utensile o amuleto, assume sempre più distintamente le sembianze di un dispositivo paradigmatico per ripensare la configurazione del sentire aptico. O perlomeno, esso fornisce un possibile modello teorico e soprattutto iconico al quale fare riferimento. Diversamente da un levigato giocattolo di Koons, il manufatto paleolitico invita morfologicamente al tatto – dal momento che è modellato dalla mano e sulle sue proporzioni, come avrò modo di illustrare – e non di rado nasce per essere toccato, sia tale tocco tecnico, funzionale, edonico o rituale. La sua composizione fisico-chimica trattiene, nello scorrere dei millenni, i segni di uno spettro di contatti umani o naturali, destinati a plasmarne *in absentia* la forma.

Dispositivo che connette (*aptychus*), l’amuleto preistorico pone in *contactus* individui di epoche remote: esso trattiene la percussione, la palpazione, la manipolazione, lo sfioramento e la carezza, invitando ad articolare il discorso critico in una prospettiva che travalica tanto il dato organolettico, quanto la cornice antropocentrico. L’aporia del toccare non viene tuttavia districata e il risolto intangibile dell’aptico, permane.

1.2.3.2. «Tactility of stone»: il punto di vista della MET (*Material Engagment Theory*)

Nel rintracciare una preistoria del sentire aptico, gli studi condotti da Ellen Dissanayake costituiscono un precedente autorevole per l’interazione tra gesto proto-estetico, esperienza multimodale (incardinata su una tattilità estesa che vede nella manualità una competenza fisiologicamente connaturata all’umano) e ambiente. Ai fini del presente discorso, urge tuttavia richiamare un orientamento parzialmente sovrapponibile, sebbene eterodosso nelle premesse.

Le teorie elaborate dal britannico Lambros Malafouris sui rapporti tra cultura materiale e cognizione nell’ambito dell’archeologia della mente, offrono a questo proposito un orizzonte di indagine imprescindibile.

³¹⁷ E. Dissanayake, *L’ipotesi dell’Artification e la sua rilevanza per le scienze cognitive, l’estetica evoluzionistica e la neuroestetica* (2009), in F. Desideri, *Infanzia dell’estetica* cit., p. 38

Nell'adottare il punto di vista della *Material Engagement Theory (MET)*³¹⁸, il fulcro dell'argomentazione di Malafouris si sposta dal comportamento proto-estetico di ascendenza materna e rituale sondato da Dissanayake, all'intrazione tra le cose, il corpo e l'ambiente osservata nella «profonda plasticità della mente umana»³¹⁹. Certamente entrambi gli indirizzi condividono un presupposto basilare oramai comprovato da un'ampia letteratura scientifica, ossia quello secondo cui la dimensione estetica precorre e anzi profondamente influisce su quella simbolica: a dirsi che *Homo aestheticus* precede il collega *Homo symbolicus*³²⁰.

Deve essere anzitutto sottolineato come Malafouris concepisca «le menti e le cose» non nei termini di relati conclusi, bensì in qualità di «processi continui e indefinibili»³²¹. Caso esemplare di una simile interconnessione e degli effetti che essa comporta risulta l'attività già musteriana di scheggiatura della pietra [*knapping*], che Malafouris indaga ponendosi nel solco di Leroi-Gourhan e Bernard Stiegler – e indirettamente di Gilbert Simondon e Marcel Mauss. A tal proposito, Malafouris riconosce un ruolo propriamente inventivo alla materia che, in modo precognitivo e non necessariamente conscio, muove l'atto manuale, neuronale e rigorosamente *incarnato* del percuotere la selce. Conseguentemente, questi afferma come «una delle prime cose che lo scalpellino [*knapper*] deve imparare proviene dai sensi e riguarda l'abilità di comprendere le qualità della pietra come materiale – ciò che potremmo chiamare la “sensazione” [*feeling*] o la “tattilità” della pietra [*tactility of stones*]». Una specie di tattilità che problematizza la tradizionale lettura basata sulla simmetria dell'elemento litico, mettendo in campo alcune facoltà riconducibili alla percezione aptica quali la «sensazione di peso» e il «senso di affilatezza del bordo, o alla levigatezza della superficie»³²².

Assecondare l'orientamento teorico della MET implica così, come era già stato per Dissanayake, una rivoluzione copernicana nella concezione di opera d'arte, giacché «l'*artefatto*» non sarà più inteso alla stregua di «un pezzo di materia inerte su cui si agisce», bensì costituirà «qualcosa di attivo con cui ci si impegna e si interagisce», in un universo «centrato sull'attività» che intercorre tra le cose e gli esseri viventi³²³. Si tratta di un passaggio destinato a complicare ulteriormente la fenomenologia della creazione artistica, come il celebre esempio del vasaio, che Malafouris desume da Tim Ingold illustra in maniera emblematica. Nel sistema circolare formato da vasaio, tornio e argilla risulta arduo stabilire a chi spetti l'autorialità del manufatto. L'autorialità, durante il processo di modellazione del recipiente, appare infatti oscuramente distribuita nella

³¹⁸ Nel suo seminale saggio *How Things Shape Our Mind*, edito nel 2013, Lambros Malafouris definisce la Material Engagement Theory quale «lo sforzo di molti anni per costruire un quadro analitico interdisciplinare in grado di rifondare i confini della mente e di riequilibrare l'equazione cognitiva portando la materialità – cioè il mondo delle cose, degli artefatti, degli oggetti, dei materiali e dei segni materiali – saldamente nella piega cognitiva». Opponendo alle posizioni «internaliste» e «neurocentriche» delle neuroscienze classiche, approntate sul pregiudiziale assunto della preminenza della «mentalità sulla materialità», la concezione di «una cognizione attiva, distribuita ed estesa», Malafouris pone un interrogativo sostanziale inerente a come interagiscano con e costituiscano la cognizione umana (L. Malafouris, *How Things Shape Our Mind: A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 2013, passim).

³¹⁹ Malafouris, *How Things Shape Our Mind* cit., p. 17. Come puntualizza Malafouris: «ovviamente c'è più della plasticità neurale cross-modale in questione qui. Il bastone ha un suo ruolo interessante. La sensazione tattile è in qualche modo proiettata sul punto di contatto tra la punta del bastone e l'ambiente esterno. Questa estensione nello “schema del corpo” [*body-schema*] significa anche che il cervello tratta il bastone come parte del corpo. Si potrebbe vedere in questa coalizione emergente tra il cieco e il bastone, che permette la realizzazione della visione dal tatto, una potente metafora di ciò che significa essere umani» (ivi, p. 18).

³²⁰ Si veda: E. Dissanayake, E. Malotki, *Early Rock Art of the American West*, University of Washington Press, Washington, 2018.

³²¹ ivi, p. 22, trad. mia.

³²² ivi, p. 218, trad. mia.

³²³ ivi, pp. 189-190, trad. mia.

materialità dell'argilla, nell'intelligenza digitale dell'artigiano, nelle sue abilità pregresse e in un plesso di interazioni neuronali non necessariamente conscie. Un'epistemologia che si radichi in tale dinamica inintelligibile può offrirsi quale strumento critico atto a sondare i rapporti esistenti tra percezione aptica e creazione/fruizione dell'opera d'arte. Nel contesto dell'invenzione (ossia, assumendo la prospettiva dell'artefice) il sentire aptico verrà sollecitato sia "passivamente" dalle proprietà dell'oggetto (sinuosità, levigatezza, ruvidità, morbidezza, turgore, rugosità, irregolarità), sia attivamente attraverso le molteplici manipolazioni che avvengono tra le dita e la sostanza e che proseguono nel terzo che fa esperienza dell'opera d'arte, partecipe del «re-indirizzamento dell'elaborazione tattile alla corteccia visiva»³²⁴.

L'attenzione riservata alla connessione preistorica tra mano e materia, interdipendenza come si è visto non solo privilegiata dalla storiografia, bensì spesso ricondotta alla componente tecnica, risulta testimoniata da un possibile repertorio iconico che, non fortuitamente, pone in evidenza la *motilità* intrinseca nel gesto tecnico: un gesto aptico.

1.2.3.3. Materia: dove teoria e pratica si intrecciano

Si pensi a tal proposito alla sesta edizione del volumetto *Man. the tool-maker* licenziato dall'antropologo e paleontologo inglese Kenneth P. Oakley, dato alle stampe nel 1949.

Copertina del saggio, che ripercorre l'evoluzione delle pratiche di «tool-making» approntando un'esaustiva tassonomia dei materiali impiegati unitamente a una cronologia altrettanto puntuale delle differenti fasi dell'industria litica paleolitica – dalla seminale «pebble culture» del Paleolitico inferiore (750.000-120.000 anni circa) alla «blade-tools culture» – appare la cronofotografia di una mano isolata nell'atto di percuotere, con un bifacciale acheuleano, un supporto fuori campo³²⁵. Oakley non fornisce una didascalia della fotografia selezionata, destinata a proseguire nella quarta di copertina svelando il corpo dell'anonimo artefice e a denunciare una singolare affinità iconografica (la sesta edizione risale non fortuitamente al 1972) con lo schema ossessivamente ripetuto nel già menzionato cortometraggio *Hand Catching Lead* di Richard Serra, datato 1968³²⁶ [Figura 20].

³²⁴ L. Malafouris, *How Things Shape Our Mind* cit., p. 18, trad. mia.

³²⁵ K. P. Oakley, *Man. The tool-maker* (1949), British Museum (Natural History), Londra, 1972.

³²⁶ H. Foster, G. Hughes, *Richard Serra*, MIT Press, Cambridge, 2000, p. 31-32.

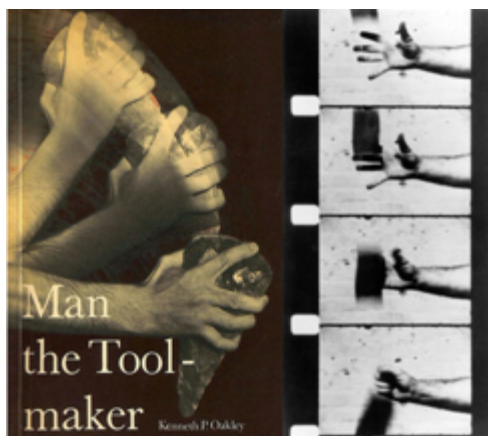


Figura 20: Comparazione tra copertina K. P. Oakley, *Man. The tool-maker*, 1949 e R. Serra, *Hand Catching Lead*, 1966 (3 minuti)

Un'iconografia votata alla motilità della mano, del resto, aveva raccolto alla fine degli anni Sessanta numerosi proseliti. A pochi mesi dalla pubblicazione del manifesto dell'Arte Povera consacrato a quel «libero progettarsi dell'uomo» ancillare e rivoluzionario³²⁷, le sculture viventi dell'artista di Giuseppe Penone, come noto, coinvolgevano sovente l'azione di una mano-sineddoche materializzata nel suo interagire con l'elemento naturale e nel suo essere agita dal medesimo. La mitologica serie delle *Alpi Marittime* avviata nel '68³²⁸, così come il più recente libro d'artista *Géométrie dans les mains*, pubblicato nel 2010 per Bernard Chauveau Éditeur e Le Néant éditeur³²⁹, ne offrono degli esempi paradigmatici [Figura 21].



Figura 21: Giuseppe Penone, *Alpi Marittime*, 1967-68; Libro d'artista di Giuseppe Penone, *Géométrie dans les mains*, 2010 (Bernard Chauveau Éditeur e Le Néant éditeur)

³²⁷ G. Celant, *Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", No. 5, 1967, pp. 5-6.

³²⁸ M. Bandini, *Giuseppe Penone. Intervista con Mirella Bandini*, in "Data", n. 7/8, 1973, pp. 84-86.

³²⁹ G. Penone, *Giuseppe Penone: Géométrie dans les mains*, Couleurs Contemporaines Bernard Chauveau éditeur, Parigi, 2010.

Si potrebbe sostenere, come cercherò di dimostrare, che la produzione di Penone si avvalga in maniera sostanziale un'esperienza percettiva multimodale riconducibile al sentire aptico e, più specificamente, all'orizzonte ipotizzato dalla MET. Non solo in quanto la sua pratica scultorea riflette, tra molteplici movimenti, un'«orizzontalizzazione» del corpo contro il suolo³³⁰, parzialmente sovrapponibile all'omonimo processo teorizzato dagli storici dell'arte di orientamento post-strutturalista in relazione a talune sperimentazioni di secondo Novecento (non Penone, bensì Carl Andre), e che nel caso dell'artista italiano pone nel tatto e nella configurazione del senso dello spazio a partire dal corpo la sua cifra distintiva:

toccando – puntualizza Penone – si conoscono i volumi, lo spazio, le forme. Il tatto è uno strumento di verifica della realtà più preciso della vista, perché il vedere si basa su una convenzione. Quando consideri uno spazio, puoi misurarlo con lo sguardo, ma finisci comunque con il *verificarlo col corpo*³³¹.

Tale verifica corporea³³² viene praticata dall'artista per il tramite di una sequenza di azioni che investigano la componente indessicale del contatto attraverso il dispositivo dell'impronta³³³; l'epidermide concepita, nel solco degli studi quasi contestualmente elaborati dall'antropologo Ashley Montagu³³⁴, quale *medium* e schermo «che lascia immagini secondo le infinite possibilità dell'uomo di toccare le cose o di esistere comunque»³³⁵, persino in negativo (l'ingombro del corpo-proprio impresso in una zolla erbosa³³⁶); le facoltà barometriche del corpo umano, materializzate dalle sculture pneumatiche della serie *Soffi* avviata nel '78³³⁷; la dimensione multimodale, anzitutto olfattiva, ma parimenti spaziale e cinestetica dell'ambiente *Sculture di Linfa* del 2008³³⁸. Si tratta, in altri termini, di una pratica artistica che riserva all'interazione tra propriocezione,

³³⁰ G. Penone, *The Poetic of Space*, in J. Bradley, *Giuseppe Penone*, Cat. Mostra (National Gallery of Canada, Ottawa, 7 ottobre-4 dicembre 1983; the Fort Worth Art Museum, Fort Worth, 28 gennaio-18 marzo 1984; the Museum of Contemporary Art, Chicago, 13 Aprile - 10 Giugno 1984, National Gallery of Canada, Ottawa, 1983, p. 18.

³³¹ G. Penone, in G. Maraniello (a cura di), *Giuseppe Penone*, Cat. mostra (25 settembre - 8 dicembre 2009, MAMBo Bologna), MAMBo, Bologna, 2008, p. 6.

³³² Non sorprende constatare come, incidentalmente o meno, le considerazioni formulate da Penone si inscrivano entro una tradizione critica plurisecolare che, da Locke, Berkeley, da Herder sino a Riegl e Schmarsow, aveva ravvisato nel senso del tatto quella facoltà sensoriale necessaria alla configurazione cinestetica dello spazio e della sua esperienza. Si veda a tal proposito la seconda sezione del presente progetto.

³³³ Molto correttamente Arturo Monetti ha messo in luce come l'intera pratica di Giuseppe Penone possa essere intesa alla stregua di un esteso e attivo contatto tra l'artista e lo spazio che questi abita, modellando e venendo al contempo modellato dal medesimo: «Penone sembra determinato a ricollocare e reintegrare l'essere umano all'interno di un ambiente primigenio nell'epoca del distacco dalla natura e della sua razionalizzazione che la riduce a mera risorsa di consumo: l'uomo – ci insegna l'artista – non lavora contro la natura, non la sfrutta; egli lavora con essa, la rispetta e se ne cura esprimendola. Il suo rapporto è dunque di tipo emozionale, patetico, prevedendo sempre una dimensione intima dove il gesto umano – alcune tra le prime opere sono documentazioni di performance – è integrato armoniosamente nel contesto dal quale proviene» A. Monetti, *Attorno alla scultura, attorno allo scultore: excursus sulla pelle nelle opere di Giuseppe Penone*, in "PsicoArt. Rivista di Arte e Psicologia", 2019, Vol. 9, N. 9, pp. 25-50, qui 27.

³³⁴ A. Montagu, *Touching. The Human Significance of the Skin*, Harper & Row Publishers, New York, 1971, p. 3.

³³⁵ M. Bandini, *Giuseppe Penone. Intervista con Mirella Bandini* cit., 1973, p. 89.

³³⁶ F. Luisetti, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto. Giuseppe Penone Contro natura*, in S. Contarini, C. Milanese (a cura di), *Controculture italiane*, Franco Cesati, Firenze, 2019, pp. 163-172.

³³⁷ Già Chiara Cappelletto ha posto in luce la relazione tra la serie dei *Soffi* e la possibilità di intendere queste ultime attraverso il filtro delle neuroscienze, sottolineando l'azione riflessa che può scaturirsi dalla visione del corpo dell'artista impresso nella materia. C. Cappelletto, *La natura finzionale dell'immagine nel confronto con le neuroscienze*, in "PsicoArt", N. 1, 2010, pp. 1-24, qui 14.

³³⁸ Si veda a riguardo: I. Gianelli (a cura di), *Giuseppe Penone: sculture di linfa*, Cat. Mostra (52. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione italiano), Electa, Milano, 2007.

interocezione, esterocezione, facoltà vestibolari e senso del tatto – ossia gli attributi qualificanti la percezione aptica – un ruolo cruciale.

Dell'ambiguo statuto che caratterizza il toccare nell'epoca digitale, ha reso profeticamente conto lo stesso Penone denunciando sin dai primi anni Duemila, e dunque in momento antecedente alla commercializzazione del primo modello di *iPhone* e all'invenzione dei *social network*, come «la superficie di questo mondo ha [abbia] sempre meno rugosità, è un'*immagine tattile senza volume*». In filigrana a tale perifrasi a tratti ossimorica, l'artista muove una critica severa alla fruizione delle immagini nel tempo presente, percorrendo quella condizione di pervasiva levigatezza, distintiva dell'impulso aptico della positività veicolato da Koons, per cui, prosegue Penone «la cosa importante è che il *mondo sia liscio, non offenda, sia senza asperità*». Presagendo le osservazioni articolate da Han sulla levigatezza, sulla trasparenza e su una specie di tattilità artefatta che parrebbe altamente indicativa del vivere contemporaneo, lo scultore piemontese perveniva a conclusioni non dissimili, forte tuttavia di un percorso quarantennale incentrato sull'interazione plastica con la materia. Non parrebbe pertanto casuale che, nell'ipotizzare una reazione al ripiegamento fantasmagorico del reale su se stesso, Penone avverta l'esigenza di ipotizzare l'esistenza di uno spazio pellicolare che opponga una resistenza alla piattezza di immagini «sulle quali siamo scivolati per millenni»:

*Diventa sempre più importante lo spazio che separa la mano dalla cosa toccata, la bava, quel sottile strato spesso iridescente con i colori dell'arcobaleno, i colori della luce. Una bava che avvolge e condiziona le nostre azioni e ci impedisce di capire la vera natura di ciò che ci circonda. La distanza che ci separa dalla bava è la sola possibilità che abbiamo per ricondurci al reale*³³⁹.

Dal corpo si torna dunque alla mano e, soprattutto, alla definizione di un orientamento in negativo, che definisca un limite di intangibilità (la bava densa del gasteropode) all'uniformità del reale.

Rispetto alle opere sopra menzionate, in cui tanto il corpo, quanto la mano dell'artista detengono una condizione di predominio sull'ambiente circostante, la produzione più recente di Penone parrebbe esibire una revisione, se non addirittura un rovesciamento, di tale dinamica sostanzialmente asimmetrica.

Mi riferisco, nello specifico, a un nucleo di lavori riuniti nell'importante personale ospitata nel 2016 presso le sedi parigine e londinesi della Marian Goodman Gallery ed esplicitamente dedicata all'indagine sul toccare nell'opera di Penone³⁴⁰ [Figura 22].

³³⁹ G. Penone, in I. Gianelli, *Giuseppe Penone: sculture di linfa* cit., p. 152, enfasi mia.

³⁴⁰ G. Penone, *Ebbi, Avrò, Non Ho (J'eus, J'aurai, Je n'ai)*, Cat. Mostra (Parigi, Galleria Marian Goodman 9 settembre - 22 ottobre 2016, Galerie Marian Goodman, Parigi), Galerie Marian Goodman, Parigi, 2016.



Figura 22 : Giuseppe Penone, Soffi, 1978; Giuseppe Penone, Avvolgere la terra (2004); Giuseppe Penone, Avvolgere la terra – il colore delle mani, 2014. Veduta espositiva Galerie Marian Goodman, Parigi

Rispetto alle sculture in terracotta di *Soffi* (1978, 160 x 80 x 80 cm), velatamente antropomorfe, la serie *Avvolgere la terra*, datata 2004, che condivide con la precedente una prossimità formale sufficientemente conclamata, annovera quale comun denominatore un minuto blocco di materia argillosa. Forma in formazione [*Gestaltung*] discendente degli ammassi alchemici di Hidetoshi Nagasawa, ciascun esemplare del nucleo reca testimonianza della propria morfogenesi manuale nell'impressione delle falangi dell'artista, le cui tracce vengono trattenute dalla sostanza duttile. Nella loro dimensione più piccola, tali impronte in negativo, esposte sui medesimi fogli di alluminio impiegati nella loro cieca modellazione (le misure complessive di ogni pezzo risultano 45 x 60 x 10 cm), vantano proporzioni manuali. Un regesto formato da dieci esemplari decompone la fenomenologia di un primordiale gesto scultoreo, colto nella sua fisiologica ripetitività, di cui l'artista appare solo parzialmente cosciente, realizzandosi quest'ultimo nel lavoro inintelligibile delle dita e sotto la malleabile scorza dell'involucro metallico.

Avvolgere la terra - il colore delle mani (2014, 83 x 120 x 70 cm), tutt'altro che in terracotta contenente cristalli di quarzo, presenta una restituzione monumentale e tenuemente colorata dell'incavo della mano di Penone, invitando il visitatore alla sua esplorazione cinestetica. I disegni ad acquerello di *Senza titolo* del 2004 (47.3 x 31.5 cm) assumono una qualità documentale e un portato programmatico, presentando le mani dell'artista immortalate nell'atto di comprimere, premere e stringere il minerale. Scrivendo a margine della prassi scultorea di Penone, Gianfranco Maraniello ha rimarcato come «la mano stessa costituisce [costituisca] il primo stampo di ogni forma con la sua impronta trasferita al materiale da modellare, avviando così una dialettica negativa costitutiva»³⁴¹. Pur concordando con il ritenere la mano “creatrice” una matrice strutturale nel processo inventivo, anzitutto a livello morfologico (il negativo dell'incavo palmare mantiene la propria riconoscibilità anche quando decuplicato), e con il riconoscere l'ascendente vitalistico della negazione in Penone (dal respiro reificato sino alle impronte, il *corpus* delle opere del torinese interroga trasversalmente la dialettica tra presenza e assenza), si sarebbe più cauti nell'attribuire un valore egemonico alla sola e stringente manualità. Parrebbe infatti legittimo, da un lato, ricondurre tali operazioni al lavoro di un'intelligenza squisitamente digitale – rispetto al caso del vasaio di Malafouris, incentrato sulla cooperazione tra «cervello,

³⁴¹ G. Maraniello, *Giuseppe Penone: Scultura*, Cat. Mostra (Trento, Museo Mart Rovereto, 19 marzo – 26 giugno 2016), MART, Trento, 2015.

corpo, ruota ed argilla», qui il gesto tecnico, proceduralmente meno complesso, riflette un'abilità parimenti incarnata [*embodied skill*]³⁴². D'altro canto, proprio in virtù di tale intricata coazione tra corpo, cognizione e materia, si deve a Malafouris la formulazione di talune osservazioni stimolanti anche per indagare la pratica di Penone, considerando come gli esemplari di *Avvolgere la terra* registrino in sequenza le fasi (o gli esiti) di tale ancestrale attività. Nel tentativo di configurare il «senso di agency» rigettando la possibilità di intendere l'intenzionalità dell'atto come un processo totalmente umano, Malafouris elabora un modello epistemico che vede nell'interazione simmetrica tra relati (la mano, la materia, l'ambiente) nella «*intention-in-action*» (desunta da John Searle), dilatata in una «crono-architettura» temporale (ovvero scomponendo l'attività in una sequenza di azioni ritmate nel tempo), i propri parimenti fondativi³⁴³. Per tali ragioni,

la modellazione del vaso diventa un atto di collaborazione tra il vasaio e la massa di argilla bagnata che gira rapidamente sulla ruota. C'è una costante tensione tattile, ma anche chiaramente visibile e dinamica nel movimento dell'argilla³⁴⁴.

Il modello ipotizzato da Malafouris prevede un'interdipendenza maggiormente serrata tra il ritmo impresso dal torchio (strumento assente in Penone³⁴⁵), la motilità della mano e la materia. Tuttavia, è proprio meditando su una specie di tattilità estesa in cui diviene inessenziale stabilire a chi spetti il merito dell'invenzione plastica, che può essere individuata una chiave di lettura per le più recenti sperimentazioni di Penone e, si potrebbe azzardare, del fare scultura.

Con gesti abituali, reali e normali, lo spirito eroico si incarna nell'opera d'arte e rivela la sacra banalità delle cose. *Toccare una figura d'argilla, catturarla nel bronzo, trasformarla in scultura che invece di diventare una statua è il riflesso dello scultore vivente condensato nei suoi stessi gesti*; ecco cosa significa seguire la forma dell'albero, memoria della foresta. Se la terra è madre, se le viene data anche forma umana, se il luogo dove le radici si uniscono al tronco di un albero ricorda l'inguine, *se la scultura è fatta di terra e la terra è feconda, se la scultura evoca il femminile, se formare la terra è un atto sensuale, se la sensualità dà piacere e se è giusto trarre piacere da una scultura di creta, allora il gesto organico dello scultore può proiettare questo come una traccia della pelle che si sviluppa nello spazio*³⁴⁶.

Nei limiti di tale dissertazione risalente ai primi anni Ottanta, Penone pare condividere *ante litteram* il modello auspicato dalla MET, meditando sull'autorialità estesa dell'atto plastico. L'artefice che modella, allora, si scopre contestualmente modellato, in una coazione finalmente spogliata dal confronto agonistico con la natura,

³⁴² L. Malafouris, *At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency*, in C. Knappet, L. Malafouris (a cura di), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer, Londra, 2008, pp. 19-36, qui 19, trad. mia.

³⁴³ *ivi*, pp. 25, 27, 29.

³⁴⁴ Prosegue l'autore sostenendo: «da un lato, la forza centrifuga impartita all'argilla dal movimento della ruota e dalle mani del vasaio; e dall'altro, l'abile guida di questa forza da parte delle dita del vasaio, sollevando o premendo l'argilla fino alla forma desiderata. È alle dita del vasaio che la forma del vaso viene percepita mentre emerge gradualmente nella tensione interattiva tra la forza centrifuga e la consistenza dell'argilla bagnata» *ivi*, p. 34, trad. mia.

³⁴⁵ È tuttavia opportuno ricordare, come effettivamente segnalato da Jessica Bradley, che un episodio significativo nella biografia dell'artista dovette pervenire, nel 1975, dall'ambito della ceramica. In quell'anno questi in effetti scopre la presenza di impronte su un vaso antico, in un riconoscimento destinato a caricarsi di un ben più ampio portato morfogenetico e creativo (J. Bradley, *Giuseppe Penone cit.*, p. 13). Inoltre, di una prossimità con l'immagine e il processo inventivo alla base del vaso, rendono conto tanto la già citata serie *Soffi*, avviata alcuni anni a seguire, quanto il più recente nucleo di lavori intitolati *Il vuoto del vaso* (2005), dove al trattamento tattile della superficie dei recipienti viene affiancata una restituzione ai raggi X che ne rivela l'interno cavo.

³⁴⁶ J. Bradley, *Giuseppe Penone cit.*, 1983, p. 44, trad. mia, enfasi mia.

per cui appare il gesto, nella sua inintelligibilità procedurale, a farsi portato di un significato che trasuda dai processi di creazione. È in tale plasmare apticamente la materia grezza, in un'attività definita dallo scultore come "sensuale" – lo stesso piacere che Koons suscita, allora subdolamente, nel fruitore delle sue sculture ritorte –, che l'artista scorge l'essenzialità di un "gesto organico" destinato a esorbitare, genialmente, la propria finitezza, vivendo dello spazio circostante. In virtù di una siffatta sensualità ibrida, contestualmente umana e naturale, epidermica ed esosomatica, «la percezione tattile», sancisce Penone, «ci avvicina al presente», assolvendo al ruolo distanziante svolto dall'eversiva bava di gasteropode.

Ma vi è un ulteriore passaggio che l'estratto di Penone contiene e che occorre esplicitare ai fini dell'argomentazione sull'aptico. Nell'istituire un nesso tra scultura e femminile – delineando una connessione certamente non esente da retaggi pregiudiziali, sebbene al contempo singolare se intesa, secondo una puntualizzazione che Penone pare disporre, nella cornice dell'antichissima attività di modellare l'argilla – l'artista tratteggia una possibile congiuntura con l'oggetto di ricerca della presente trattazione, rimasto in filigrana: ossia, le veneri del Paleolitico superiore.

Deve infatti essere sottolineato come l'approccio inaugurato dalla MET possa venire applicato a manufatti aventi carattere più propriamente scultoreo rispetto all'amigdala o al recipiente. Già Tim Ingold, nel solco dell'interpretazione animistica dell'arte tribale condotta negli anni Sessanta da Edmund Carpenter e di quella sciamanica dell'arte parietale preistorica consacrata da Jean Clottes e Davis Lewis-Williams in una celeberrima (e discussa) pubblicazione del 1996³⁴⁷, segnalava come in molteplici figure zoomorfe fossero le «qualità intrinseche del materiale» ad aver orientato la mano (e così la fantasia) dell'anonimo artefice³⁴⁸.

Seppure lo stesso Malafouris si riferisca principalmente ai prodotti dell'industria litica, nel nominare la piccola statuaria femminile (citata peraltro in una sola occasione), egli esorta a impostarne l'esegesi su un duplice livello, supponendo che, da un lato, il manufatto possa rappresentare l'iconografia della divinità e dunque «operare come l'incarnazione concreta della divinità stessa». Dall'altro, sostenendo come il «significato» non risieda esclusivamente nel «segno materiale» e, per estensione, nel dato figurativo, bensì «emerga» e tecnicamente affiori «attraverso i molteplici parametri della sua performance e del suo utilizzo»³⁴⁹. Sufficientemente evidente appare come un simile meccanismo di esteriorizzazione del significato comporti una revisione radicale dei processi stessi di significazione: da un contenuto predisposto e applicato all'oggetto, l'attenzione verrà focalizzata sulla «capacità di significato»³⁵⁰ e più propriamente di generare significati che il contesto esercita sull'oggetto. Un livello semantico che si potrebbe così immaginare come costantemente

³⁴⁷ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées* (1996), Points, 2015.

³⁴⁸ M. Cometa, *Bodies That Matter: Miniaturisation and the Origin(s) of Art*, in A. Violi, B. Grespi, A. Pinotti, P. Conte (a cura di), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, p. 134. Rispetto alla morfogenesi e alla fruizione dei suddetti token animistici, Tim Ingold annota: «questi piccoli oggetti sono le incarnazioni materiali dei pensieri, o più direttamente sono pensieri. Perché l'intagliatore non separerebbe il pensare con la testa dal pensare con le mani, né, di conseguenza, distinguerebbe i prodotti di queste rispettive attività. Ma come pensieri incarnati, gli intagli sono di una scala così microcosmica che possono essere girati nella mano come le immagini nella mente» T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Routledge, Londra: New York, 2000, p. 126, trad. mia.

³⁴⁹ L. Malafouris, *How Things Shape the Mind* cit., p. 150, trad. mia.

³⁵⁰ ibidem.

(ri)configurato dall'esperienza *ottico-aptica* e *tattile-aptica* della figurina preistorica, come la successiva argomentazione tenderà di porre in luce.

1.2.3.4. Le veneri del Paleolitico superiore: stato della letteratura e ultime proposte

La scultura femminile di piccole dimensioni del Paleolitico Superiore vanta una letteratura di riferimento sconfinata, che ne ha interrogato (e ne indaga tuttora) la funzione, la destinazione, la paternità, il soggetto della rappresentazione e i suoi possibili significati. Si tratta di un campo di ricerca tanto affascinante quanto impervio sul piano metodologico, in cui le fonti archeologiche, talvolta insufficienti o non pervenute, si prestano a dare adito a sforzi ermeneutici talora privi di una solida documentazione scientifica. Sin dalle prime scoperte susseguitesi dall'ultimo decennio dell'Ottocento, tale famiglia di manufatti paleolitici, peraltro minoritario in un repertorio dominato dalla figurazione zoomorfa-venatoria³⁵¹, ha sollevato molteplici interrogativi e suscitato da più parti una fascinazione sincera. A partire dalla tradizionale e tutt'altro che neutrale correlazione alla figura mitologica di Venere – il “conio”, tipicamente tardo ottocentesco, si deve all'archeologo dilettante Paul Hurault Marquis de Vibraye che dovette così nominare la prima figurina magdaleniana scoperta su suolo francese nel 1864, l'eburnea *Vénus impudique* di Laugerie-Basse, alta circa 8 centimetri e dissotterrata nella valle della Vézère)³⁵² – che ne ha suggellato e profondamente influenzato un'esegesi focalizzata sui temi della bellezza, della corporeità e della sessualità femminile. Affrontare nello specifico gli estremi della questione travalica i limiti del presente studio: tuttavia, ciò che parrebbe necessario rintracciare quale premessa all'analisi sull'aptico, dal momento che a essa parzialmente si ricollega, risulta l'evoluzione occorsa nell'interpretazione, novecentesca e non solo, di tali manufatti, in uno svolgimento indicativo delle oscillazioni relative alla costruzione culturale del corpo, alla dialettica di genere e al femminile *tout court*.

Margaret Ehrenberg, autrice di una fondamentale monografia sul ruolo della donna presso i popoli di raccoglitori-cacciatori edita nel 1989, introduceva così i manufatti in questione:

più di sessanta figurine femminili paleolitiche sono state trovate in luoghi diffusi in Europa. Alcune sono fatte di argilla cotta modellata o scolpita in bassorilievo, ma la maggior parte sono scolpite in pietra tenera o in avorio di mammut e hanno un'altezza tra i 4 e i 22 cm, per lo più all'estremità inferiore di questa gamma. Esse mostrano una notevole uniformità di stile e sono tutte caratterizzate da seni molto grandi, natiche larghe e cosce spesse. Altre parti del corpo, come le braccia, i piedi e i tratti del viso, sono rappresentati in modo sommario o assenti, e le donne sono nude, anche se alcune sembrano indossare cinture ornamentali o fasce sul petto. La cura e l'abilità con cui queste statuette sono state eseguite varia considerevolmente: alcune hanno chiaramente avuto un grande sforzo, mentre altre sembrano essere state fatte molto grossolanamente. Sono state trovate dai Pirenei a ovest fino a est del fiume Don in Russia, un'area di oltre 2.000 km da sud-ovest a nord-est, e sembrano appartenere a una stretta fascia temporale del primo Paleolitico superiore tra il 25000 e il 23000 a.C. circa. La maggior parte è associata a case o case-base, e di solito si trovano singolarmente tra assemblaggi di strumenti in selce e detriti³⁵³.

³⁵¹ M. Groenen, *L'image de la femme et de l'homme dans l'art du paléolithique européen. Nouvelles perspectives de lecture*, in “Annales d'Histoire de l'Art & d'Archeologie”, Vol. XXII, 2000, pp.7-41, qui 7.

³⁵² Il manufatto eburneo in questione (avorio, 7.7 x 1.7 cm) mostra peraltro una figura femminile acefala e priva degli arti superiori e delle estremità di quelli inferiori, probabilmente colta nell'età dello sviluppo ravvisabile nell'andamento allungato delle membra. La restituzione enfatica dell'area vulvare dovette per l'appunto suggerire l'adozione dell'aggettivo “impudico” (J.-P. Duhard, *Les figurations humaines de Laugerie-Basse*, in “Paléo. Revue d'Archéologie Préhistorique”, N. 2, 1990, pp. 217-228, qui 218-19). Si veda a questo proposito: G. De Mortillet, *Statuette fausse de Baoussé-Roussé*, in “Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris”, n. 9, 1898, p. 147.

³⁵³ M. Ehrenberg, *Women in Prehistory*, University of Oklahoma Press, Norman, 1989, p. 66-67.

Ehrenberg enuncia con chiarezza i caratteri distintivi delle figure paleolitiche, rilevandone nell'ordine: le dimensioni minute o minutissime; la lavorazione in materiali naturali quali l'osso, l'avorio di mammut e la calcite; la restituzione enfatica delle membra coinvolte nella gravidanza a scapito di parti del corpo ritenute ininfluenti e, perciò, sommariamente accennate (quali il volto, gli arti superiori e inferiori); la diffusione seriale in numerosi centri dell'Europa continentale; il ritrovamento delle medesime in siti domestici, solitamente frammiste a sedimenti di utensili e selci.

Alcuni interrogativi rispetto alla connessione tra tali straordinari manufatti e l'impulso aptico, interrogativi, peraltro, destinati a rimanere parzialmente irrisolti e irrisolvibili, potrebbero venire così posti: per quale sguardo e per quali mani venivano scolpite le veneri del Paleolitico superiore? Chi ne erano gli artefici o le *artefici*? Quale forma di fruizione sollecitavano nel soggetto percipiente? È possibile discutere di un coinvolgimento tattile, ottico o forse, più propriamente, aptico? Rispetto a quest'ultimo quesito, cruciale nel perimetro del presente lavoro, prenderò le mosse da talune considerazioni formulate dall'archeologa cognitivista Sophie A. de Beaune³⁵⁴. Nel proporre un'indagine «sull'uso del corpo» nella specie *Homo sapiens*³⁵⁵, de Beaune ha posto l'accento, si direbbe inevitabilmente, sulla questione sensoriale. Omettendo parzialmente l'analisi di un toccare emozionale, tema i cui postulati risulterebbero dimostrabili solo per via ipotetica nel periodo paleostorico, l'archeologa delinea un nesso strutturale tra il senso del tatto e la tecnica, in una connessione determinata tanto dalle qualità fisiche del materiale quanto dalla fenomenologia del gesto (sia l'oggetto un utensile o una scultura). In seconda battuta, de Beaune rivendica la natura sinestesica dell'esperienza inventiva dell'artefice preistorico, per cui toccare l'elemento litico significa esplorarlo dinamicamente con i polpastrelli, scansionarlo con gli occhi, ponderarne il peso, intuirne la densità e la granulometria, e persino fiutarne l'odore³⁵⁶. È in simile scenario tecno-estetico che, a mio avviso, dovrebbe collocarsi l'analisi sull'aptico e la ricognizione sul soggetto venere del Paleolitico Superiore. Dalla lettura androcentrica che identificava lo “scalpellino” paleolitico, tendenzialmente di genere maschile, con il fautore e il fruitore, otticamente e soprattutto tattilmente³⁵⁷, di un'immagine [*picture*] del corpo femminile sessualmente ipertrofica – tendenza che, come si è visto, ha portato plurimi interpreti a scorgere in tali piccoli idoli degli ancestrali gingilli pornografici sin dai secondi anni Quaranta – si è pervenuti a uno spettro di ipotesi maggiormente articolato (e autorevole).

I pionieristici studi dell'antropologa statunitense Patricia Rice, condotti nei primi anni Ottanta assecondando un'indagine tipologica rigorosa e comprovata negli anni Duemila dall'archeologo preistorico belga Marc Groenen³⁵⁸, hanno schiuso in questo senso una direttrice fondamentale per gli studi successivi. Grazie alla classificazione comparativa incentrata sulla conformazione anatomica dei manufatti, è stato possibile appurare

³⁵⁴ S.A. de Beaune, *Préhistoire intime. Vivre dans la peau des Homo sapiens*, Gallimard, Parigi, 2022.

³⁵⁵ *ivi*, p. 10, trad. mia.

³⁵⁶ *ivi*, pp. 165-170.

³⁵⁷ Ancora nel 1978, Onians e Collins potevano sostenere come «le *figurine di Venere* rigonfie con natiche enormi e seni penosi, insieme alla vulva disegnata sulle pareti delle caverne erano senza dubbio creazioni artistiche maschili, per sé stessi o per altri uomini... i disegni o le incisioni erano fatti, toccati, scolpiti e accarezzati da uomini». In D. Collins, J. Onians, *The Origins of Art*, in “Art History”, Vol. 1, N. 1, marzo 1978, p. 63, trad. mia, enfasi mia.

³⁵⁸ Groenen, *L'image de la femme et de l'homme dans l'art du paléolithique européen* cit., pp. 7-41.

come molteplici degli esemplari appartenenti alla composita famiglia delle veneri, non annoverino caratteri riconducibili al grande tema della fertilità, bensì più estesamente a quello di una femminilità [*womahood*]³⁵⁹, concepita in qualità di ciclo vitale (dalla pubertà non produttiva, alla maturità riproduttiva, sino a un'età più avanzata). Collocandosi in una posizione intermedia tra l'indirizzo androcentrico sopracitato e gli orientamenti femministi consolidatisi negli anni Sessanta e facenti capo a una mitologica divinità paneuropea (nota nella letteratura critica, grazie ai coevi studi dell'archeologa lituana Marija Gimbutas, come *The Goddess*)³⁶⁰, la proposta formulata da Rice avverte di una forzatura interpretativa persistente, specialmente nella vulgata generalista. Ossia, quella afferente al recepire il corpo femminile preistorico non solo come "scopofilicamente" plasmato, per dirla con Laura Mulvey³⁶¹, dallo sguardo maschile, bensì quale corpo necessariamente femminile (a fronte, invece, di numerosi casi di androginia più o meno conclamata) o gravido. Lungi dall'avallare orizzonti erotomani quantomeno salaci, le ipotesi avanzate da Rice e Groenen rivendicano con fermezza la posizione nevralgica del soggetto femminile presso le società di cacciatori-raccoglitori: generatrice di vita, allora, ma anche, e soprattutto, raccoglitrice attivamente impegnata nell'economia di sussistenza, come estesamente dimostrato da Ehrenberg³⁶².

Le veneri di ispirazione preistorica di Jeff Koons, lo si è tentato di dimostrare, sollecitano un coinvolgimento aptico scaturito da un retroterra ideologico sapientemente architettato. In tale processo di messa-in-esposizione, un ruolo nevralgico spetta all'appropriazione iconografica dello schema compositivo dei manufatti paleolitici, oggetto di una deformazione operata per mezzo di continue alterazioni nelle proporzioni e nelle *silhouette*, con la volontà, solo parzialmente dissimulata, di "elevare" tali antichissimi esemplari in opere d'arte sensuali, ludiche e attraenti. *Bijoux* totemici e intimamente mortiferi, essi abitano uno stato di irrealtà, venendo prelevati senza troppe remore dalla storia profonda e preventivamente de-funzionalizzati. Spostare l'attenzione dal livello iconografico (piano sondato da Koons con notevole acribia) al frangente morfogenetico ha permesso di ipotizzare percorsi interpretativi altrimenti orientati e tuttora oggetto di discussione.

Come ipotizzato da Catherine Hodge McCoid e Leroy D. McDermott, la corporeità globulare distintiva di numerosi esemplari paleolitici potrebbe essere stata vittima di un precoce fraintendimento interpretativo, consolidatosi sin dal dissotterramento tardo ottocentesco dei primi reperti "diluviali" [Figura 23].

³⁵⁹ P. Rice, *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?*, in "Journal of Anthropological Research", Vol. 37, N. 4, inverno 1981, pp. 402-414, qui 402-406.

³⁶⁰ Si veda a riguardo: M. Gimbutas, *The language of the Goddess*, Thames and Hudson, Londra, 1989; J. Klein, *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, in *The Politics of Embodiment*, in "Feminist Studies", Vol. 35, N. 3, inverno 2009, pp. 575-602; J. Kirkness, *Upper Paleolithic Portable Female Imagery: the Masculine Gaze, the Archaeological Gaze and the Tenets of the Archaeological Discipline*, in "Totem: the U.W.O. Journal of Anthropology", Vol. 7, N. 1, 1999, pp. 7-18.

³⁶¹ Cfr. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in C. Penley (a cura di), *Feminism and Film Theory*, Taylor & Francis, Londra, 1988, pp. 57-68.

³⁶² M. Ehrenberg, *The Women of Prehistory* cit., 1993, passim.



Figura 23: Fotografie e diagrammi sulla auto-rappresentazione del corpo femminile nella Paleolitico superiore proposti da C. Hodge McCoid, L.D. McDermott (1996)

Componendo un intrigante montaggio di documenti fotografici, la coppia di archeologi ha sostenuto, talvolta in maniera piuttosto efficace, come la restituzione ipertrofica delle masse non debba essere intesa in termini eminentemente discorsivi, quanto piuttosto quale testimonianza materiale del processo di auto-rappresentazione praticato dalle *sapiens* preistoriche³⁶³. Le motivazioni portate a sostegno di tale originale lettura vertono principalmente su una serie di ragguagli formali che la sinossi fotografica ha permesso di visualizzare. Il riconoscibile schema a losanga [*lozenge composition*],³⁶⁴ già identificato da Leroi-Gourhan quale modulo fondativo della rappresentazione del corpo femminile nel Paleolitico superiore, costituirebbe allora l'esito non già di una schematizzazione astratta (come riteneva Leroi-Gourhan), bensì dell'esplorazione oculo-manuale del corpo senziente compiuta in prima persona dalle donne stesse. La figura femminile, soggetto finalmente creatore e non unicamente creato, scopriva così la propria immagine ispezionandosi dall'alto. Tale sintesi ottica assemblata da un punto di vista rialzato (quello degli occhi, per l'appunto) e che avrebbe potuto, forse, arricchirsi di una simultanea verifica tattile e propriocettiva, comporta una potenziale alterazione nella percezione dell'immagine del corpo, se si considera l'assenza di specchi (se si escludono le superfici d'acqua) nella preistoria.

Da qui, dunque, l'ipotesi di intendere in tal senso l'iperplasia dei tessuti così ricorrente nella scultura femminile di piccolo formato, corroborata dall'acefalia in cui versano numerosi esemplari, i cui tratti fisionomici appaiono, quando presenti, solo debolmente abbozzati³⁶⁵. Sebbene la lettura di McCoid e McDermott si dimostri particolarmente convincente qualora accostata a esemplari dalla composizione spiccatamente ovoidale delle veneri di Willendorf, Lespugue o Hohle Fels, e maggiormente problematica se riferita agli sviluppi "tubolari" delle figure androgine, essa rinvigorisce l'intenzione, in questa sede fortemente ambita, di sostenere un indirizzo alternativo a quello androcentrico-pornografico autenticamente koonsiano.

Infine, pur riconoscendo tanto l'urgenza quanto la validità delle proposte metodologiche formulate nell'ambito dei *Gender Studies* e dei *Postcolonial Studies*, ritengo che, al fine del presente discorso, sia ragionevole optare, almeno in primissima battuta, per un approccio storico-artistico di matrice sottilmente formalista. A tal

³⁶³ C. Hodge McCoid, L.D. McDermott, *Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic*, in "American Anthropologist", New Series, Vol. 98, N. 2, giugno 1996, pp. 319-326, qui 320-323.

³⁶⁴ A. Leroi-Gourhan, *The Art of Prehistoric Man in Western Europe*, Thames and Hudson, Londra, 1968, p. 96.

³⁶⁵ La donna, esaminandosi dall'alto, non avrebbe potuto vedere il proprio volto, a meno che non riflesso su di una superficie specchiante. In aggiunta, lo scarto autoriale implicherebbe anche uno slittamento relativamente alla funzione delle figurine, secondo gli autori sorta di «ausili ostetrici» utili alle partorienti per monitorare lo stadio della gravidanza Hodge McCoid, *Toward Decolonizing Gender* cit., ibidem.

proposito, gli studi licenziati dall'archeologo preistorico Douglas Bailey sulla scultura di piccole dimensioni del Neolitico dispongono un precedente prezioso³⁶⁶. Affermando l'opportunità di percorrere una traiettoria alternativa a quella esegetica-interpretativa, Bailey ha rivolto l'attenzione tanto alla morfologia delle figurine, evidenziandone i caratteri di «miniaturizzazione» unitamente alla componente velatamente «antropomorfa» e «tridimensionale»³⁶⁷, quanto all'invenzione e alla fruizione aptico-manuale delle medesime. Scrive infatti Bailey: «in senso chiromantico (*cheirotic*) quindi, quando pensiamo alle figurine faremmo bene a pensare alla mano e al particolare impegno con il mondo che la mano permette»³⁶⁸.

1.2.4. Aptico e preistoria: percorsi storiografici nel Novecento

Come esposto nelle premesse introduttive, ciò che il presente capitolo auspica di proporre è come l'oggetto venere del Paleolitico superiore possa offrire un modello interpretativo per ripensare la storia dell'aptico, ipotizzandone una sorta di “preistoria”, in un orizzonte storiografico e storico-artistico necessariamente interdisciplinare. Nella disposizione stratificata di tale paradigma convergono:

- i) la morfogenesi manuale e proporzionale all'incavo della mano di tali manufatti, destinati a un'altresì complessa esplorazione digitale;
- ii) il processo di *miniaturizzazione*, la sua fenomenologia e le sue conseguenze;
- iii) il risalire alle radici dell'atto scultoreo a partire da un gesto tecnico avente finalità simbolica;
- iv) il riscontro di qualità formali e percettologiche atte a sollecitare la percezione aptica nel soggetto senziente;
- v) l'eccedenza distintiva del sentire aptico, i suoi possibili significati e la categoria del “dono”;

Tanto la creazione quanto la fruizione delle suddette figurine, oggetto come si vedrà di una sfaccettata palpazione da parte dei nostri antenati, pertengono a una specie di tattilità che, sebbene multimodale e, perciò, anche legittimamente ottica, interpella una componente spiccatamente manuale. L'invenzione concettuale e materiale del manufatto nell'incavo della mano (ciò che sinora ho nominato nei termini di morfogenesi) e la sua successiva esplorazione digitale, attivano infatti una peculiare esperienza cinestetica, ritmata dall'atto di sfiorare, stringere e roteare il manufatto tra le dita. Esperienza che potrebbe essere concepita come prodromica, in una versione per così dire miniaturizzata, della perlustrazione allora propriamente motoria di una scultura di grandi dimensioni.

Nella precedente argomentazione si è cercato di porre in luce come numerose delle considerazioni affrontate abbiano trovato, tanto nella ricerca antropologica e cognitivista quanto nella pratica artistica, dei campi di riflessione fecondi. Ciò che invece può destare stupore, forse, concerne il rintracciare l'esistenza di una linea storiografica, tendenzialmente trascurata dalla precedente letteratura sull'aptico in ambito storico-artistico e psico-estesiologico che, sin dai primissimi anni Cinquanta del Novecento, aveva interrogato con piglio filologico e al contempo interdisciplinare, le relazioni esistenti tra la sensibilità aptica, le veneri del Paleolitico

³⁶⁶ D. Bailey, *Touch and the cheirotic apprehension of prehistoric figurines*, in P. Dent (a cura di), *Sculpture and Touch*, Ashgate, Londra, 2014.

³⁶⁷ *ivi*, pp. 27, 29-30.

³⁶⁸ *ivi*, pp. 34-35.

superiore e la coeva scultura modernista. È in tale frangente, pertanto, che il manufatto preistorico, sede di una motilità dell'aptico stratificata, assurge a documento prezioso per un laboratorio di mani novecentesche, a paradigma destinato a sollecitare l'immaginazione di una compagine articolata di storici dell'arte, critici, teorici e artisti. Come non di rado accade nelle *storie sull'aptico*, si tratta di una narrazione destinata a intercettare svariate latitudini e in cui le fonti, benché agilmente rinvenibili, possono serbare traccia dell'interpolazione di nomi e categorie, quando non addirittura di scambi sinonimici tutt'altro che innocui. Allora, può accadere che l'aptico [*haptic*] venga trascritto con l'aggettivo "tattile" [*tactile*], provocando una cesura e, conseguentemente, l'apparente dispersione della tradizione storiografica: celandosi alla visione e richiedendo di scandagliare le fonti con la punta delle dita, esso suggerisce al ricercatore di non arrestarsi all'incongruenza posta dall'elemento terminologico per poterne seguire gli sviluppi e, soprattutto, comprenderne le ragioni.

Merito di Herbert Read, Sigfried Giedion e Lucy R. Lippard, è stato quello di non rinunciare al proposito di adottare una postura interdisciplinare sul piano metodologico, ordendo delle argomentazioni capitali che non sacrificino, bensì che traggano giovamento, da un'interdisciplinarietà scientemente condotta, estendendo i confini della storia novecentesca. Una scelta, peraltro, che ha finito per presagire, con un'ingenuità allora fruttuosa, molteplici delle questioni che le neuroscienze avrebbero estesamente sondato negli anni a seguire. La successiva analisi, pertanto, si dispiega nella consapevolezza che la storia e la storiografia dell'arte, riduci da un'ibridazione quanto mai urgente nei territori della cultura visuale, possono assurgere a valido luogo teorico per la prefigurazione culturologica e l'individuazione di atteggiamenti cognitivi persistenti, in una direzione critica che si auspica possa disancorare l'aptico dall'immaginario oculocentrico al quale la cornice neocapitalista occidentale pare averlo saldamente avviluppato.

A tal proposito, procedo delineando due percorsi tra loro interrelati. In un primo momento, cercherò di stabilire quando e in quali termini, nell'ambito della teoria e della critica d'arte, sia stata postulata una connessione forte tra gesto scultoreo, percezione aptica e veneri del Paleolitico superiore. In secondo luogo, evidenzierò come numerosi degli assunti elaborati in area storico-artistica, abbiano preceduto e finanche orientato le successive ricerche sviluppate in ambito neuroscientifico, registrando l'esistenza di un parallelismo epistemico tra campi disciplinari eterogenei.

1.2.4.1 «Haptic sensibility» e l'origine della scultura: Herbert Read

La prima segnalazione di un legame sostanziale tra percezione aptica e scultura preistorica si data al 1954, anno in cui l'anglosassone Herbert Read, eclettico poeta, critico letterario e teorico dell'arte, celebrava un ciclo di conferenze promosse dal programma *The A.W. Mellon Lectures in Fine Arts*, inaugurato nel 1949 presso la National Gallery di Washington. Nella terza sezione del presente lavoro avrà modo di meditare più estesamente sulla figura dell'autore e sul collocamento critico del ponderoso volume *The Art of Sculpture*, edito nel 1956 dalla newyorkese Pantheon Books, quale esito di una ricerca avviata nei primissimi anni Cinquanta presso

l'Università di Hull e proseguita nelle sei conferenze ospitate dalla prestigiosa istituzione statunitense³⁶⁹. Sia sufficiente qui sottolineare come l'interesse nutrito da Read nei confronti della preistoria non dovette costituire un'eccezione né entro il perimetro degli studi da questi condotti, né rispetto al panorama critico anglo-americano dei primi anni Cinquanta³⁷⁰. Sin dai tempi di *Art and Society*, saggio antropologico dato alle stampe in prima edizione nel 1937³⁷¹, Read si era mostrato disponibile a un confronto fruttuoso con l'arte delle origini, pur senza scansare l'equivoco, dopo il fenomeno avanguardistico pienamente corrente e condiviso dalle stesse fonti dell'autore, di ricondurre la medesima nell'alveo del «primitivo»³⁷². Nel volume del '37, il sorgere dell'«impulso estetico» nell'individuo preistorico avrebbe contribuito al definirsi di un'esperienza di cui l'autore rilevava il carattere variabilmente «edonistico, propositivo ed espressivo», intendendo con Darwin «la natura essenziale dell'arte» come intrinseca all'umano e culminante in una «disposizione – qui di sapore crociano – tra sensazione ed intuizione»³⁷³. Se con il celebre volume *The Meaning of Art* del '51 Read disponeva una sintetica ricognizione del repertorio iconico dal Paleolitico sino alla contemporaneità³⁷⁴, una riflessione ancor più decisiva tanto negli sviluppi quanto nelle conclusioni avrebbe visto la luce nel 1954, contestualmente all'inaugurazione del ciclo seminariale, con l'articolo dal titolo ragghiantiano ante litteram *Art and the Evolution of Consciousness*, apparso per il numero di dicembre della prestigiosa rivista statunitense “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”³⁷⁵. Numerosi appaiono gli spunti in esso contenuti: dalla volontà di rinnegare un'interpretazione teleologicamente evoluzionistica del comportamento artistico, al postulare l'esistenza di un «fattore costante» [un anomalo *Kunstwollen?*], che Read sintetizza nella locuzione «massima sensibilità estetica» [*maximum aesthetic sensibility*]³⁷⁶ e di cui tenta di penetrare la fenomenologia. Dimostrando una conoscenza profonda delle più note teorie allora discusse in area archeologica e riservando

³⁶⁹ H. Read, *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956, p. xi. Scrive Read come «solo concependo un'immagine del corpo noi possiamo situare un'idea di noi stessi nel mondo esterno» (ivi, p. 27, trad. mia). Tra i rari, prodromici e fondamentali studi che hanno tangenzialmente affrontato il tema della «sensibilità aptica» in Herbert Read deve essere ricordato: D. J. Getsy, *Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture*, 1956, in R. Peabody (a cura di), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945–1975*, Getty Publications, Los Angeles, 2011, pp. 105-121.

³⁷⁰ Si pensi a C. Greenberg, *Gli antichissimi maestri* (1954), in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, 2011, pp. 199-200. Nella ferma convinzione che l'arte prodotta dall'«uomo primitivo» «lo avvicina[i] a noi in maniera impressionante» il campione del purovisibilismo Greenberg paragona il “pittore” rupestre, che conosce e rappresenta la realtà per mezzo dell'occhio, ai «pittori impressionisti francesi della prima fase». Tuttavia, pur comparando l'attività iconica di questi a uno dei movimenti pittorici più spiccatamente visivi (almeno sul piano ideologico) e sostenendo come l'impiego della linea di contorno finalizzata a «delimitare i piani» rappresenti un alto quanto sofisticato grado di fedeltà «ai dati della vista», il critico americano non può fare a meno di fare i conti con l'ingombrante materialità della grotta preistorica. Sono infatti le sue qualità geologiche, e non semplicemente la facoltà visiva dell'uomo, a muovere la mano di tali antichi artisti. Da ultimo, è lo stesso Greenberg a dover smussare la propria posizione, riparando su una considerazione più generalmente corporea di berensoniana memoria: al di fuori di un orizzonte purovisibilista, l'uomo preistorico allora «seppe cogliere estremamente bene i movimenti caratteristici, l'intensità della massa e l'elasticità vitale del muscolo, del grasso e della pelle, dissimulandoli esattamente come avrebbe fatto ogni artista» (ivi, p. 200), in una considerazione, come si vedrà nella quarta sezione del presente lavoro, forse mutuata dallo stesso Read.

³⁷¹ H. Read, *Art and Society*, Macmillan, New York, 1937.

³⁷² Ivi, p. 3, trad. mia.

³⁷³ Ivi, p. 71, trad. mia.

³⁷⁴ H. Read, *The Meaning of Art*, Faber & Faber, Londra, 1951, pp. 71-73.

³⁷⁵ H. Read, *Art and the Evolution of Consciousness*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 13, N. 2 dicembre 1954, pp. 143-155.

³⁷⁶ Ivi, p. 143, trad. mia.

particolare attenzione alla «play hypothesis» di Herbert Spencer e James Gross, contestata via Huizinga³⁷⁷, Read ammetteva limpidamente il proprio debito teorico nei confronti della filosofia bergsoniana³⁷⁸, delineando una connessione prodromica con l'orizzonte della MET. Egli infatti scrive:

intelletto e materia si sono progressivamente adattati l'uno all'altro per raggiungere infine una forma comune. “Questo adattamento, inoltre, si è realizzato in modo del tutto naturale, perché è la stessa inversione dello stesso movimento che crea contemporaneamente l'intellettualità della mente e la materialità delle cose”³⁷⁹.



Figura 24: H. Read, *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956

Muovendo dalla cornice storiografica appena tratteggiata, occorre ora risalire alla monografia del 1956 e, nella fattispecie, ad alcune considerazioni formulate da Read sulla relazione tra scultura, immagine e sensorio nel capitolo eloquentemente intitolato *The Image of Man*, il secondo nell'economia dello studio [Figura 24]. La difesa argomentativa imbastita dall'autore in favore dell'arte plastica trae origine dalla contestazione di una lettura persistente, e ad avviso di Read tanto inesatta quanto fuorviante, che aveva ravvisato nella scultura il più antico dei linguaggi iconici sviluppatosi nel *sapiens*. Tale assunzione, l'ultima di una serie di luoghi comuni di lunghissima data, discerneva nell'atto plastico «un più semplice processo di riproduzione» [*a much simplex process of reproduction*] rispetto al corrispettivo grafico-disegnativo³⁸⁰. Cionondimeno, come Read non esita a sottolineare confutando tali interpretazioni pregiudiziali per il tramite dei loro stessi strumenti, fosse anche stata ancestrale, l'«associazione convenzionale» tra scultura e corpo umano³⁸¹ imponeva all'individuo preistorico l'attivazione di una sequenza di abilità cognitive avanzate e finalizzate alla traduzione della figura bidimensionale (per l'appunto l'immagine dell'uomo) nella terza dimensione. A tal proposito, Read sosterrà

³⁷⁷ ivi, pp. 145-146.

³⁷⁸ ivi, p. 151.

³⁷⁹ ivi, p. 152.

³⁸⁰ ivi, p. 26, trad. mia.

³⁸¹ ivi, p. 25, trad. mia.

che il gesto scultoreo, lungi dal dipendere dalla sola percezione visiva³⁸², richiede piuttosto un significativo «sforzo immaginativo o quanto meno mentale» [*an imaginative or at least a mental effort*] volto a concretizzare «l'immagine della memoria mentale» [*memory image*] nello spazio tridimensionale. A sua volta l'immagine eidetica (ossia, con Husserl, composta dalla facoltà mnemonica orientata dalla visione) verrebbe così modellata dalla «memoria» di quelle «sensazioni tattili» [*sensations of touch*] e «peso» [*weight*] coinvolte nel processo di «concezione e rappresentazione della stabilità di un oggetto solido»³⁸³. A queste altezze Read non ha ancora menzionato la percezione aptica, seppure l'argomentazione annoveri molteplici delle sue proprietà fisiologiche. A poco meno di un decennio dalla pubblicazione della traduzione inglese della merleau-pontiana *Phénoménologie de la perception* che tanta influenza avrebbe esercitato sulle successive generazioni, ma che nel '54 Read non richiama neppure in lingua originale (la pubblicazione risaliva, come noto, al 1945), questi articolava una teoria dell'arte già sensibile alle questioni di ordine estesiologico, percettivo e più generalmente inerenti allo studio dell'immagine.

Specificamente, è riflettendo sulla costruzione «dell'immagine del corpo» che Read intravede nel costrutto di «sensibilità aptica» [*haptic sensibility*]³⁸⁴ una categoria efficace per la ricognizione teorica che andava questi definendo attorno al medium scultura. Occorre soffermarsi su tale passaggio testimonianza di quell'orientamento «sensorialistico» già riconosciuto da Fabio Scrivano come costitutivo della proposta readiana³⁸⁵: l'immagine corporea [*body image*], come l'autore puntualizza e come si è in parte accennato, «non è costruita solamente con la vista», giacché la visione, pur restituendo la parvenza esteriore degli altri individui (in un'annotazione di memoria spiccatamente herderiana), consente la creazione di un'immagine del sé soltanto «parziale». Nel tentativo di elaborare una «soddisfacente immagine di noi stessi» che travalichi la fase psicanalitica dello specchio lacaniano, subentra la sensibilità aptica: stando con Read «noi dobbiamo anche toccare i nostri corpi [*touch our bodies*] e avere nozione di tutte le nostre sensazioni corporee interne [*internal bodily sensations*], in particolare quelle relative alle tensioni muscolari [*muscular tensions*] del movimento [*movement*] e della fiacchezza [*lassitude*] e della gravità e peso [*gravity and weight*]]³⁸⁶. Dall'interazione simultanea di tali «impressioni e sensazioni» [*impressions and sensations*] scaturisce l'immagine corporea³⁸⁷. Dopo aver incardinato la proposta critica su tale sostrato psico-estetico, Read può finalmente introdurre al lettore la nozione di «sensibilità aptica» e di cui questi rimarca, impostando il discorso sull'erronea mescolanza

³⁸² Come si vedrà nella quarta sezione del presente progetto, Read giungeva all'*opus* sulla scultura forte di un'assidua frequentazione con i testi fondativi della *Kunstwissenschaft* tedesca, principalmente di Riegl, Wölfflin e Worringer, (dimostrando una pari familiarità con l'estetica berensoniana e con le teorie percettologiche di Viktor Lowenfeld)

³⁸³ *ivi*, p. 27, trad. mia.

³⁸⁴ *ivi*, p. 30.

³⁸⁵ F. Scrivano, *La scultura dopo la scultura*, in L. Russo (a cura di) *La Nuova Estetica Italiana*, Centro Internazionale di Studi di Estetica Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 2001, pp. 23-30, qui 29. Scrivano fornisce un'attenta analisi delle posizioni teoriche maturate dalla prima metà degli anni Cinquanta sull'arte plastica, muovendo da un interrogativo sostanziale: «l'arte scultorea-plastica produce immagini?». Rispetto alla negazione della rappresentazione in ambito scultoreo, Scrivano rileva la progressiva emersione della facoltà tattile quale modalità sensoriale connaturata alla morfogenesi dell'atto plastico (*ivi*, pp. 23-30).

³⁸⁶ *ivi*, p. 29, trad. mia, enfasi mia.

³⁸⁷ *ibidem*. Come si avrà modo di vedere nella terza sezione del presente lavoro, la terminologia impiegata da Read lascia presumere la frequentazione del pensiero di Bernard Berenson. Acutamente Read, lungi dall'affidarsi in maniera acritica alla nozione di «Valori tattili», ne sviluppa una a essa adiacente e altresì lungamente interrogata da Berenson, nonché quella di «immaginazione tattile» [*tactile imagination*] (*ivi*, p. 48, trad. mia).

tra arte dei ciechi, degli infanti e dei popoli primitivi, i parametri di «realismo», «esagerazione» ed «enfasi» formale³⁸⁸. Riferendosi ai processi con cui i bambini non-vedenti restituiscono plasticamente il corpo umano (nel solco alcune cruciali fonti viennesi di cui dirò poco oltre), egli annota:

Loro [i soggetti non vedenti] possono modellare la figura umana con un alto grado di realismo, ma con certe *esagerazioni o enfasi* che sono del massimo interesse al fine della nostra inchiesta. La forma generale della scultura è formata da una moltitudine di *impressioni tattili* [*tactile impressions*]; i caratteri che paiono alla nostra visione normale essere esagerati o distorti procedono dalle sensazioni corporee interne [*inner bodily sensations*], una consapevolezza delle tensioni muscolari [*muscular tensions*] e dei movimenti riflessivi [*reflexive movements*]. Questo genere di sensibilità è stato chiamato aptica [*haptic*], una parola relativamente nuova seppur necessaria e derivante dal greco *haptikos*, che significa “*in grado di afferrare*” [*able to lay hold of*]. Nel modello in argilla di *Youth Imploring*, realizzato da un ragazzo cieco congenito di diciassette anni, noi vediamo come l’intera enfasi plastica sia su un’estensione del corpo verso l’alto, in cui le braccia e le mani appaiono grossolanamente esagerate, dove le gambe e i piedi non hanno alcun significato. *La scultura delle razze primitive manifesta esattamente lo stesso tipo di esagerazione*³⁸⁹.

Occorre precisare come il manufatto descritto da Read (la figurina in argilla menzionata) venisse posto a confronto, nel ricchissimo apparato di tavole illustrate che conclude *The Art of Sculpture* scandagliando in immagine il *corpus* della storia della scultura di pertinenza non esclusivamente occidentale, con la fotografia di un feticcio antropomorfo di provenienza congolese³⁹⁰. Prima di analizzare il passaggio trascritto, non esente da sottili criticità così come da efficaci intuizioni, maturate, lo si vedrà, sulla frequentazione attenta di una bibliografia stratificata, mi preme rimarcare due fenomeni che il britannico dovette ritenere strettamente connessi alla sensibilità aptica, scorgendone l’azione nel bozzetto in argilla di *Giovinetta Implorante* [*Youth Imploring*]. Ossia, quello che registra il caratteristico «allungamento» con cui viene plasmato il collo (si rammenti il collo in plastilina del bambino Koons), colto nell’atto di deglutire, nelle raffigurazioni realizzate dei soggetti non-vedenti e in altrettanti esemplari di arte cicladica; quello pertinente al trattamento enfatico delle rughe del volto che Read intuisce costituire una tendenza distintiva nelle rappresentazioni eseguite dai ciechi e nelle figurazioni primigenie e finanche medievali³⁹¹. Al fine di penetrare le connessioni esistenti tra “sensibilità aptica” [*haptic sensibility*], scultura e paleostoria occorre tentare di rintracciare, in filigrana alle formulazioni esposte da Read, il catalogo di fonti di cui questi dovette avvalersi in maniera più o meno sostanziale.

Nel panorama angloamericano del secondo quarto del Novecento, Read denota una conoscenza della *percezione aptica* anzitutto rispetto al *côté* psico-fisiologico e, solo in seconda istanza, sebbene con eguale consapevolezza, sul fronte delle ricerche estesiologiche e storico-artistiche. Egli ne padroneggia il complesso funzionamento propriocettivo (l’immagine eidetica e mnemonico-corporea), interocettivo (nel sintagma più volte nominato «le nostre sensazioni corporee interne») e cinestetico, approntando un’originale sintesi maturata su un regesto di fonti notevolmente articolato. A riprova della vocazione interdisciplinare delle ricerche condotte nel volume del ‘56, si pone la conoscenza approfondita da parte di Read delle indagini susseguites negli anni Trenta nell’ambito della psicologia pedagogica, inizialmente in area austriaca – più

³⁸⁸ *ivi*, p. 30, trad. mia, enfasi mia.

³⁸⁹ *ibidem*.

³⁹⁰ *ivi*, illustrazioni 36a e 36b.

³⁹¹ *ivi*, p. 31.

precisamente, a Vienna –, e dai primi anni Quaranta su suolo statunitense, approdo di numerosi intellettuali là transfughi. Nello specifico, questi dovette consultare con particolare interesse le ricerche licenziate dallo storico dell'arte viennese Ludwig Münz e di quelle del conterraneo Viktor Löwenfeld/Lowenfeld (originario di Linz), figura pionieristica nella teoria dell'educazione artistica³⁹² e dalla quale Read mutuava l'impostazione del discorso in una chiave propriamente corporea, sfruttando la categoria sinestesica di «sensazione corporea» [*bodily feeling*]³⁹³. Come sottolineerà polemicamente Rudolf Arnheim in un articolo del 1983, le proposte di Löwenfeld sulla percezione aptica, che unitamente a quelle di Géza Révész contribuirono a formare un seminale sostrato per le disquisizioni sull'argomento, sebbene venissero parzialmente superate dagli assunti pubblicati un ventennio dopo dallo psicologo newyorkese Herman A. Witkin, rispecchiavano un vivace *milieu* culturale particolarmente sensibile alle questioni relative al tatto ed alle forme della creazione artistica³⁹⁴. Tali istanze di matrice pedagogica, del resto, avevano visto nelle fatiche di Bernard Berenson e, più specificamente, nella fortunata e ambigua categoria di “valori tattili” una chiave di volta efficace per creare un punto tra aree del sapere, come avrò modo di esplicitare nella terza e nella quarta sezione del presente progetto.

³⁹² Herbert Read dichiara limpidamente le sue fonti, ossia: il volume a quattro mani di L. Münz, V. Lowenfeld, *Plastische Arbeiten Blinden*, Rohrer, Brünn, 1934, esito di una ricerca condotta presso l'Israelischen Blinde-Institutes di Vienna, volta ad indagare la costruzione della spazialità nei bambini ciechi e ipovedenti (ma applicabile da un punto di vista teorico anche a taluni soggetti normovedenti) attraverso la realizzazione disegni e di manufatti plastici in creta ed in argilla. Seppur in tale pubblicazione non venisse fatta menzione della percezione aptica, alla tattilità è riservato un ruolo centrale, dal momento che l'espressione dello spazio nei soggetti non-vedenti non risponderebbe ad una costruzione oggettiva spaziale, quanto piuttosto discreta e presenziale, esperita tattilmente (ivi, p. 62). Una riflessione sostanziale sulla percezione aptica e, più specificamente, sul «tipo aptico», individuo caratterizzata dalla percezione «introspettiva» della realtà circostante, mediata dalle sensazioni propriocettive e viscerale Lowenfeld avrebbe dedicato almeno due testi, noti e frequentati attentamente da Read: L. Lowenfeld, *The Nature of Human Creativity*, Harcourt, Brace, and Company, 1939, New York; V. Lowenfeld, *Tests for Visual and Haptical Aptitudes*, American Printing House for the Blind, Inc., New York, 1945. Sul tema si veda anche Y. Eriksson, *What is the history of tactile pictures?*, in E. Salzhauser Axel, N. Sobol Levent (a cura di), *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment*, AFB Press, New York, 2003, pp. 97-112.

³⁹³ P. Smith, *The History of American Art Education: Learning about Art in American Schools*, Greenwood Press, Westport, 1996, p. 171.

³⁹⁴ Arnheim, ripercorrendo in modo sintetico ma puntuale il passaggio dalla concezione di aptico siglato nel 1902 da Alois Riegl agli assunti elaborati da Lowenfeld, mette in guardia dall'applicare in maniera sistematica le teorie di Lowenfeld. Sottolineando come le riflessioni sulla percezione aptica e sulla visione costituissero un vero e proprio problema di scuola tra psicologi e filosofi germanofoni e anglofoni negli anni Trenta, e ponendone in luce le affinità con la nozione di visualità aptica in Riegl (tema tuttavia spinoso sul quale tornerò nella successiva sezione), Arnheim scrive: «ormai, però, non possiamo più sostenere che la visione si basi su proiezioni momentanee. Sappiamo che la totalità degli aspetti in continuo mutamento si integra fin dall'inizio nella percezione di oggetti autonomi e completamente tridimensionali di forma e dimensioni costanti. Questa concezione normale, tanto visiva quanto tattile, si manifesta ovunque nelle prime forme d'arte. Cede il passo a stili naturalistici e prospettici solo in particolari condizioni culturali. Pertanto, molte delle differenze nel lavoro pittorico che Lowenfeld attribuisce alla dominanza aptica rispetto a quella visiva sono in realtà dovute a stadi precoci o tardivi di sviluppo delle arti della nostra cultura. Non si può negare, ovviamente, che le sensazioni aptiche possano contribuire in modo significativo al carattere delle immagini visive e alla loro rappresentazione nelle arti. L'esperienza tattile aiuta a confermare la forma oggettiva delle cose che vediamo. Allo stesso modo, le tensioni che sperimentiamo nel nostro corpo quando ci allungiamo o ci pieghiamo si riverberano nel nostro modo di percepire le cose che sono distorte dalla loro forma normale o sottoposte a pressione». Nella fattispecie, ciò che Arnheim rimprovera al predecessore è di aver concepito la visualità e la percezione aptica come due canali nettamente contrastanti nei soggetti normovedenti, in una dicotomia da ultimo impraticabile finanche sul piano percettologico: «riconoscere l'assistenza della percezione aptica, tuttavia, non significa affermare che gli individui aptici ignorino tutta l'esperienza visiva, come insiste Lowenfeld. Egli dimentica che i dipinti e i disegni degli individui aptici sono in fondo lavori visivi. Se è vero che i ciechi cogeniti lavorano solo con il tatto, anche i suoi allievi deboli di vista dovevano usare quel poco di vista che possedevano per disegnare e dipingere i loro quadri». R. Arnheim, *Victor Lowenfeld and Tactility*, in “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 17, N. 2, estate 1983, pp. 19-29, qui 22, 25. Si veda anche R. Arnheim, *Perceptual Aspects of Art for the Blind*, in “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 24, N. 3, autunno, 1990, pp. 57-65.

È dunque all'interno di una tradizione consolidata e interdisciplinare che si inserisce l'analisi sulla percezione aptica elaborata da Read. Di tale attenta partecipazione, rende conto il fatto che l'autore predilige l'arcaico termine *haptikos* nel riferirsi, almeno in primissima istanza, al funzionamento morfogenetico spiccatamente interocettiva, giacché guidata dalle sensazioni interne del suo artefice, di manufatti prodotti in un regime di subalternità in cui egli, come i suoi predecessori, annovera indistintamente l'operato di soggetti non-vedenti, infantili e preistorici. Sulla scorta di Lowenfeld, Read giungerà a concepire la creazione aptica dell'oggetto plastico, in quanto creazione *corporea e interocettiva* di quel medesimo oggetto, realizzata per il tramite di «una moltitudine di *impressioni tattili*» generanti forme all'apparenza «esagerate o distorte» che «procedono dalle sensazioni corporee interne, dalla consapevolezza delle tensioni muscolari, dai movimenti riflessivi»³⁹⁵. In altre parole, Read ipotizza una specie del fare scultoreo che sussume sperimenta, da un punto di vista procedurale, le qualità fisiologiche distintive del sentire aptico in quanto facoltà del sentire di un corpo che si conosce per immagine, per sensazioni viscerale e in termini multimodali.

Secondo quali traiettorie, tuttavia, l'elemento paleostorico subentra nel sistema valoriale readiano? Si è sottolineato come il poliedrico britannico tenda a far confluire nell'indefinito campo semantico del "primitivo" uno spettro di manifestazioni iconiche aventi coordinate spaziali e temporali del tutto eterogenee. Allo stesso tempo, una connessione sostanziale tra percezione aptica ed elemento preistorico esiste, per quanto essa debba essere rintracciata, metaforicamente estratta, dalle pieghe argomentative, trovando la propria seminale configurazione in due passaggi nevralgici che la trattazione di Read espone.

Il primo luogo, l'assunto teorico verte sulla cruciale rivendicazione, illustrata in apertura di saggio, di due filoni genealogici sui quali si incardina lo sviluppo storico della scultura: quello del microscopico amuleto [*amulet*] e quello dell'architettonico monumento [*monument*]³⁹⁶ [Figura 25].

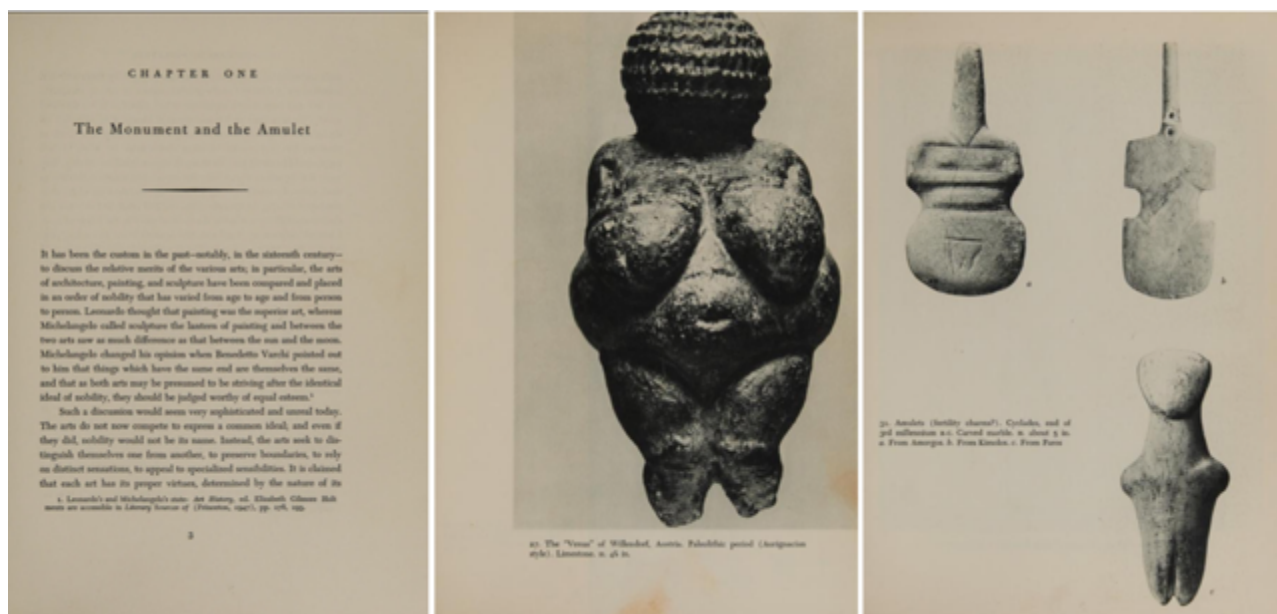


Figura 25: H. Read, *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956

³⁹⁵ H. Read, *The Art of Sculpture* cit., p. 30, trad. mia.

³⁹⁶ *ivi*, pp. 3-24.

Nella volontà di emancipare la scultura dall'antica coalescenza, parzialmente asimmetrica, con l'architettura, e dall'agone già rinascimentale con il *medium* pittorico, Read scorge nel manufatto e nella categoria dell'amuleto una figura in grado di originare una linea evolutiva eterodossa. Rispetto all'impostazione eventualmente dualistica dell'argomentazione, suggerita dal confronto serrata tra amuleto e monumento, Read pone immediatamente in campo una terza via di sintesi, affermando come «la specifica arte della scultura, un'arte con una sua estetica distintiva, nasce da qualche parte tra questi due estremi – *come un metodo di creazione, un oggetto con l'indipendenza dell'amuleto e l'effetto del monumento*»³⁹⁷.

Si tratta di un passaggio nevralgico che parrebbe contemplare, per le meno indirettamente, quell'identità tra miniaturizzazione della scultura ed esperienza cinestetica del tuttotondo monumentale di cui si è detto nei paragrafi precedenti e che diviene tecnicamente costitutivo per il sentire aptico. Dopo aver compilato una sintetica ricognizione dei rapporti tra scultura e architettura, in un resoconto orchestrato con l'evidente finalità di valutarne la portata nell'episteme modernista (vero motore sotteso dell'inchiesta readiana), l'autore si prefigge l'obiettivo di enucleare le qualità e le limitazioni dell'arte plastica. Nel fare ciò, Read tratteggia una posizione da questi più compiutamente sviluppata poco oltre e che identifica nelle «*dimensioni maneggevoli [manageable dimensions] e nella tattilità diretta [direct tactility] dell'amuleto*» dei fattori in grado di sollecitare significativamente la sensibilità umana, conducendo l'arte della scultura a un rinnovato splendore³⁹⁸.

Il secondo snodo che vorrei esaminare viene affrontato nei primissimi paragrafi del capitolo sull'immagine dell'uomo, in cui Read pone le basi per l'esposizione del concetto di *haptic sensibility*. Riflettendo sulla tensione antropomorfa che percorre trasversalmente la storia della scultura, questi risale al periodo preistorico, di cui invece rimarca l'eccezionale predominio della figurazione zoomorfa e di matrice magico-venatoria. Partendo da quello che all'epoca dovette costituire un dato accertato (e tuttavia parziale), ossia che le rappresentazioni preistoriche del femminile, diversamente da quelle maschili, fossero esclusivamente scultoree, Read propone una connessione strutturale tra amuleto ed esemplari di piccola statuaria antropomorfa del Paleolitico superiore. Da un lato, infatti, l'«amuleto – il piccolo, portatile amuleto» possiede nell'esegesi dell'autore un valore simbolico, venendo esso presumibilmente «indossato dalla persona come una protezione contro il male, o come un'assicurazione di fertilità»³⁹⁹. Dall'altro, «il fatto che alcune delle sculture sopravvissute siano amuleti trasportabili distaccati, di piccole dimensioni e spesso realizzati in materiali deperibili come legno, avorio, osso, steatite e carbone», potrebbe chiarire le ragioni a monte della lacunosità del repertorio femminile: numerose figurine sarebbero dunque andate perdute⁴⁰⁰.

Tra i «ciondoli portatili per la fertilità» enucleati da Read si distinguono la matriarcale Venere di Willendorf, la gravettiana Venere di Laussel (20.000 anni fa) scolpita a bassorilievo e la più tarda Venere di Lespugue (Gravettiano medio, 26-24.000 anni fa)⁴⁰¹. Come si anticipava, Read avanza una personale interpretazione della figurazione femminile preistorica connaturata a una distintiva specie di realismo: anticipando di quasi

³⁹⁷ *ibidem*, trad. mia, enfasi mia.

³⁹⁸ *ivi*, p. 24, trad. mia, enfasi mia,

³⁹⁹ *ivi*, p. 5, trad. mia.

⁴⁰⁰ *ivi*, p. 26.

⁴⁰¹ *ivi*, p. 28, trad. mia.

sessant'anni e per certi versi addirittura ampliando le tesi formulate da McCoid e McDermott, la restituzione tridimensionale del corpo scolpito rappresenterebbe allora per il suo autore il prodotto dell'esplorazione aptica del corpo-proprio, simultaneamente visiva, tattile e propriocettiva⁴⁰². Tale morfogenesi, puntualizza il britannico, deve essere intesa riconoscendo l'attivazione di due processi distinti e tuttavia destinati ad intersecarsi nello sviluppo dell'arte scultorea. Ovvero, il fattore più propriamente «tecnico» – che pertiene all'«evoluzione delle capacità umane nella manipolazione [*manipulation*] di un materiale» – e quello invece più propriamente «emotivo», in cui le componenti pragmatiche e formali operano in favore di una «funzione estetica» per cui «la forma – delle Veneri preistoriche, ammette Read – è fatta per piacere» [*the form is made to please*]⁴⁰³.

Giunti a questo punto la connessione tra sensibilità aptica, esperienza di manipolazione e amuleti preistorici appare trasversalmente presente nell'argomentazione di Read, sebbene ancora orfana di un'articolazione tanto esplicita quanto sistematica. Le conseguenze di tale mancato sforzo di sintesi, tutt'altro che secondarie, emergeranno nelle elaborazioni critiche successive al volume del critico inglese che, come si avrà modo di dimostrare nei prossimi paragrafi, non coglieranno tale stringente plesso teoretico. Occorre a questo proposito annoverare un ulteriore passaggio, forse il più significativo, al fine di convalidare l'ipotesi in corso di esposizione.

Da un lato, lo si è visto, la sensibilità aptica per Read, prima ancora che afferire al piano della fruizione, concerne i processi di genesi della forma e, si direbbe, il frangente più squisitamente inventivo, che questi intende come globalmente muscolare, suscitato da sensazioni interocettive e persino cinestesico. Inoltre, imbastendo un'appassionata difesa nei confronti dell'arte plastica e, indubbiamente, avendo in mente l'origine della medesima a partire dai minuti volumi dell'amuleto, Read può spingersi ancora oltre, affermando come

per lo scultore, *i valori tattili non sono un'illusione da creare su un piano bidimensionale: essi costituiscono una realtà da trasmettere direttamente, come massa esistente. La scultura è un'arte della palpazione — un'arte che dà soddisfazione nel toccare [touching] e manipolare [handling] gli oggetti. [...] È soltanto quando le nostre mani si muovono sopra un oggetto e tracciano linee di direzione che noi otteniamo qualsiasi sensazione fisica della differenza tra una sfera e un quadrato [...]. Uno scultore genuino sta continuando a passare le sue mani sul lavoro in corso, non per testarne la qualità delle superfici, sebbene questo possa essere uno scopo, bensì semplicemente per realizzare e per valutare la forma e il volume dell'oggetto. Sfortunatamente i visitatori di un museo “sono pregati di non toccare gli oggetti esibiti”, sfortunatamente, perché questa richiesta li priva di uno dei modi essenziali di apprezzare la scultura, che è la palpazione [palpation] e manipolazione [handling]*⁴⁰⁴.

I numerosissimi assunti dispiegati nell'estratto e tra i quali si distinguono la palpazione e la manipolazione dell'oggetto plastico, troveranno una puntuale applicazione nella pratica scultorea di Henry Moore (da cui peraltro lo stesso Read attinge nello sviluppare la propria teorizzazione⁴⁰⁵) e di Jean Arp, artisti particolarmente vicini, come noto, al critico britannico. È inoltre da rilevare come il lemma del manipolare ed esplorare con le

⁴⁰² *ivi*, p. 31.

⁴⁰³ *ivi*, p. 35. A tal proposito Read parrebbe propendere, almeno in primissima istanza, per una lettura animistica dell'arte preistorica, rivendicandone il valore culturale unitamente al coefficiente totemico di «forma vivente» [*living form*] (*ivi*, p. 43).

⁴⁰⁴ *ivi*, pp. 49-50, trad. mia, enfasi mia. Già in D. J. Getsy, *Tactility or Opticality* cit., p. 111.

⁴⁰⁵ Nello specifico, questi da prova di conoscere in maniera attenta il saggio di Moore *Notes on Sculpture and Drawing*, di cui le prime note dattiloscritte risalgono al 1951.

dita la scultura di piccole dimensioni ricorra in modo così assiduo nell'argomentazione di Read⁴⁰⁶, da condurlo a ipotizzare che «l'arte della scultura nella sua completa integrità estetica è [sia] dovuta crescere *dalla scultura in miniatura*»⁴⁰⁷. A dirsi, come l'autore effettivamente sosterrà riferendosi alla produzione del conterraneo Moore, che i movimenti mentalmente progettati dallo scultore nell'invenzione morfogenetica dell'esemplare plastico e implicati in quella «sensazione di palpabilità» [*sensations of palpability*] così distintiva dei piccoli oggetti, sebbene percepibile indipendentemente dalla scala, dispongano finanche sul piano eidetico di una proporzionalità aptico-manuale⁴⁰⁸. L'impressione, pertanto, è che sia stata proprio la conoscenza del sostrato preistorico e dei piccoli manufatti delle progenitrici a poter suggerire, fosse anche in maniera sottile e incoscia, a Herbert Read di istituire un'interconnessione strutturale e stratificata tra arte plastica e sensibilità aptica. Ciò che invece l'autore affronta con minore chiarezza e che, proprio in forza di una simile ambiguità, concederà a un agguerrito Clement Greenberg la possibilità di compilare una recensione denigratoria e sostanzialmente riduzionistica alle teorie di Read, coincide con la questione della “palpabilità” della scultura. Al fine di rispondere nella maniera più esaustiva a tale interrogativo, occorre non isolare, come fece a suo tempo Greenberg, la frase trascritta dal più ampio *corpus* di fonti readiane e, soprattutto, dal contesto storico-artistico in cui entrambi gli autori agivano e di erano tra i massimi promotori. Questo, tuttavia, ci porterebbe a travalicare i confini “narratologici” della preistoria dell'aptico: per tale ragione, rimando un'analisi filologico-documentaria della questione alla quarta sezione del presente progetto, non fortuitamente intitolato “Nelle storie dell'aptico”.

1.2.4.2. Un collegamento editoriale: Giedion preistorico

Il secondo autore da contemplare tra le maglie della ricognizione storiografica in corso di esposizione, pur detenendo una posizione eccentrica nello studio del sentire aptico, si rivela suo malgrado cruciale per tre ordini di ragioni. In primis, in quanto egli coglie e segnala quel rapporto tra manufatto preistorico e morfogenesi aptica che Read mantiene in filigrana discutendo dell'amuleto e delle veneri di Paleolitico superiore. In secondo luogo, in quanto le ricerche di tale studioso, rimasto sinora volutamente innominato, svolgono a posteriori un ruolo di mediazione tra il panorama storico-artistico angloamericano e quello dell'Europa continentale, specialmente nel passaggio tra secondo e terzo decennio del XX secolo. In terza battuta, come annotato in apertura dei lavori, giacché questi pare disporre, fosse anche soltanto incidentalmente, di una metodologia storiografica riconducibile nel suo concreto attuarsi alla percezione aptica.

Chi in effetti dovette rilevare prima di altri e con notevole acume la triangolazione sottesa tra manufatto preistorico, sensibilità aptica e gesto scultoreo, esponendola con un più convincente sforzo di sintesi di quanto

⁴⁰⁶ Read comprende appieno la tensione propriamente morfogenetica di tale esplorazione mediante palpazione, annotando come, la comprensione sintetica della massa e della ponderabilità di una scultura sia più agilmente raggiungibile mediante l'esperienza di manipolazione di piccoli oggetti. Attraverso questi ultimi infatti, «noi sentiamo la dura rotondità della palla da ping-pong e potremmo anche ricevere una soddisfazione estetica da tale sensazione. Noi reagiamo esteticamente al sentire della manipolazione di un bastone e di molti altri oggetti solidi che utilizziamo abitualmente» (ivi, p. 74, trad. mia). In una citazione poi estesamente ripresa dalla successiva letteratura critica, ma che sarà necessario prendere ulteriormente in analisi nella quarta sezione del presente progetto, il britannico afferma: «la scultura è un'arte della palpazione, un'arte che dà soddisfazione nel toccare e maneggiare gli oggetti» (ivi p. 49, trad. mia).

⁴⁰⁷ ivi, p. 64, trad. mia.

⁴⁰⁸ ivi, p. 74.

avesse fatto Read, la cui disamina appare inevitabilmente scandita da incisi di carattere estetico e percettologico, fu un altro beneficiario della già citata Andrew W. Mellon Fellowship di Washington. Lo storico dell'architettura Sigfried Giedion avrebbe infatti tenuto nel 1957, a un triennio di distanza e presso la medesima istituzione statunitense, un ciclo di conferenze dal titolo *Constancy and Change in Early Art and Architecture*, nucleo embrionale delle indagini poi confluite nell'imponente distico di volumi di *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (venuto alla luce nel 1962) e *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture* (datato 1964)⁴⁰⁹.

Rispetto alla monografia di Read, impresa enciclopedia dedicata alla storia della scultura dalle origini preistoriche sino alle sperimentazioni contemporanee⁴¹⁰, l'interesse maturato da Giedion nei confronti dell'arte e dell'architettura delle origini possiede, come si è accennato, delle coordinate più marcatamente biografiche. Ne ha puntualmente tracciato gli estremi Spyros Papapetros, a cui si vede un'esaustiva ricostruzione della formazione "preistorica" di Giedion che ha posto in evidenza come sin dai primissimi anni Cinquanta, lo storico dell'architettura fosse impegnato tanto nell'organizzazione e nella partecipazione a convegni sull'arte del Paleolitico, quanto nell'esplorazione in prima persona delle grotte istoriate in area franco-cantabrica⁴¹¹, le cui spedizioni (quattro in totale) furono finanziate dal medesimo ente e condotte insieme al fotografo svizzero Hugo Paul Herdeg e, successivamente, del conterraneo Achille Weider⁴¹². Così, laddove Herbert Read aveva concepito l'elemento preistorico entro una linea critica sostanzialmente cronologica, seppur non necessariamente sincronica né evolucionistica e anzi teorizzata attraverso un montaggio iconografico idealmente warburghiano, le ricerche preistoriche di Giedion andavano rivendicando un'indagine monografica di notevole respiro (si tratta, infatti, di oltre mille pagine di testo intervallate da un apparato iconografico formato da circa 500 illustrazioni). Nel solco del predecessore, anche lo zurighese dovette avvicinarsi allo studio della preistoria prediligendo un approccio formalista e fermamente antimaterialista: a partire dall'individuazione delle categorie argomentative strutturali di «simbolo», «animale», «figura umana» e «concezione dello spazio», egli concertava una minuziosa inchiesta storico-critica volta a scandagliare il repertorio iconico del Paleolitico attraverso l'adozione di costrutti dal portato potenzialmente transtorico⁴¹³. Forte della frequentazione con i testi e le illustrazioni a *relevé* dei venerandi Abbé Breuil e Lemozi, padri

⁴⁰⁹ S. Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Art: a Contribution to Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1962; S. Giedion, *The Eternal present: the Beginnings of Architecture: a Contribution to Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1964. Per una prima introduzione ai volumi di Giedion particolarmente attenta alla loro progettazione teorica e editoriale si veda: S. Papapetros, *Modern Architecture and Prehistory: Retracing "The Eternal Present" (Sigfried Giedion and André Leroi-Gourhan)*, in "RES: Anthropology and Aesthetics", N. 63/64, primavera/autunno 2013, pp. 173-189, qui 177.

⁴¹⁰ Come già evidenziato da David J. Getsy, che ha effettuato una prima ricognizione delle vicende inerenti il volume *The Art of Sculpture* e la sua ricezione in ambito americano, nello specifico guardando alla tagliente recensione compilata da Clement Greenberg, la costruzione teorica di Read non può essere separata dalle forze agenti nel coevo panorama artistico. Tale trattazione dovette essere infatti funzionale a celebrare il rappresentante più internazionalmente affermato della scultura inglese dell'epoca, nonché Henry Moore, di contro al *competitor* americano David Smith, rappresentato dall'antagonista Clement Greenberg. Da qui, il ruolo predominante riservato alla sensibilità aptica, che come si è visto (e si vedrà nella quarta sezione del presente lavoro) procede dalla preistoria affrontando l'intero *corpus* della storia dell'arte, risponde senza dubbio a un tentativo di legittimare, anche sul piano squisitamente critico-teorico, l'opera dello scultore britannico. D. J. Getsy, *Tactility or Opticality* cit., pp. 105-121.

⁴¹¹ S. Papapetros, *Modern Architecture and Prehistory* cit., p. 178.

⁴¹² *ibidem*.

⁴¹³ *ivi*, *passim*.

fondatori dell'archeologia preistorica in Francia, ma anche di quelli di György Kepes, Giedion non avrebbe rinunciato alla formulazione, annunciata limpidamente dal titolo del ciclo di conferenze, di impostare il discorso sul rinvenimento di parallelismi anzitutto formali tra estremamente remoto e contemporaneo, in una tensione dialettica destinata a costargli critiche del tutto inclementi dal *côté* archeologico e, non da ultimo, da Leroi-Gourhan⁴¹⁴.

Il passaggio che mi preme porre in evidenza si colloca nella *Parte V* del primo tomo, di cui un'intera sezione appare dedicata all'analisi tipologica delle *Figurine di Venere (Venuses Figurines)*⁴¹⁵. Procedendo in una disamina capillare condotta sui singoli esemplari, di cui venivano riportato un nutritissimo campione di splendide riproduzioni, raggruppati nelle due macrocategorie di «tipo di profilo» [*profile type*] e «tipo frontale» [*frontal type*], Giedion affermava come,

in riferimento alle statuette aurignaziane-perigordiane, Herbert Read, nelle Mellon Lectures del 1954, ha suggerito che la scultura ha trovato il suo punto di partenza nell'amuleto [*that sculpture found its starting point in the amulet*]. La scultura è tattile [*tactile*], ed è soddisfatta in alto grado nelle statuette di Venere. Le loro qualità potrebbero essere sentite intimamente dalle mani [*intimately felt by the hands*], molto meglio che in una grande figura scolpita in piedi. A questo proposito parla di “dimensioni gestibili e tattilità diretta dell'amuleto” (1956, p. 24)⁴¹⁶.

Concludendo il paragrafo, lo storico dell'architettura riconoscerà come, sebbene la «scultura a tuttotondo» disponga di una genealogia sostanzialmente autonoma (che Read, come si è visto, riconduce al monumento), i manufatti paleolitici rappresentano una delle forme più antiche ed efficace di scultura miniaturizzata nello spazio⁴¹⁷. Ossia che quel medesimo spazio non solo lo occupa, bensì lo attiva, miniaturizzandolo entro l'incavo teoreticamente fremente della mano. Meraviglia, almeno in parte, come Giedion, che certamente vantava una cognizione compiuta del termine aptico, puntualmente menzionato riflettendo sulla concezione riegliana dello spazio egizio nel secondo tomo di *The Eternal Present*⁴¹⁸ e ricorrente nell'argomentazione di Read, non ne faccia menzione. Un'omissione che, ciò nondimeno, potrebbe celare un valore non secondario, in effetti sviluppato, sebbene non totalmente colto, dall'originalissima lettura di Spyros Papapetros.

Lo studioso di Princeton ravvisa infatti nell'*iter* preposto alla gestazione dei volumi “preistorici” di Giedion, un'attitudine procedurale *aptica* destinata (qui a mio avviso) a dare vita a quella peculiare storiografia⁴¹⁹ di cui si è detto nelle premesse introduttive. L'ipotesi che Papapetros appronta sulla base dello spoglio documentario si fonda sul riconoscimento di taluni comportamenti riconducibili al sentire aptico che intervengono ed attivamente modellano la comprensione del repertorio preistorico in Giedion, influenzandone persino la divulgazione. Avvalendosi degli appunti chiosati dallo zurighese, Papapetros, infatti, ha saputo desumere le modalità con cui questi interagire con le manifestazioni iconiche racchiuse in tali millenari visceri litici: dal

⁴¹⁴ *ivi*, p. 181-183.

⁴¹⁵ S. Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Art* cit., pp. 437-454.

⁴¹⁶ *ivi*, p. 436, trad. mia, enfasi mia.

⁴¹⁷ *ibidem*.

⁴¹⁸ S. Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Architecture* cit., p. 500. Giedion riconosce a Riegl, fautore di una prima e impegnata disamina teorica dell'evoluzione di «*Raumbildung* – la formazione dello spazio», l'aver optato talune categorie estetiche, ossia nella «categorizzazione visione/tatto (ottico/aptico)» generalmente afferenti all'appercezione umana, piuttosto che a un carattere di tipo stilistico per così dire astorico e disincarnato (*ivi*, p. 500, trad. mia).

⁴¹⁹ S. Papapetros, *Modern Architecture and Prehistory* cit., p. 179.

relevé grafico degli episodi figurativi, agli scatti fotografici, impressioni che infrangono lo scorrere di un tempo dilatato trattenendone una prova documentaria, ai successivi schizzi impaginativi abbozzati a matita in studio, al montaggio delle illustrazioni⁴²⁰. Occorre in questo senso sottolineare, come Papapetros rimarca a più riprese, che l'esperienza dell'arte parietale da parte di Giedion dovette avvenire nell'oscurità geologica del budello istoriato, in una condizione di accecamento *tecnicamente* intermittente. La mancanza di una fonte di luce diffusa e costante avrebbe condotto Giedion ad avvalersi di una specie del vedere che Papapetros riconduce, non del tutto correttamente, alla visione aptica riegliana – e che Annamaria Ducci, in un articolo di recente pubblicazione, ha ancora più puntualmente riferito a un'esperienza anzitutto *sonora* – portando quest'ultimo a tastare con le mani le pareti rocciose, affidandosi al baluginio immaginifico del flash fotografico⁴²¹. Una gnoseologia aptica, dunque, in quanto tecnicamente indessicale (la pratica del *relevé*⁴²², il *medium* fotografico) e proceduralmente editoriale, giacché veicolata dalla composizione dell'apparato di illustrazioni, manipolato mediante un montaggio tattile benjaminiano e finalizzato all'esposizione in movimento – le pagine che scorrono al tocco curioso delle dita – di una suggestiva contronarrazione per immagini.

L'ipotesi formulata da Papapetros in relazione al *modus operandi* di Giedion pone in luce un fattore tutt'altro che secondario per gli studi di storia dell'arte e di cultura visuale. Non parrebbe fortuito, in effetti, che una simile metodologia, descritta da Papapetros come «una forma di storiografia aptica, plasmata dalla corrispondenza tattile con le tracce mnemoniche, ciascuna delle quali riattiva una serie di forme, caratteri e simboli»⁴²³, veda nell'arte delle origini il proprio illuminante pretesto teoretico. Rispetto alla tesi enunciata dallo studioso statunitense, che riconduce la nozione di aptico al precedente riegliano, in questa sede si propende per una comprensione più estesa di tale facoltà sensoriale, fattivamente multimodale. Un'estensione, allora, che possa rendere conto dell'interazione materiale, mnemonica e immaginativa (torna nuovamente l'orizzonte teorico della MET), generativa di una teorizzazione che, se a strumento finito (ossia a volume stampato) risulta intermediale, procede assecondando un movimento transmediale (dal *relevé* su carta velina alla manipolazione di un nucleo di provini fotografici). Non è da escludersi, forse, che il mancato cenno operato da Giedion alla percezione aptica rifletta due ordini di ragioni: la prima, di carattere più propriamente metodologico, concernente il fatto che l'analisi di Giedion, pur annoverando dei tratti assimilabili all'estesiologia (primo fra tutti il riferimento al corpo in movimento), presenti lo studio delle immagini prediligendo le ricorrenze iconiche piuttosto che impostando l'analisi in termini più marcatamente sensoriali e “sensorialistici”, tendenza invece dominante in Read (e prontamente colta dal collega zurighese). La seconda, allora concettuale, afferisce al fatto che, nel modo in cui la concepiva Read e, per estensione, lo stesso Giedion, il riferimento all'aptico diveniva stridente, quando non del tutto incompatibile, con l'ambito della visione aptica per come essa era stata posta da Riegl. A dirsi che, da un lato, Herbert Read andava teorizzando una teoria della scultura su basi preistoriche (l'amuleto) e aptiche, giacché connesse alla formazione e fruizione interocettiva della forma. Dall'altro e per suo, Sigfried Giedion maturava un tentativo dagli esiti

⁴²⁰ *ivi*, p. 179.

⁴²¹ *ibidem*.

⁴²² Per un'introduzione alla tecnica del *relevé* si veda: C. Fritz, G. Tosello, *L'abbé Breuil et les relevés d'art paléolithique, in Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil. Du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogy, Parigi, 2006, pp. 103-118.

⁴²³ *ibidem*.

potenzialmente sconquassanti di rilettura dell'arte e dell'architettura preistorica a partire in cui il corpo del suo stesso artefice era stato in primissima persona chiamato in causa nell'esplorazione dei budelli franco-cantabrigi e nella confezione "manualissima" dei due tomi.

Si rammenta solo *en passant* di come l'autorialità, durante la morfogenesi del vaso in argilla richiamata nelle premesse metodologiche, appare oscuramente distribuita nella materialità dell'argilla, nell'intelligenza digitale dell'artigiano, nelle sue abilità pregresse e in un plesso magmatico di interazioni neuronali non necessariamente conscie. Come già proposto in ambito estesiologico da Pietro Montani⁴²⁴, anche in questo caso si propone un'assunzione strumentale della teoria di Malafouris. Lo storico dell'arte, almeno tendenzialmente, non è un plastificatore. Ciò nondimeno, egli può modellare un'impalcatura teoretica egualmente malleabile (la «materia semiotica» di cui discorre Montani)⁴²⁵ incardinata sull'antichissima unità del segno, sia esso verbale o iconico. Ancora, al plesso formato da "cervello del vasaio-corpo-argilla-tornio" di Malafouris qui se ne proporrà, non senza alcune forzature, uno costituito dalla mente estesa dello storico dell'arte, dalle *images* e dalle *pictures* che egli manipola e dalla cornice editoriale del volume di ricerca.

Queste le ragioni che mi spingono ad accostare un simile approccio metodologico a quello storiografico, consapevole del fatto che la MET permetta di disancorare la presunta autonomia monolitica dell'autore, cara alla letteratura storico-artistica, ponendo al centro, invece, la vitalità mitchelliana delle immagini. Come presentato sinora e come si vedrà nella successiva ricognizione, non soltanto il "pensare per immagini", bensì il "pensare maneggiando le immagini", costituisce un *leitmotiv* degli studi selezionati, di cui il prossimo paragrafo recherà una testimonianza decisamente stimolante.

1.2.4.3. «Impulso delle dita» e «danze turbinanti»: Carlo Ludovico Ragghianti

Mentre la memoria del riferimento alla *haptic sensibility* articolato da Read sbiadiva, complice in parte la mancata menzione terminologica da parte di Giedion, l'attenzione nei confronti della tattilità delle veneri paleostoriche rimaneva viva, nella fattispecie, evidentemente, nel perimetro di quegli studi variabilmente dedicati alla preistoria. È il caso di una pubblicazione originalissima, spiazzante sia per la modernità dell'approccio sia per le intuizioni teoriche che in essa si susseguono a ritmo martellante, non adeguatamente ricordata tanto nel panorama italiano e del tutto passata in sordina in quello internazionale. Composto nelle sue parti portanti tra il 1960 ed il 1970, *L'Uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*, sorta di operatestamento dello storico e critico dell'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti, veniva alla luce nel 1981 per l'editore bolognese Calderini⁴²⁶, dopo una gestazione protrattasi per quasi vent'anni. Nonostante la vicinanza intellettuale e umana con il fiorentino Paolo Graziosi, tra i padri fondatori dell'archeologia preistorica italiana e autore con cui lo stesso Giedion aveva intrattenuto un carteggio, e la conoscenza dei testi dello storico

⁴²⁴ P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Roma (e-book), 2020.

⁴²⁵ *ivi*, pagina 10, posizione 167.

⁴²⁶ C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981.

dell'architettura zurighese, Ragghianti, come ha già notato da Annamaria Ducci, non dovette riservare osservazioni benevole all'operato del predecessore⁴²⁷.

L'impianto teorico del volume ragghiantiano⁴²⁸, corredato da oltre settecento illustrazioni, si pone l'obiettivo di riscattare la preistoria dalla vulgata pregiudiziale che la vorrebbe infanzia ricusata della coscienza umana, periodo remoto e primitivo nell'accezione più deteriore dell'aggettivo⁴²⁹, strutturando un'argomentazione di matrice formalista che concepisca lo studio dei manufatti preistorici adottando categorie di matrice storico-artistica. In tale direzione, deve essere intesa la preferenza di Ragghianti per il sostantivo di ascendenza vichiana "paleostoria", volto a rivendicare finanche sul piano nominalistico la piena appartenenza dell'arte delle origini al corso della storia, quale suo sostrato o, stando con Daniel Lord Small, quale «storia profonda»⁴³⁰. Nel solco del costruito di «chaîne operatorie» approntato dal cognitivismo di seconda generazione di Leroi-Gourhan, che Ragghianti dovette almeno indirettamente conoscere⁴³¹, lo storico dell'arte sottolinea la straordinaria modernità dei procedimenti cognitivi del *sapiens*, tutt'altro che arretrati o semplicistici, componendo una rete di connessioni (talvolta mutate da altri autori, tra i quali lo stesso Giedion, non sempre menzionati) di opere aventi provenienza e datazione eterogenea. Allora, «l'architetto scultore del paleolitico» sarà in grado di predisporre dispositivi ottico-cinetici particolarmente avanzati che lo pongono in linea diretta con la «cultura ellenica romana» e con talune delle soluzioni approntate, in epoca moderna, da Leonardo e Durer⁴³². E ancora, la potente espressività e la finezza quasi calligrafica grafica rendono la celebre testina femminile di Brassempouy (25.000 anni fa), afferma il lucchese validando un'espressione già in voga, un «Leonardo da Vinci»⁴³³, così come l'aggrovigliato «tracciato digitale» del cosiddetto "Soffitto dei Geroglifici" della grotta di Pech-Merle nella valle del Célée (25.000-20.000 anni fa) parrebbe riecheggiare la

⁴²⁷ Definito come «più impietoso e incomprensivo del Vasari», Ducci fa correttamente risalire le ragioni dell'ostilità tra Ragghianti e Giedion al fatto che il primo riteneva questi «colpevole di aver perpetuato lo schematismo evolutivo del maestro Wölfflin» A. Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, in *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, in "Predella", n. 28, 2009, nota 33. Le critiche, severe, che Ragghianti rivolge al collega spaziano dall'accusa di non aver intuito, nonostante l'area di competenza di Giedion, dell'esistenza di un'architettura dell'Aurignaziano, alla negazione della dimensione a tutto tondo della piccola scultura antropomorfa paleolitica e, più generalmente, delle qualità fortemente moderne che caratterizzano l'attività iconica degli uomini primi. C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit. 1981, n. 61, pp. 65, 129. Non deve essere d'altro canto sottovalutato come Ragghianti dovette desumere proprio dai due tomi editi un ventennio prima, alcune delle illustrazioni che compongono il monumentale apparato iconografico dell'opera, riportate senza denunciarne esplicitamente la fonte di provenienza.

⁴²⁸ Per un'introduzione al volume di Ragghianti si veda il seminale ed esaustivo contributo T. Casini, *Ragghianti e la paleostoria: intuizione e attualità di pensiero*, in C. Galassi (a cura di), "Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel Secondo Dopoguerra", Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica dell'Arte (SISCA), Perugia, 17-19 novembre 2015, pp. 235-248.

⁴²⁹ Per dirla con un memorabile passaggio dello stesso Ragghianti, «l'estensione della vita cosciente dell'uomo sino alla soglia del passaggio dall'animalità alla ragione, la conquista della storia come consapevolezza e come conoscenza della preistoria della specie vivente e operante incontrava il nuovo pensiero sull'uomo o nuova filosofia dell'uomo che aveva inizio col Vico e prosecuzione col Kant dell'autoanalisi della coscienza, e affermazione con Goethe, con Hegel, con lo storicismo e con la scienza del linguaggio come identità dell'uomo pensante» (C. L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit., p. 16).

⁴³⁰ Si veda in questo senso D. Lord Small, *Storia profonda. Il cervello umano e l'origine della storia*, Bollati Boringhieri, 2017.

⁴³¹ In una nota di UC, Ragghianti afferma come la redazione dei capitoli dedicati alle veneri paleolitiche avvenisse contestualmente alla pubblicazione del «lussuoso volume di S. Leroi-Gourhan e dei suoi collaboratori» edito nel 1965, lasciando supporre che il lucchese avesse preso in visione il secondo primo volume di *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes* (ivi, p. 123), in cui le proposte teoretiche del francese afferenti al gesto tecnico, alla manipolazione e generalmente alla concatenazione operativa trovano una sistematica formulazione.

⁴³² C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit., p. 77.

⁴³³ ivi, p. 78.

materia fibrosa, veementemente filiforme, di un olio di Tiziano o di Rembrandt⁴³⁴. Tali pochi esempi ben restituiscono la vocazione sottesa alla trattazione ragghiantiana, ferme nella volontà, del resto mai tradita, di immettere l'indagine paleostorica in un orizzonte tanto storico quanto critico di ampio respiro.

Nel rintracciare una tradizione storiografia che ponga il sentire aptico in rapporto con la scultura antropomorfa di piccole dimensioni del Paleolitico superiore, l'argomentazione strutturata da Ragghianti condivide taluni precetti già sondati dalla linea Read-Giedion, pur discostandosi dalla medesima in maniera da ultimo radicale. A monte, ed è ancora Annamaria Ducci ad averlo registrato con impareggiabile acutezza, deve essere segnalato come l'impianto teorico del lucchese oscilli in maniera decisiva tra i poli percettivi del visivo e del manuale⁴³⁵. Adottando una lettura filologica del testo, si sarebbe anzi portati a propendere per un cruciale predominio del visivo: basti in questo senso rammentare come Ragghianti impieghi alternativamente la dicitura di «occhiofatti» a quella di «manufatti», offrendo in più occasioni riferimenti medialti su tale facoltà sensoriale, che spaziano dall'allusione alla «camera ottica» brunelleschiana⁴³⁶, sino al motivo, ciclicamente ricorrente nell'esposizione del lucchese, della visione cinetica⁴³⁷. Ma risulta proprio tale accezione cinetica del vedere, che cercherò di dimostrare essere potenzialmente – almeno a mio avviso – in dialogo con la *motilità* fondativa del sentire aptico, a divenire nodale per l'interpretazione delle cosiddette veneri preistoriche. Menzionando la presunta origine della scultura dall'oggetto amuleto, proposta che Ragghianti fa risalire a Giedion omettendo la fonte readiana, di cui peraltro dovette conoscere la monografia del '56 regolarmente catalogata nella biblioteca dell'omonima Fondazione, egli ne prende prontamente le distanze. Benché Ragghianti, diversamente dai suoi predecessori, non condivida l'ipotesi di una linea evolutiva della scultura originata dall'amuleto, egli contestualmente ravvisa nella mano e nella manualità le componenti nevralgiche tanto per l'invenzione, quanto per l'esecuzione, la fruizione e persino lo studio delle figurine preistoriche. L'ipotesi avanzata da Ragghianti, formulata guardando alla gravettiana Venere di Lespugue (31.000-22.000 mila anni fa, avorio, 15 x 6 x 4 cm) si basa infatti su una serie di presupposti concettualmente e proceduralmente *manuali*. Rispetto all'argomentazione di Read, incentrata sulle dimensioni minute e sulla configurazione di un'immagine del corpo multimodale sul fronte percettologico, Ragghianti dispone una più meditata correlazione tra le dimensioni manuali del manufatto preistorico e lo schema compositivo delle medesime. Come di Michelangelo si diceva, annota il lucchese, che avesse «le seste negli occhi» tale era la sua abilità a realizzare «rapporti proporzionali armonici senza mediazione di calcolo», una simile propensione, immagina Ragghianti, dovette muovere anche la creazione globulare perfettamente simmetrica di Lespugue, esito del lavoro di un esecutore paleostorico in grado di tracciare «linee a piombo di una regolarità “manualistica” impressionante»⁴³⁸. È all'aggettivo “manualistico” che occorre rivolgere l'attenzione: erede del gesto tecnico simondoniano e di Leroi-Gourhan, la «regolarità manualistica» a cui fa riferimento Ragghianti contempla, da un lato, una peculiare funzione di accertamento – le minute dimensioni del tuttotondo parrebbero infatti

⁴³⁴ *ivi*, p. 142.

⁴³⁵ Ducci, *La magnitudine degli uomini primi* cit., s.n.

⁴³⁶ C. L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit., p. 78.

⁴³⁷ Ragghianti si riferisce a più riprese a quelle che egli definisce come «arti della visione» (*ivi*, p. 63), discutendo di una «visione cinetica» o «cinegetica» che, tuttavia, si rivela essere inscindibile dal «movimento sinestetico», come si vedrà a breve (*ivi*, p. 67-68).

⁴³⁸ *ivi*, p. 114.

sollecitare la «spontanea verifica manuale» dei suoi volumi nell’anonimo artefice – e, dall’altro, un comportamento più carattere spiccatamente tecnico-geometrico⁴³⁹ – le dita che precedono e ispirano il moto rotatorio del compasso. La «meravigliosa mano umana» di ascendenza herderiana, colta anzitutto nella sua multiforme attitudine digitale, assurge a maussiana tecnica corporea e ad ancestrale compasso che, nel raggio compreso tra pollice e polpastrelli, presiede all’atto di materializzare le circonferenze scolpite⁴⁴⁰. Sussiste dunque un’attenzione più schiettamente procedurale rispetto al “senso di palpabilità” di cui discuteva trent’anni prima Herbert Read in una chiave più propriamente corporea e interocettiva. D’altro canto, come per Read e Giedion, neppure Ragghianti rinuncia a interrogare l’eccedenza che tale contatto offre. Annota così lo storico dell’arte:

la «Venere» di Lespugue è un oggetto manuale, costruito dalla mano nel cavo della mano, commisurato alla mano. Chi ha fatto o faccia l’esperienza di riporre nelle condizioni originarie di esecuzione e di visione la statuetta, e l’accogla, la guardi e la senta nella conca della mano, non potrà sfuggire all’acutissima aderenza tattile dell’opera ai centri più delicati, reattivi e sottili della sensibilità periferica, non potrà sottrarsi all’intimità immediata che si stabilisce tra l’opera e l’osservatore, con una qualità e un’intensità di partecipazione raramente raggiunte nell’arte con tale certezza ed in pari misura⁴⁴¹.

Il magistrale estratto riportato, ispirato dichiaratamente dalla lezione di Lorenzo Ghiberti⁴⁴² e, seppur non scopertamente, dalla riflessione herderiana sulla plastica, risulta emblematico nel suo investigare una specie di tattilità estesa, descritta persino da un punto di vista cognitivo nominando i centri neuronali periferici del sistema somatosensoriale [Figura 26].

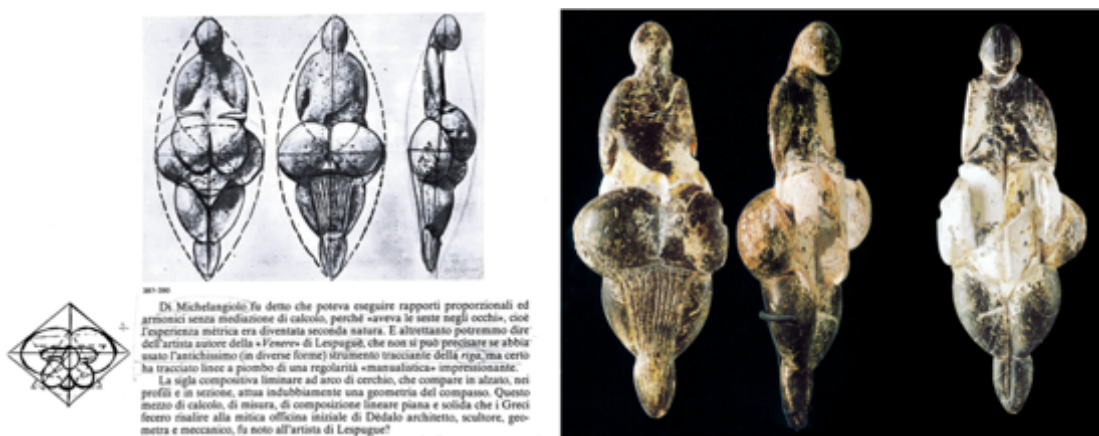


Figura 26: C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981. La “manualistica” Venere di Lespugue (31.000-22.000 mila anni)

Ragghianti noterà poco oltre come la morfogenesi della figurina, scolpita dalla mano e proporzionale alla medesima, scaturisca da un modulo ovulare ispirato dalla ritmica di ortogonali che caratterizzano il palmo

⁴³⁹ *ibidem*.

⁴⁴⁰ *ibidem*

⁴⁴¹ *ivi*, p. 115, enfasi mia.

⁴⁴² Riprendendo poco oltre il complesso sistema di sollecitazioni tattili enunciato, Ragghianti ricorda come «Lorenzo Ghiberti soleva dire che per la comprensione della scultura non bastava l’occhio, era necessario sondare e scorrere con la mano reattiva lo sviluppo della forma, altrimenti inattendibile» (*ivi*, p. 122).

umano⁴⁴³. Si tratta di un' esplorazione tattile attiva, la cui analisi appare neuroscientifica *ante litteram* nel suo porre l'accento sui procedimenti fisiologici, pur non rinunciando a spingere il discorso in una regione inintelligibile, raggiunta attraverso la completa aderenza tra opera ed autore (o fruitore). Palpazione, motilità e intimità: queste le qualità di un processo da considerare e connettere, sempre a mio avviso, a una morfogenesi che si radica sul versante dell' aptico.

Il secondo orientamento proposto da Ragghianti segna un distacco ancor più radicale, peraltro puntualmente argomentato, dalle tesi formulate da Read e riprese negli anni immediatamente a seguire da Giedion. Il punto di partenza del contrattacco teorico coincide con l'ormai familiare "figura-dimensione" dell'amuleto.⁴⁴⁴ Meditando sulla ricorrente presenza di un piccolo foro praticato nei manufatti in questione, Ragghianti, pur ritenendo legittima l'ipotesi di un loro impiego quali ciondoli o pendenti da indossare, non ne esclude un funzionamento maggiormente dinamico e, come si vedrà, ludico [Figura 27].



Figura 27: C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981. La "turbinante" Venere di Sireuil (25.000 anni fa)

L'esemplare dal quale si origina l'asserzione interpretativa risulta la gravettiana Venere di *Sireuil* (25.000 anni fa), figura in calcite ambrata traslucida alta 9.2 centimetri e oggetto di un ventaglio particolarmente articolato di interpretazione, indubbiamente suscitate dalla peculiare postura⁴⁴⁵. Osservata di profilo, la statuetta acefala esibisce il ventre ed il dorso energicamente incurvati, gli avambracci piegati e leggermente inclinati verso l'alto, quasi ad alludere allo sforzo muscolare necessario per darsi una spinta, mentre gli arti inferiori appaiono vigorosamente slanciati all'indietro. Stando con la geniale lettura intuitiva da Ragghianti, un simile atteggiamento diverrebbe maggiormente comprensibile qualora si intendesse la figura come colta «nell'atto di

443 *ibidem*.

444 *ivi*, p. 65.

445 Si veda J.-P. Duhard, *Étude comparative des statuettes féminines de Sireuil et Tursac (Dordogne)*, in "Gallia Préhistoire", N. 35, 1993, pp. 283-291.

compiere un salto», venendo così a rappresentare «una delle figure *ab antiquissimo* più caratteristiche della danza». Percorrendo un parallelismo iconografico con la Venere di Tursac già sistematizzato da Henri Delporte⁴⁴⁶, Ragghianti, determinato a non cedere in alcun modo al «carcere di questi preconetti» simbolici assunti dai predecessori⁴⁴⁷, fonda la propria esegesi sull'anzidetto *dinamismo* corporeo e, lo si vedrà, propriocettivo.

Il foro che percorre verticalmente il volume dell'idolino di Sireuil diverrebbe così funzionale alla sospensione della figura progettata, forse, al fine di essere sorretta da un filo, resa vorticante e, perciò, visibile da tutti i suoi prospetti. Siamo nel cuore di quella che Ragghianti definisce nei termini di «visione cinetica» o «cinegetica»⁴⁴⁸, *modus* del vedere sinestesico qui attivato dall'impressione di sollecitazioni ottico-manuali. Allora, unitamente alla morfogenesi plasmata sulle proporzioni manuali, compare quella risonanza di carattere entropatico, per certi versi anticipatrice delle considerazioni elaborate da Nancy sul *medium* danza, fortemente correlata all'impulso aptico⁴⁴⁹. Ragghianti, non fortuitamente, si riferisce all'esistenza di «un corpo esteso», da concepirsi quale «primo immediato agente di effettuazione plastico-cinetica» nello spazio in un'accezione che, se parzialmente mutuata da Riegl, dovette risentire altrettanto significativamente delle considerazioni sulla costruzione corporea dello spazio architettonico di August Schmarsow, fonte che Ragghianti non cita, ma che difficilmente poté non conoscere. Sono i «processi interiori», come si è ribadito a più riprese, a orientare lo studioso nell'appassionato tentativo di riabilitazione della paleostoria. Processi in cui «le *potenzialità e virtualità corporee dell'uomo* si concretano come *tracciamenti planimetrici*, tettonici e plastico-dinamici, in quanto ed unicamente in quanto vi è un autore o creatore della danza»⁴⁵⁰. È dunque in un sistema delle arti incentrato sulla valenza strutturalmente generatrice della danza, ossia sulla funzione cinestetico-plastica del corpo, che Ragghianti si domanderà, meditando sulla menzionata Venere di Sireuil,

se le statuette a base conica non siano state così operate non per essere infisse su un terreno o in un piano di posa molle, *ma per poter essere fatte rotare su sé stesse come fusi e trottole con l'impulso delle dita, ripetendo artificialmente l'avvolgimento del corpo su se stesso proprio della danza turbinante*⁴⁵¹.

Non vi sono dubbi sul fatto che lo storico dell'arte lucchese valuti la coalescenza tra manualità e visione in quanto compromessa sul fronte del visivo, come ribadirà, peraltro espressamente, poco oltre⁴⁵². Nel perorare tale personale linea interpretativa, che Ragghianti stesso non nasconde poter apparire di primo acchito «sconcertante», egli dichiara come nelle sculture dell'Aurignaziano, «la plastica è [sia] complementare alla

⁴⁴⁶ *ivi*, p. 64.

⁴⁴⁷ *ivi*, p. 65.

⁴⁴⁸ *ivi*, p. 68.

⁴⁴⁹ Scriveva Nancy nel 2004 riferendosi all'esperienza di osservare un danzatore in scena: «laggiù, l'altro: vicino nella sua distanza, teso, piegato, spiegato, smosso, trattenuto nelle mie giunture. Non lo percepisco propriamente né con gli occhi, né con l'udito, né col tatto. Non percepisco, risuono. Eccomi curvo della sua curva, inclinato al suo angolo, slanciato del suo slancio (J. -L. Nancy, *Allitterazioni* cit., p. 9).

⁴⁵⁰ C. L. Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., p. 63.

⁴⁵¹ *ivi*, p. 66, enfasi mia.

⁴⁵² In effetti Ragghianti si riferisce all'esperienza di interazione con tali manufatti cilindrici evidenziandone come la loro «unica» condizione di «visibilità» dipenda dalla parziale o totale rotazione manuale e come la medesima non possa prescindere dallo «sguardo dello spettatore impegnato in pari tempo a raccordare i percorsi verticali e orizzontali dei segni grafici animati» (*ivi*, pp. 66-67).

visione»⁴⁵³. Indipendentemente dalla gerarchia sensoriale che verrebbe qui a delinearci, ciò che preme sottolineare rispetto a una possibile tradizione storiografica aptico, risultano due fenomeni costitutivi delle proposte ragghiantiane che, almeno parzialmente, aprano a degli scenari conseguenti per certi versi indipendenti dalla rigorosa tipologia congegnata dal loro fautore. Ossia: in prima istanza, l'esplorazione tattile attiva che contraddistingue l'esperienza dei suddetti manufatti, tanto nella fase progettuale quanto in quella esecutiva; in secondo luogo, l'attivarsi, attraverso tale visione cinetica, "fotodinamica" e operativamente digitale, di una prossimità entropatica. È tale prossimità a rappresentare un lemma particolarmente rilevante dell'analisi offerta da Ragghianti, dal momento che essa, piuttosto che alludere nuovamente a un panorama simbolico, del resto fermamente avversato dallo storico dell'arte, inaugura uno spettro di osservazioni di carattere propriocettivo e interocettivo.

Nel solco delle seminali intuizioni elaborate da Sachs sull'immemore pratica della danza⁴⁵⁴, Ragghianti redige un'accurata tassonomia dei movimenti del corpo⁴⁵⁵ che muove, in parte, dall'analisi della postura "balzante" della Venere di Sireuil, riecheggiata dall'esemplare rinvenuto a Tursac e, contestualmente, dall'esperienza che ne fa il fruitore, stringendo il minuto idolo tra i polpastrelli e facendolo roteare alla stregua di preziosa trottola. Quest'ultimo punto si rivela cruciale ai fini del presente discorso. A dirsi, in filigrana all'argomentazione cinegetica intessuta da Ragghianti, che la finalità latente e forse implicita a tali dispositivi rotanti, fosse quella non solo di *evocare* il turbinio delle membra colte nel frangente convulso della danza, bensì di farlo *sentire*, con ludica immediatezza, attraverso l'impulso meccanico impresso dai polpastrelli alle figurine. Visione cinetica, esplorazione digitale, risonanza e simulazione entropatica: la venere viene finalmente toccata, ma non solo, giacché quest'ultima appare tecnicamente e morfologicamente creata dalla mano, sulle sue proporzioni e in vista di una sua fruizione manuale. Essa viene *sentita apticamente*, perpetuando quella dimensione che il Novecento ha inteso essere senza tempo del gioco. Il veto di intangibilità siglato da Koons con l'inconsapevole visitatore-acquirente può dirsi infranto, almeno momentaneamente.

Sebbene Ragghianti, come puntualmente documentato da Gianni Carlo Sciolla, intrattenga con Riegl un rapporto di ideale filiazione, certamente non esente da riserve più o meno sistemiche, mostrando una notevole familiarità con le principali fatiche riegliane⁴⁵⁶ delle quali, grazie al fondamentale apporto della consorte Licia

⁴⁵³ *ibidem*.

⁴⁵⁴ Nella monografia *Eine Weltgeschichte des Tanzes* che Curt Sachs dedica alla danza, venuta alla luce nel 1933, l'autore sottolinea la posizione centrale da essa posseduta nel sistema delle arti, evidenziandone la dimensione contestualmente spaziale e temporale, adottando un orientamento vitalistico in cui Ragghianti non tarda a scorgere «una certa dose di misticismo» (ivi, p. 62). L'elemento teorico che il lucchese coglie e sviluppa dalla teorizzazione del predecessore coincide con quel «movimento ritmico» della danza che istituisce nell'uomo un istinto propriamente tettonico «a misurare ed a formare lo spazio del proprio corpo» (*ibidem*). Si veda: C. Sachs, *Storia della danza* (1933), trad. it. T. De Mauro, Il Saggiatore, Milano, 1980.

⁴⁵⁵ *ivi*, p. 63. Ragghianti riporta puntualmente tanto la distinzione elaborata da Sachs tra «danze figurative» e «astratte», quanto la classificazione delle medesime a partire dalle «forme del "movimento ritmico"», e più precisamente guardando «alle determinazioni visive e di movimento: danze direzionali, a serpentina o zig-zag (da cui i labirinti), a solo, di gruppo, a incrocio, ad arco, a ponte, chiuse o flessive, aperte, armoniche, disarmoniche» (C. L. Ragghianti, *L'Uomo Cosciente*, p. 62).

⁴⁵⁶ G. C. Sciolla, *Carlo Ludovico Ragghianti e "la Scuola di Vienna"*, in "Tecla. Temi di Critica e Letteratura artistica", No. 1, 27 giugno 2010. Consultabile al link (visitato il 3 ottobre 2021): http://www1.unipa.it/tecla/rivista/1_rivista_sciolla.php.

Collobi, promosse la traduzione in lingua italiana, e benché egli dia prova di un'estesa conoscenza non solo degli apporti della Scuola di Vienna, quanto più generalmente della *Kunstwissenschaft* germanofona, nel corso della trattazione egli non ricorre mai al termine aptico, diversamente impiegato da Read (*haptic*) e da Giedion [*tactile*]. Presumibilmente egli ha cognizione, almeno in via generale, delle teorie psicofisiologiche sul senso del tatto condotte in ambito tedesco e poi statunitense sin dall'ultimo decennio dell'Ottocento – tra le quali si distinguono quelle di Wilhelm Wundt⁴⁵⁷ e Max Dessoir – e nei primi anni Trenta sulla percezione aptica – si pensi al già citato Viktor Löwenfeld⁴⁵⁸ –, che in effetti il lucchese nomina incidentalmente e di cui avrebbe fatto tradurre taluni testi all'allieva Lucia Tongiorgi Tomasi⁴⁵⁹. Ciò nondimeno, si ha l'impressione di assistere al profilarsi, quasi indipendentemente dalla volontà stessa dello studioso, di cortocircuito interna al suo pensiero: se da un lato egli celebra l'agire di una mano vichiana e herderiana, di cui non esita a rimarcare, come l'estratto riportato tradisce con forza, quella tattilità veicolo di una conoscenza noetica della forma ottenuta mediante la successione dinamica non di vedute, bensì di *palpazioni*, dall'altro lo storico dell'arte non riesce (e non vorrebbe) districarsi dall'alveo del visivo. Vieppiù, se importanti suggestioni in tale direzione affiorano laddove Ragghianti non scioglie le molteplici fonti di cui va servendosi, in una postura pienamente confacente al composito (benché non sempre fronteggiato in maniera rigorosa) retroterra ideologico del medesimo. Ragghianti, come numerosi storici dell'arte della sua generazione, non solo aveva partecipato convintamente a quel clima neoidealista inaugurato da Benedetto Croce, ma, all'ombra del medesimo, aveva abbracciato con altrettanta convinzione l'orientamento purovisibilista, per come esso era stato formulato dalla teoria dell'arte tedesca di secondo Ottocento. Al 1963, nel medesimo frangente in cui il nucleo costitutivo de *L'uomo cosciente* prendeva forma, risale (non fortuitamente) la prefazione compilata dal lucchese al testo *Sull'origine dell'attività artistica*⁴⁶⁰ [*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*] di Konrad Fiedler,

⁴⁵⁷ Sin dai suoi primi studi in ambito di psicologia applicata e fisiologia, William Wundt aveva riservato una particolare attenzione allo studio della percezione tattile, propensione che gli consentirà di essere in seguito annoverato peraltro tra le figure prodromiche di una moderna scienza dell'aptica. Nel concepire la distinzione tra «emozione» [*Gefühle*] e «sensazione» [*Empfindungen*], egli ne evidenziava allo stesso tempo la radice sostanzialmente soggettiva, di esperienze vissute da un soggetto che, mediante i processi di percezione e di appercezione, si scopre altro rispetto al «mondo esterno». Alla concezione kantiana «di un'innata idea di spazio, tempo e morale», Wundt opponeva infatti la presenza di «un processo di percezione inconscio», tale da determinare un'esperienza sinestetica fondata sull'interazione tra tatto e visione e sulla connessione fisiologica tra movimento e sensazione. C. Wassmann, *Physiological Optics, Cognition and Emotion: A Novel Look at the Early Work of Wilhelm Wundt*, in "Journal of the History of Medicine and Allied Science", Vol. 64, N. 2, aprile 2009, pp. 213-249, qui 228,236,238. W. Wundt, *Vorlesungen über Menschen-und Thierseele*, Leipzig, Leop. Voß, 1863. Nell'appendice intitolata *Il primitivo, l'evoluzione e la psicologia*, Ragghianti riserva parole di ammirazione nei confronti del poliedrico tedesco. Nello specifico e, si direbbe, non fortuitamente, lo storico dell'arte ne loda l'impostazione psicologica cognitivista in cui viene intuito quel processo di «sopravvento dell'oggetto», già goethiano, per cui l'oggetto — nel caso del lucchese l'opera d'arte —, agisce sul soggetto percipiente. In questo senso, annota Ragghianti, «l'opera umana che è stata estratta dal caotico pullulare del potenziale e del virtuale ed è stata esteriorizzata con una sua esistenza, "si agisce" nel soggetto in un rapporto che è di identità e di opposizione, di produttore e prodotto» (Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., p. 265. L'estratto trascritto risulterebbe in questo senso piuttosto emblematico, se rivolto alle cosiddette Veneri, opere-oggetto destinate ad *agire*, idealmente e fattivamente, sul corpo del loro artefice-fruitor.

⁴⁵⁸ È bene ricordare che, tuttavia, Ragghianti riconduce Löwenfeld a movimento di interpretazione patologica, infantile e subalterna della preistoria (ivi, p. 9).

⁴⁵⁹ L. Tongiorgi Tomasi, *Riflessioni e ricordi sparsi in margine all'Uomo cosciente di Carlo Ludovico Ragghianti*, in T. Casini, A. Ducci, F. Martini, *Art before Art. L'uomo cosciente e l'arte delle origini: con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti*, Fondazione Ragghianti: Istituto e Museo Fiorentino di Preistoria, 2022, pp. 153-158, qui 156.

⁴⁶⁰ C. L. Ragghianti, *Un precursore dell'estetica di Croce. Parola e arte*, in K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, Neri Pozza, Venezia, 1963.

pubblicato in prima edizione nel 1887⁴⁶¹. L'indizio parrebbe significativo: se i postulati fiedleriani dovettero esercitare una fascinazione profonda su Ragghianti e sulla sua concezione di opera d'arte, è al pensiero di un altro illustro tedesco che spetta, per lo meno indirettamente, l'onerosa incombenza di acuitizzare l'incertezza teoretica sopra registrata. La monumentale impresa de *L'uomo cosciente* non contempla, a fronte di un apparato bibliografico eccezionalmente composito, la figura dello scultore neoclassico von Hildebrand, che larga parte dovette invece ricoprire nella sistemazione ragghiantiana e nelle faccende sull'aptico. Menzionato *en passant* nella prefazione al saggio di Fiedler⁴⁶² e nel secondo volume sul "Cinema" del trittico *Arti della visione*, edito nel '75⁴⁶³, allo scultore originario di Marburgo, Ragghianti avrebbe riservato un denso paragrafo nel volume *Critica della forma: ragioni e storia di una scienza nuova*, venuto alla luce nel 1986⁴⁶⁴, a un anno della morte di Ragghianti, occorsa nell'agosto del 1987. A un lustro dalla pubblicazione dell'impresa "paleostorica", l'analisi concertata dallo storico dell'arte molto può dire su quanto, nello studio licenziato da Calderini e specialmente rispetto all'analisi delle veneri paleolitiche, era rimasto parzialmente sottotraccia. Ragghianti, anzitutto, torna alla canonica distinzione tra «veduta vicina (*Nähebild*)» e «veduta lontana», evidenziando, relativamente alla prima, il rapporto sinonimico con una visione «tattile» che egli definisce, impiegando forse per la prima volta nei suoi scritti tale aggettivo, «aptica» [*haptisch*]⁴⁶⁵. I caratteri distintivi di tale specie del vedere vengono puntualmente esplicitati poco oltre: la visione aptica «assume degli oggetti le impressioni parziali e successive, giustapposte e legate all'occhio esplorante e analitico in movimento, dà le forme materiali o esistenziali [*Daseinformen*]»⁴⁶⁶. Hildebrand, prosegue Ragghianti, nel solco degli studi di ottica del tedesco Helmholtz, avrebbe istituito una preminenza e una precedenza della facoltà visiva su quella tattile, sovvertendo alle radici i postulati del discorso herderiano, laddove «è la *capacità motoria* dell'occhio che rende possibile la percezione della tridimensionalità, la sua rappresentazione quindi deve utilizzare la mediazione ottica di movimento per determinare l'*oggettività tattile* invariabile e chiara»⁴⁶⁷. Che la relazione tra motilità oculare e manuale, *querelle* ideologica destinata a smorzarsi nella prassi di un'esperienza a tutti gli effetti multimodale, incrinasse la perentorietà degli assunti di Hildebrand è un dato che Ragghianti coglie. Ne dà prova un passo in cui questi, rammentando di come «uno scrittore ha [avesse] ironizzato sul consiglio dello Zimmermann di verificare col tatto la forma plastica senza tener conto dei divieti nei musei», ricordi a sua volta che tale suggerimento fosse già stato ghibertiano, quando il poliedrico artista invitava «a integrare con lo sfioramento delle mani le sculture per riconoscerne meglio le qualità anticipando – annotazione significativa – la *palpazione oculare* dello Hildebrand»⁴⁶⁸. L'anticipazione registrata da Ragghianti appare quanto meno problematica, soprattutto se riferita al già discusso caso di Lespugue, in cui, come si è potuto vedere, l'esperienza di una palpazione dinamica non precorre, bensì potentemente origina e guida, l'atto creativo nella sua complessità finanche esperienziale. È in questo senso che si potrebbe ipotizzare come, nonostante l'assenza

⁴⁶¹ K. Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig, 1887.

⁴⁶² C. L. Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., 1963, passim.

⁴⁶³ C. L. Ragghianti, *Arti della visione. Cinema*, Vol. 1, Einaudi, Torino, 1975, p. 66.

⁴⁶⁴ C. L. Ragghianti, *Critica della forma: ragioni e storia di una scienza nuova*, Baglioni & Bernere Associati, 1986.

⁴⁶⁵ *ivi*, p. 163.

⁴⁶⁶ *ibidem*.

⁴⁶⁷ *ivi*, p. 69, enfasi mia.

⁴⁶⁸ *ivi*, p. 126.

di un riscontro terminologico puntuale, il momento esperienziale descritto nell'analisi ragghiantiana delle veneri preistoriche ponga al centro quell'interazione serrata tra visione, palpazione, motilità fisica ed entropatica distintiva del sentire aptico, piuttosto che aderire pienamente all'indirizzo purovisibilista fiedleriano e hildebrandiano. E ancora più precisamente, il sospetto che si fa strada è che siano proprio tali remotissime sculture a sancire la transizione persino teoretica dall'occhiofatto al manufatto, assecondando un dinamismo che viene permutato dal visivo, ma che, al contempo, ne travalica le maglie.

Deve essere segnalato, inoltre, come un passaggio che segue la brillante disamina delle veneri di Sireuil e Tursac complichino ulteriormente il panorama di fonti ragghiantiane. Nell'accrescere il regesto di esemplari paleolitici convocati a validare l'ipotesi cinetica e fotodinamica⁴⁶⁹, Ragghianti ne approfondisce il funzionamento, del tutto inscindibile dalla fruizione dei medesimi. Discutendo dei celeberrimi cilindri in osso o in avorio incisi con raffigurazioni zoomorfe – tra i quali si distingue l'esemplare con *Mammuth affrontati* proveniente da Laugerie-Basse, in Dordogna⁴⁷⁰ – questi sottolinea come sia proprio il gesto della «rotazione continua del cilindro, che imprime sulla retina attenta la successione delle parti unitarie e la loro ricomposizione del movimento»⁴⁷¹. Ipotizzare una filiazione diretta dal testo berensoniano⁴⁷², a sua volta come noto memore di quello hildebrandiano, risulterebbe parziale, giacché Ragghianti, oltre a non menzionare in quella sede Berenson, con cui però intrattenne un carteggio (e un rapporto turbolento) dai primi anni Trenta sino al '56⁴⁷³, non avvalle né una concezione propriamente energetico-vitalistica del movimento⁴⁷⁴ – per quanto egli discuta di un «movimento del vivente» di carattere «nervoso», desunto dalla teoria dell'arte giapponese di Henry P. Bowie⁴⁷⁵ – né si riferisce ai «valori tattili» di Berenson. La tattilità di cui discute Ragghianti, a differenza della categoria elaborata da Berenson, che peraltro coglierà proprio nei «disegni murali» lasciati dall'uomo preistorico ad «Altamira» e presso le «caverne rupestri della Dordogna», degli esempi di «movimento e valori tattili adeguati»⁴⁷⁶, possiede un carattere effettivamente manuale, veicolo di

⁴⁶⁹ Si tratta principalmente di una serie di oggetti cilindrici in osso e avorio, quali per esempio quelli dissotterrati a Teyjat (Dordogna) e Pekarna (Slovacchia), la cui figurazione diviene pienamente comprensibile solo attraverso la rotazione parziale o totale dei suddetti cilindri.

⁴⁷⁰ C. L. Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., p. 66.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² Rimane la singolare coincidenza tra l'impressione sulla retina ragghiantiana, frutto di un movimento meccanico agito dai polpastrelli, e l'attribuzione berensoniana «di valori tattili alle impressioni della retina»⁴⁷² [*giving tactile values to retinal impressions*], come noto cruciali da un punto di vista epistemico alla definizione dell'opera d'arte in quanto tale B. Berenson, *I Pittori Italiani del Rinascimento* (1896), F. Caroli (a cura di), Bur, Milano, 2019, p. 65, enfasi mia.

⁴⁷³ Si rammenti di come, in una lettera datata 23 luglio 1946 e indirizzata al *connoisseur* di origini lituane, Ragghianti ammettesse di aver intrattenuto «fin da ragazzo una sorta di rapporto dialettico con Lei [Berenson], voglio dire con i Suoi scritti, ed anche nei dissensi v'è un legame oggettivo, che documenta che l'esperienza del Suo lavoro è stata ed è per me una cosa seria». In una missiva più tarda indirizzata allo storico dell'arte Giuseppe Fiocco risalente all'11 aprile del 1961 Ragghianti, tuttavia, non esiterà a rimarcare come Berenson avesse sviluppato rispetto alle questioni estetiche un approccio diletantistico non scevro da scetticismi rispetto agli assunti psicofisiologici. Il carteggio citato è stato digitalizzato dall'associazione Ragghianti & Collobi: Acta et noscenda permixte. Consulabile al link (visitato il 6 ottobre 2021): <http://ragghianticollobi.blogspot.com/2019/10/ragghianti-su-berenson.html>.

⁴⁷⁴ Scrive Berenson: «il movimento è l'insita energia manifesta che infonde vita nei lineamenti che limitano un'opera e nelle delineazioni di tutte le parti entro quei limiti» B. Berenson, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva* (1948), trad. it. M. Praz, Ascondita, Milano, 2015, p. 60.

⁴⁷⁵ Attraverso l'utilizzo della suddetta categoria, Ragghianti intende rimarcare il «principio non teorico, ma di educazione attiva degli artisti a un'esecuzione pittorica che non fosse riproduzione di oggetti inanimati, ma manifestazione del potere dell'artista di trasmettere le vibrazioni interiori» Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., p. 53.

⁴⁷⁶ Berenson, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva* cit., p. 65.

una dinamizzazione, direbbe Azéma, già “proto-cinematografica”⁴⁷⁷. Che una simile dinamizzazione si scostasse dal costruito di palpazione oculare sostenuto dallo scultore e teorico tedesco, si evince da un’ulteriore osservazione acutamente formulata da Ragghianti nel volume dell’81 quando egli precisa, offrendo uno sforzo di sintesi notevole:

Lorenzo Ghiberti soleva dire che per la comprensione della *scultura non bastava l’occhio*, era necessario sondare e *scorrere con la mano* reattiva lo sviluppo della forma, altrimenti inattingibile. È il caso di queste sculture scavate nel cilindro d’avorio duro tenendole nel cavo della mano che serve da supporto e insieme da registratore dei passaggi duttili del rilievo, da immediato controllo sensibile del risultato di animazione plastica ottenuto con gli strumenti silicei che l’artificio ha resi capaci di operazioni differenti e sottili, dalla sbazzatura alla politura, dal rilievo all’incisione⁴⁷⁸.

Si tratta di tattilità dinamica e ritmica, consumata nella cecità intelligente della mano – per certi versi simile alla cecità che Derrida ravvisa nell’«autoritratto del disegno» e nella scrittura⁴⁷⁹ – che pone la motilità distintiva del sentire aptico alle radici del gesto scultoreo e della conoscenza della forma. Nell’opera ultima sulla critica dell’86, il purovisibilista Ragghianti, discorrendo delle teorie del Fiedler, non potrà allora che rilevare, quasi nella forma di un’ammissione che sorge libera dalle griglie di un pensiero ideologico, come

persino un semplice gesto che non sopravviva di un attimo all’istante del suo verificarsi, persino il più elementare tentativo di attività figurativa, non sono qualcosa che l’occhio aveva già realizzato: c’è in essi qualcosa di nuovo, *la mano che traccia il segno compie uno svolgimento ulteriore dell’attività del visivo*⁴⁸⁰.

Infine, occorre segnalare come l’analisi ragghiantiana delle veneri del Paleolitico superiore non si limiti all’alveo formale-percettologico, intercettando piuttosto questioni di ordine più ampiamente culturologico. Anzitutto, e non si tratta di un fattore secondario nella costruzione teorica di un differente impulso aptico, Ragghianti prende a più riprese le distanze da quella postura critica «ad alto contenuto di libido» che aveva visto in Georges Bataille uno strenuo difensore, dimostrando un appoggio consapevole all’ipotesi già prospettata dal De Morgan di non ricondurre le statuette femminili al solo orizzonte della fertilità⁴⁸¹. Per Bataille, chiosa Ragghianti, le rappresentazioni del femminile e dell’universo animale riflettono uno stato di

⁴⁷⁷ Laddove in Berenson, come oramai dimostrato da autorevoli interpreti, i valori tattili non implicavano alcuna esperienza tattile, concorrendo piuttosto a un’empatica «intensificazione di vita» o, nel caso del movimento, «identificazione estetica» (ivi, pp. 55, 60).

⁴⁷⁸ Ragghianti, *L’Uomo Cosciente* cit., p. 122, enfasi mia. Scrive Derrida: «che accade quando si scrive senza vedere? Una mano cieca si avventura solitaria o dissociata in uno spazio approssimativamente delimitato, tasta, palpa, accarezza tanto quanto iscrive, fa affidamento sulla memoria dei segni e supplisce alla vista, come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita» J. Derrida, *Memorie di Cieco: L’autoritratto e altre rovine* (1990), trad. it. A. Cariolato, Abscondita, Milano, 2015, p. 13.

⁴⁷⁹ Derrida, *Memorie di Cieco* cit., p. 13.

⁴⁸⁰ Ragghianti, *L’Uomo Cosciente* cit., p. 58.

⁴⁸¹ (ivi, p. 82). Il tema è affrontato con acutezza da Ragghianti che evidenzia come l’interpretazione delle forme globulari e oculari della Venere di Lespugue ed affini (fra le quali figurano gli esemplari di Willendorf, Grimaldi, Savignano) sia stata «polarizzata» tra i caratteri di «steatopigia» e «steatometria», non di rado accompagnati da valutazioni razziali o etniche, e sulla costruzione di un “male gaze” *ante litteram*, tale per cui la conformazione adiposa dei corpi femminili, generalmente acefali, diverrebbe funzionale a «esteriorizzare i bisogni e i desideri degli uomini del tempo». Certamente l’interazione tra tali indirizzi conduce nuovamente al predominio di interpretazioni connesse ai grandi temi matriarcali della «fertilità» e della «fecondità», sebbene le osservazioni estetiche e dunque, formali, con Ragghianti, conducano a ben altri orizzonti. Ragghianti, *L’Uomo Cosciente* cit., pp. 83-84.

«cupidigia e di concupiscenza»⁴⁸², basato sulla divisione, peraltro labile, tra oggetti sacri e profani, di cui i secondi si qualificano per l'essere «illimitatamente maneggiabili e accessibili»⁴⁸³. Nel tentativo di scardinare tale indirizzo modellato sulle coppie freudiane di sessualità/produzione e interdetto-trasgressione, là calate in un contesto dominato dal gioco e dalla magia – per cui Bataille rievoca strumentalmente il temperamento gagliardo «dell'uomo che ride e seduce» connotativo dell'*Homo ludens* di Huizinga (nella lettura approntata dal francese)⁴⁸⁴ – Ragghianti si spinge ancora oltre, interrogandosi sull'«identità d'autore o della personalità formale»⁴⁸⁵. Ciò su cui egli medita, auspicando la venuta di una stagione di ricerche specialistiche in grado di dirimere le suddette questioni, coincide con l'opportunità e anzi, la necessità, di impostare lo studio della produzione artistica preistorica in una prospettiva di genere. Tale auspicio, che Ragghianti immagina come non limitabile agli studi etnologici, fornisce, sempre nelle intenzioni dell'autore, uno spunto politicamente pregno per il secondo Femminismo che, a suo dire, non avrebbe rivolto sufficiente attenzione alle produzioni paleostoriche, in grado invece di offrire strumenti estremamente validi per la decostruzione dello *status quo* patriarcale e della lotta di genere⁴⁸⁶. Percorrendo l'orizzonte morfogenetico schiuso da Ragghianti sarà dunque necessario, nel terminare la ricognizione storiografica, operare una parziale deviazione che identifichi nella questione di genere il proprio fulcro.

1.2.4.4 Controcanto: «Prima materia, *petra genatrix*» in Lucy R. Lippard

All'intensificarsi degli studi dedicati alla cultura visuale preistorica in chiave socialista e femminista, fioriti in ambito europeo e statunitense tra anni Sessanta e Settanta, si è già accennato nella precedente trattazione. Un testo nevralgico destinato a registrare tali tensioni e che allo stesso tempo problematizza, almeno parzialmente, i postulati sinora enucleati, è rappresentato dal celebre volume *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory* dato alle stampe dalla critica d'arte ed attivista newyorkese Lucy R. Lippard nel 1983, per la newyorkese Pantheon Books⁴⁸⁷. Il ponderoso studio, venuto alla luce a un biennio di distanza dall'impresa ragghiantiana, condivide con essa sia il montaggio di un apparato iconografico monumentale che scandisce la dissertazione, sia l'obiettivo di riscattare la preistoria dalle letture pregiudiziali su di essa estesamente elaborate e, nella fattispecie, dalle sue interpretazioni concettualmente deteriori. Attraverso la lente della storia profonda, come puntualizza Lippard in apertura di testo, donne e uomini trovano un campo disciplinare fertile al fine di «rivalutare le strutture socio-estetiche ed i valori» distintivi della coeva società capitalista e patriarcale⁴⁸⁸. Nell'introduzione alla silloge di saggi, è la stessa Lippard ad annotare come la strategia del «collage», principio strutturale e propriamente generativo dell'intero studio, consenta la «giustapposizione di due realtà dissimili combinate al fine di formare una nuova realtà inaspettata»⁴⁸⁹, senza per questo autorizzare a congegnare futili parallelismi anacronistici – all'ordine del giorno, nei primi anni Ottanta, con l'ondata conservatrice del

⁴⁸² *ivi*, p. 87.

⁴⁸³ G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte* (1955), trad. it. L. Tognoli, Abscondita, Milano, 2014, p. 40.

⁴⁸⁴ *ivi*, p. 46.

⁴⁸⁵ *ivi*, p. 103.

⁴⁸⁶ Ragghianti, *L'Uomo Cosciente* cit., p. 109.

⁴⁸⁷ L. R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983.

⁴⁸⁸ *ivi*, p. 44.

⁴⁸⁹ *ivi*, p. 1.

postmodernismo stilistico su suolo statunitense –, o che mirino a tradurre i lemmi di quel tempo remoto in una questione di decorativismo.

Rispetto ai palinsesti manualmente concertati dai predecessori Read, Giedion e Ragghianti, la critica newyorkese confeziona un'esaustiva analisi antropologica prima ancora che storico-artistica, solo latentemente filologica, non di rado diacronica e coscientemente multiculturale⁴⁹⁰. Dunque, non una ricognizione di ampio respiro votata alla storia di singolo *medium* (come era avvenuto per la scultura di Herbert Read), né un'indagine sulle origini dell'arte e dell'architettura (nell'ambizioso proposito di Giedion) e neppure un'operazione di ripensamento, sostanzialmente formalista, mediante cui confrontare i manufatti e gli occhiofatti prodotti dagli uomini primi (e qui interviene il saggio di Ragghianti). Diversamente, Lippard imbastisce un'argomentazione altrettanto pregnante sul fronte critico, in cui, cionondimeno, il discrimine tra storia profonda e primitivismo può divenire labile, divenendo esso una chiave di volta per la rilettura, un ventennio a seguire, delle susseguites in area americana dagli anni Sessanta.

Come motivare, pertanto, una simile deviazione in riferimento alla storiografia sull'aptico? In linea con quanto premesso in apertura di paragrafo, tale decisione possiede un valore dialogico piuttosto che confermativo, se si considera come gli esordi critici della stessa Lippard, da situarsi nel secondo quarto degli anni Sessanta, parrebbero percorsi dal riferimento sostanziale a una tattilità ambigua, latente e pervasiva, riconducibile al sentire aptico, come la quarta sezione del presente lavoro tenterà di dimostrare.

L'interesse di Lippard nei confronti della preistoria, consacrato dalla pubblicazione del 1983, dovette prendere forma metà degli anni Settanta. Ne recano traccia due passaggi contenuti nella silloge di saggi di impegno femminista *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* – edita nel 1976 e sulla quale avrò modo di tornare più estesamente – in cui Lippard, vagliando esaminando la produzione di Judy Chicago e Louise Bourgeois (nella fattispecie la serie *Butterfly Vagina Erotica* (1975) dell'artista statunitense e l'esemplare scultoreo di *Femme Pieu* (1969-70) della francese) istituiva un confronto tanto morfologico quanto simbolico con la Venere di Willendorf⁴⁹¹. È significativo constatare come, sin da quelle date, Lippard propenda per un'interpretazione già sottilmente codificata del manufatto paleolitico, non esitando ad affermare come «alcuni pensano [pensino] che sia stato fatto da una donna come amuleto»⁴⁹². Se la ricognizione del '76 annovera numerose osservazioni riconducibili, lo si è detto, all'alveo del “primitivo”, la pubblicazione di un contributo parzialmente confluito in *Overlay*, ospitato nel secondo numero di “Chrysalis: A Magazine for Women's Culture”, rivista indipendente pubblicata a Los Angeles dal 1977 al 1980⁴⁹³, molto può dire sulla conformazione di una simile categoria e sulle sue connessioni con la “parallela” del preistorico. L'intervento in questione, risalente all'autunno del '77 e intitolato *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art*, offre rilevanti indicazioni di carattere metodologico e concettuale al fine di penetrare la relazione tra aptico e paleostoria in Lippard.

⁴⁹⁰ Come puntualizza Lippard, il suo studio non coincide con l'analisi delle «immagini preistoriche nell'arte contemporanea», bensì nella ricerca e nell'interrogazione critica delle «immagini preistoriche e dell'arte contemporanea» (ivi, pp. 1-3)

⁴⁹¹ L.R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York, 1976, pp. 138, 246.

⁴⁹² ivi, p. 246, trad. mia.

⁴⁹³ L.R. Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art*, in “Chrysalis”, N.2, 1977, pp. 31-47.

Da un punto di vista metodologico l'autrice poneva le basi per la successiva trattazione "preistorica", analizzando in una prospettiva dialogica la produzione di artiste contemporanee che avevano guardato all'elemento naturale e alla de-costruzione di una visione androcentrica sia della natura, sia delle opere realizzate da individui di genere femminili in una cornice parimenti androcentrica. I fuochi costitutivi della dissertazione, le nozioni di "femminile" e di "naturale" (da intendersi nell'accezione latina di *naturalis*, letteralmente che concerne la natura), vengono impiegati da Lippard con la volontà di sovvertire la tendenza progressista connotativa dell'avanguardia, mirando alla configurazione di una strategia artistica eterodossa (il femminile sul maschile, il naturale sul capitale) ripristinando la valenza tellurica e rivoluzionaria del comportamento rituale. La rielaborazione o la soppressione dal volume dell'83 di alcuni passaggi dell'articolo apparso nel '76, suggeriscono di muovere l'analisi dalla consultazione di quest'ultimo testo.

Nel tentativo di ritracciare una storia profonda dell'apτικό alternativa alla sua deriva positiva, androcentrica e capitalista, potenzialmente distintiva, sebbene in maniera non totalizzante, della cornice contemporanea, l'immagine-manufatto della venere del Paleolitica superiore, intesa variabilmente come *cosa-processo-esperienza*, ha rappresentato un emissario di straordinaria efficacia. Ancorché a un livello speculativo, tale proposta è stata avanzata nella piena consapevolezza di un risvolto critico a cui un simile indirizzo avrebbe potuto dare adito: criticità che un'interprete acuta e mordace come Lucy Lippard non solo dovette captare anzitempo, bensì fervidamente contestare, di contro agli auspici del lucchese Ragghianti.



Figura 28: L.R. Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art*, in "Chrysalis", N.2, 1977.
Essere «radicate nella materia»

Il contributo apparso su "Chrysalis" veniva annunciato da un'immagine potentemente elusiva [Figura 28]. Debordando parzialmente nella pagina precedente, una riproduzione in bianco e nero di *Purple Hills Near Abiquiu* di Georgia O'Keeffe, un olio su tela datato 1935, ne occupava il perimetro rettangolare⁴⁹⁴. La restituzione in scala di grigi del dipinto impedisce di cogliere ciò che Lippard, presumibilmente, desiderava

⁴⁹⁴ *ivi*, pp. 30-31.

venisse intuito dalla lettrice e dal lettore in maniera piuttosto immediata, ossia la sinuosità e la mollezza fatalmente somatiche dei massicci della Contea di Rio Arriba, nel Nuovo Messico. Di tali alture rocciose rimane percepibile l'arabesco dei declivi, ritmati da curve, turgori e avvallamenti che, enfatizzata la componente disegnativa – complice, per l'appunto, la negazione del colore – evocano la *silhouette* di un paio di cosce femminili accavallate, oppure di fianchi morbidamente rugosi e grinzosi. Una carnalità montanina, allusa piuttosto che mimeticamente "illusiva", che trova la propria eco nell'incipit dell'articolo. Rivendicando l'urgenza di concepire il rapporto tra soggetto femminile e ambiente naturale in una prospettiva sociopolitica orientata da propositi aventi ambizioni eversive, Lippard rovescia quell'orientamento votato alla dematerializzazione – da non confondersi, tuttavia, con un'automatica de-sostanzializzazione – che l'autrice stessa aveva criticamente (e notoriamente) concorso a modellare sin dagli anni Sessanta⁴⁹⁵. Nelle parole di Lippard, «le arti visive in qualunque modo esse siano sofisticate o dematerializzate, sono *radicate nella materia* e la comunicazione attraverso la materia – la connessione primitiva con la sostanza della vita, o materia prima [*prima materia*] – dovrebbe essere il giusto dominio di tutti gli artisti»⁴⁹⁶.

Guardando al volume dell'83, l'incarnazione della *prima materia*, alter ego della Grande Madre, ancestrale Gradiva le cui tracce venivano inseguite in Europa dai già menzionati studi di Gimbutas, si compie nell'alchemica *petra genetrix*, pietra mitraica emblema di quella procreazione «organico/terrestre» antecedente al «turbo-capitalismo» e ai processi evolutivi di matrice tecnologica [«*techno-genetrix*»]⁴⁹⁷. Esiste dunque, almeno in filigrana al discorso capillarmente congegnato da Lippard, una connessione profonda tra la pietra, intesa quale materia collocata alle origini della storia umana, e il femminile, contemplato nel suo partecipare attivamente, in qualità di entità creatrice, alle dinamiche del terrestre. Tornando alla dissertazione del '77, in un paragrafo nevralgico e oggetto di una importante rimodulazione nella silloge successiva, Lippard esplicitava con maggior chiarezza come concepire la relazione femminile-terrestre svelandone l'ampiezza, non limitabile al solo universo litico:

sono personalmente riluttante a sacrificare ciò che *sento* [*feel*] essere una relazione fisica veramente speciale (se privilegiata, in termini di classe) a questa esperienza — speciale *perché io sono una donna*, perché *le colline e le onde riecheggiano il mio senso proprio del mio corpo*, il suo *potenziale di crescita*, il suo *ritmo e la sua rotondità*. Io vedo quello stesso *piacere nell'identificazione con le forme sensuose* [*sensuous forms*] e le pelli della terra in molta arte realizzata da donne, in un'arte che dipinge o emerge da o è costruita sulla natura⁴⁹⁸.

Pur non facendo esplicitamente riferimento alla sfera del toccare (come avverrà, peraltro criticamente, poco oltre), Lippard ravvisa, o più precisamente istituisce, una prossimità di carattere morfologico tra la costruzione non neutrale del corpo femminile – la cui archetipica sinuosità, allora, non si plasmerrebbe sulla riproduzione, quanto sulla risonanza formale tra le linee anatomiche e quelle di un paesaggio codificato come

⁴⁹⁵ Mi riferisco alla silloge di testi: L. R. Lippard, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; a Cross-reference Book of Information on Some Aesthetic Boundaries*, Praeger, New York, 1973; *Pop Art*, Thames & Hudson, New York, 1973.

⁴⁹⁶ *ivi*, p. 32.

⁴⁹⁷ Lippard, *Overlay* cit., p. 15, trad. mia. Rispetto alla transizione evolutiva dalla «*petra-genetrix*» alla «*techno-genetrix*» si veda J.P. Carstens, *The Estatic Interface*, in "Techno genetrix: shamanizing the new flesh: cyborgs, virtual interfaces and the vegetable matrix", in "SF", University of South Africa, 2005, p. 125, nota iii.

⁴⁹⁸ Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art* cit., p. 32. trad. mia, enfasi mia.

voluttuosamente collinare – e la topografia del territorio. La venere paleolitica, manufatto tecnicamente palmare, torna finalmente a Gaia, il pianeta terra. La rivendicazione formulata dalla statunitense descrive il funzionamento fisiologico di un sentire propriocettivo (avvertirsi nel proprio corpo-vivo), simultaneamente intero ed esterolettivo (il ritmico riecheggiare delle membra nei ritmi del paesaggio assecondando i processi di pareidolia), scaturito dall’abitare un corpo curvilineo, le cui proprietà formali, come si è visto in precedenza, pertengono tanto all’alveo della visione, quanto a quello del sentire aptico. D’altro canto, i riferimenti a una specie di tattilità estesa che Lippard costringe nell’elastica (e polisemica) categoria del «sensuoso» [*sensuous*], indagandone il potenziale, si susseguono nel contributo del ‘77. Ne rappresentano paradigmatici esempi alcune opere pittoriche licenziate da Georgia O’Keeffe e della canadese Emily Carr⁴⁹⁹, così come l’eloquente caso di una grotta-*boudoir*, budello plissettato in *satén* e seta intessuto dall’artista di origini tunisine Colette nella performance *Persephone’s Bedroom*, messa in scena nel dicembre del 1974⁵⁰⁰ [Figura 29].

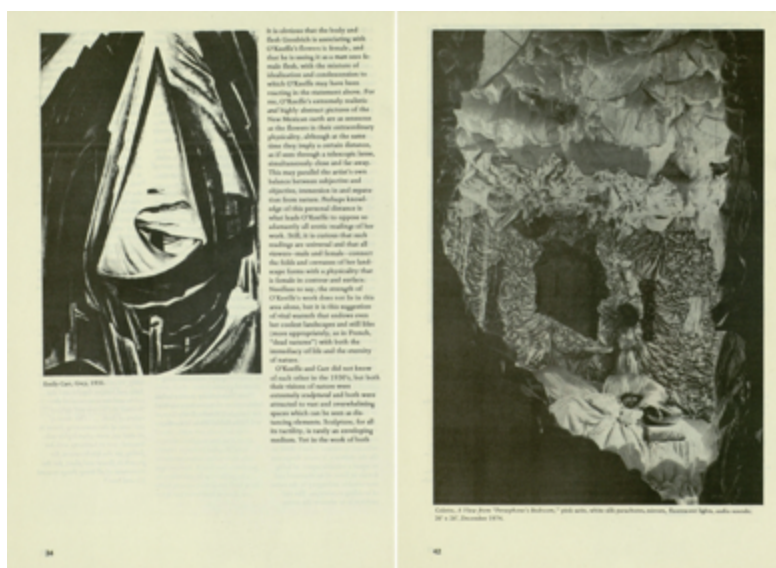


Figura 29: L.R. Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women’s Art*, in “*Chrysalis*”, N.2, 1977

Ciò che preme rimarcare rispetto al sentire aptico risultano gli attributi mediante cui Lippard pone a sistema l’afflato sensuale che quest’ultima recepisce spirare dai dipinti e dagli ambienti anzidetti. Le «visioni della natura» prodotte da O’Keeffe e Carr si dimostrano, stando con la critica statunitense, «estremamente *sculturali*» nel loro comporre «spazi vasti e travolgenti» che, in maniera forse inattesa, funzionano tuttavia alla stregua di «elementi distanzianti». Per una longeva tradizione storiografica che aveva relegato lo scultoreo a un orizzonte di immediatezza e di possanza materiale, il riferimento alla distanza, tradizionalmente ottica e contemplativa (si rammenti ancora Hegel), parrebbe provocare un cortocircuito nell’argomentazione di Lippard. Contraddizione che in effetti affiora in tutta la sua complessità appena oltre, obbligando la sua autrice a puntualizzare come «la scultura, per tutta la sua tattilità, è raramente un medium avvolgente

⁴⁹⁹ Si veda a riguardo S. R. Udall, *Georgia O’Keeffe and Emily Carr: Health, Nature and the Creative Process*, in “*Women’s Art Journal*”, Vol. 27, N. 1, primavera-estate 2006, pp. 17-25.

⁵⁰⁰ *ivi*, p. 42.

[*enveloping*]]⁵⁰¹. Da un lato, Lippard “cede” alla proverbiale accusa di un’indole per così dire eccessiva della scultura: gravità, scaturita dalla cosalità della scultura tradizionale (ciò che gli anni Sessanta aveva tentato di scompaginare linguisticamente dall’interno), dalla sua materialità, dagli sforzi necessari alla sua lavorazione, in un eccesso, si badi bene, anzitutto sensoriale e specificamente tattile. Dall’altro – e tale osservazione si rivela nevralgica ai fini del percorso storiografico sull’aptico in corso di esposizione – postulando l’urgenza di estendere la fenomenologia del toccare in una direzione ancora potenziale, per cui il soggetto percipiente si avverte avviluppato nella *texture* della planare opera d’arte *pittorica* e non nelle volumetrie dell’aggettante statua, la critica newyorkese perviene ad alcune conclusioni suggestive, le cui premesse, lo si vedrà nella quarta sezione, devono essere retrodatate all’incirca di un decennio, ovvero al 1966.

Riferendosi alla celeberrima serie *Flowers* di O’Keeffe avviata alla metà degli anni Venti⁵⁰², Lippard aderisce all’interpretazione psico-sessuale dei dipinti, negli anni Settanta particolarmente in voga presso gli ambienti femministi, cogliendone la dimensione cartografica che, nel diagramma elusivamente carnale di «pieghe» e «fessure», promana un «calore vitale» ossimorico rispetto alla denominazione accademica di “Natura morta”⁵⁰³. Delineando una corrispondenza terminologica puntuale con il titolo della rivista, le foreste di Carr «si avvolgono attorno al fruitore, come degli enormi bozzoli». In entrambi i casi, il fattore che origina tale dinamismo della figurazione verso il soggetto percipiente, consiste in «un movimento centrale ovoidale», generato da una composizione determinata dall’alternanza di forme concave e convesse⁵⁰⁴.

Il punto della questione posto da Lippard, paradossalmente affine nelle premesse all’analisi koonsiana, tuttavia, non si focalizza sulla negazione del toccare. Bensì, esso coincide con la definizione di una legge formale che, in virtù della sua morfologia (Lippard parlerà di estetica), sollecita una risonanza sensuale tra il corpo del soggetto senziente e il corpo del dipinto (ossia la sua immagine), secondo i modi della cartografia. E non è un caso, certamente, che una simile legge scaturisca dall’ovale, modulo come si è visto non di rado costitutivo della piccola scultura paleolitica. Sin dal ‘66, come mostrerò nella quarta sezione del presente progetto, attraverso occasioni espositive e contributi impegnati tanto a postulare una via alternativa a quella stabilita dall’autoreferenzialità del Minimalismo statunitense, quanto a ipotizzare un linguaggio distintivo, seppur non categorizzante, del soggetto femminile, la critica newyorkese si sarebbe servita sempre più assiduamente del riferimento ad una tattilità sensuosa, texturale e strutturalmente *potenziale*. Una tattilità estesa che, come illustrato dal paragrafo sopra riportato, sfrutta la risonanza interocettiva dell’aptico facendone una questione stilistica e, solo secondariamente (e più raramente oggetto) l’oggetto di un contatto effettivo.

Il ventre grinzoso fabbricato da Colette, che Lippard avvicina agli spazi conchiusi della grotta e della «tana» [*lair*] ipogea, meditati allora sull’antico mito di Demetra e Kore, veicola un’affine esperienza percettiva in cui, come Lippard rammenta trascrivendo un’affermazione della stessa Colette, «io creo il mio paesaggio e poi divengo parte di esso»⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women’s Art* cit., pp. 34-35.

⁵⁰² Cfr. B. Benke, *Georgia O’Keeffe, 1887-1986: Flowers in the Desert*, Taschen, 2003; S. Kassels, *Transforming Imagery into Art: A Study of the Life and Work of Georgia O’Keeffe*, in “Mental Imagery”, Springer, Boston, 1990. pp. 45-52.

⁵⁰³ *ivi*, p. 34.

⁵⁰⁴ *ibidem*.

⁵⁰⁵ Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women’s Art* cit., p. 41, trad. mia.

Entro una simile cornice che deve essere compreso il rapporto tra sentire aptico e paleostoria nel pensiero di Lucy Lippard, all'epoca poco più che quarantenne. Pur dedicando un intero capitolo ai rapporti tra secondo Femminismo e tale periodo remoto, è Lippard stessa a respingere con forza il fortunato connubio tattilità-venere del Paleolitico, per come esso era stata formulato e variabilmente sostenuto dai precedenti interpreti (ossia da Read, Giedion e Ragghianti). Rifiuto che il preambolo anteposto all'analisi, volto a rimarcare la matrice naturale e formalmente prossima all'astrazione soggiacente all'argomentazione della statunitense dovrebbe aver reso prevedibile e, peraltro, ampiamente condivisibile.

Pur riconoscendo la notevole diffusione di figure femminili nella produzione preistorica, probabilmente da ricondursi all'esistenza di un culto di impostazione matriarcale, Lippard tende a categorizzare tali manufatti – comprendendo in tale categoria le stesse veneri – quali emissari di una cultura alta e dominante in cui la donna, relegata al ruolo di oggetto passivo, deve operare piuttosto per disinnescare e risemantizzare⁵⁰⁶. Così la statunitense ammette come

sostituire *i nudi acefali e inespressivi*, le muse eleganti [*flowery*] e le *femmes fatales* ed i consolatori bovini “dell'arte alta” con una nuova persona attiva, o provando ad infondere alle antiche immagini contenuti più positivi, non è un semplice incarico, ed è solo ai suoi stati iniziali⁵⁰⁷.

Lippard, dunque, diversamente dallo studio del '75, parrebbe recepire la rappresentazione del soggetto femminile preistorico come costruita *ad hoc* tanto dallo sguardo quanto dalla mano maschile e, perciò, esibita priva di volto, luogo per eccellenza dell'identità, e stereotipata nella corporeità. L'esegesi androcentrica di tali manufatti diviene allora predominante sulle letture afferenti all'autorappresentazione del corpo, al tema antropologico della fertilità e alla dimensione manuale dell'amuleto. Le veneri del Paleolitico rientrerebbero così a pieno titolo nel repertorio della Storia dell'Arte, popolato da muse tentatrici e da nudi decollati spogliati da qualsivoglia espressività. Almeno apparentemente. Per rintracciare nel saggio di Lippard le tracce di un discorso di segno differente, occorre focalizzarsi sulla specificità della sua tesi, ossia sull'*énérgie* potenzialmente sovversiva insita nell'elemento naturale, spostando l'attenzione dalla figurazione (il manufatto in quanto corpo) alla materia in quanto tale. Ed è appunto incardinando la propria disamina sulla componente litica, affrontata nel primo capitolo laconicamente intitolato *Stones*, che Lippard rende ulteriormente decisiva la propria tesi.

Nel vagliare la filiazione della *petra genetrix* dalla *prima materia*, due risultano i fattori che l'autrice evidenzia e che, stando all'argomentazione sinora composta, possono afferire al sentire aptico. In prima istanza, Lippard, precorrendo Eiseley, Dissanayake e Malafouris, prende le mosse dall'antichissima propensione dell'uomo ad interagire digitalmente con le pietre, dando vita a un'eterogenea esperienza di contatto (sia esso edonico, funzionale o rituale)⁵⁰⁸. A loro volta, «le pietre *toccano* [*touch*] l'essere umano – con acutezza la critica d'arte statunitense, massimamente interessata all'aspetto simbolico della questione – perché suggeriscono

⁵⁰⁶ *ivi*, p. 46, trad. mia.

⁵⁰⁷ *ibidem*.

⁵⁰⁸ *ivi*, p. 15.

l'immortalità»⁵⁰⁹. Questioni di temporalità imperscrutabili e di familiarità perdute: già nei primi anni Ottanta, infatti, l'autrice denunciava come la possibilità di «rimanere in contatto» [*remain in touch*] con tale materiale originario nella storia dell'uomo, risulti appannaggio di una minoranza di eletti, nella quale figurano «giardinieri, cavatori, scalpellini, costruttori e scultori», nell'ennesimo riferimento a un'esperienza del contatto, non strettamente scultoreo, bensì tecnico.

In seconda istanza, è la *pietra in sé*, «il più basilare e mitico dei materiali»⁵¹⁰, a imporre con la sua peculiare morfologia la figurazione. Riecheggia il *diktat* già michelangiolesco della forma immanente alla materia, diffuso nell'interpretazione dell'arte parietale preistorica, di cui gli studi specialistici hanno comprovato la genesi talvolta originata da episodi di pareidolia. Se ogni cultura, puntualizza Lippard, ha attribuito significati simbolici a esemplari lapidei di dimensioni variabili (dal palmare *pebble* al monumento megalitico), non di rado quegli stessi minerali sono stati concepiti alla stregua di «embrioni organici in crescita nel ventre della Terra secondo un ritmo differente e più lento»⁵¹¹. Forme nascenti e germinative che, secondo l'autrice, potrebbero rappresentare i «predecessori» delle figurine femminile scolpite, da cui quindi le veneri, tra le quali la più recente di Willendorf, deriverebbero⁵¹². Il grande tema della fertilità femminile procederebbe allora, in una traiettoria morfogenetica, non dall'enfatizzazione iperbolica degli organi sessuali o delle membra implicate nella gravidanza (recepita presumibilmente da una prospettiva maschile), bensì da un sospetto caso di pareidolia o, più semplicemente, dall'assonanza formale con taluni ciottoli antropomorfi, volumi biomorfi partoriti dal grembo della Terra, come i remoti esemplari di Tan-Tan (500.000-300.000 anni fa) e di Berekhat Ram (230.000 anni fa) farebbero supporre.

Tale assonanza, peraltro, assume contestualmente una gravidanza ritualistica destinata a perpetrarsi nei millenni: dall'usanza ancestrale di sotterrare le «rappresentazioni in pietra e argilla di divinità della fertilità» perché fossero di buon auspicio al raccolto, passando alla pratica, attestata in tempi moderni in ambito tedesco, per cui le donne erano solite ad «*accarezzare* il loro seno con la cosiddetta “pietra da latte” per aumentarne il flusso» e ancora, contemplando la consuetudine novecentesca testimoniata in area anglofona, secondo cui «le donne e le coppie che desideravano un bambino *toccavano, accarezzavano e veneravano* le pietre erette e le pietre bucate», assecondando «il ciclo lunare» intimamente connesso a quello del corpo femminile⁵¹³. Sebbene Lippard si riferisca principalmente ai monumenti megalitici, non sorprende che l'apparato iconografico che accompagna la dissertazione e che, come nel caso dei predecessori, si realizza in una parallela narrazione per immagini, si avvalga di un altro genere di esemplari dalle dimensioni decisamente più minute.

Due casi appaiono in questo senso particolarmente eloquenti.

In apertura del capitolo *Stones*, spicca l'ingrandimento di un acquerello dell'artista eco-femminista originaria del Paraguay Faith Wilding⁵¹⁴, tratto dalla serie *Imago Femina*, avviata nel 1978 [Figura 30]. L'opera grafica,

⁵⁰⁹ *ibidem*, trad. mia.

⁵¹⁰ *ivi*, p. 15.

⁵¹¹ *ibidem*.

⁵¹² *ivi*, p. 16.

⁵¹³ *ibidem*.

⁵¹⁴ Per un'introduzione all'opera di Faith Wilding che ne ravvisi la presenza di una componente potentemente aptica si veda: A. Jones, *Faith Wilding and the Enfleshing of Painting*, in “Paradoxa”, N. 10, giugno 1999, pp. 16-29. È inoltre da sottolineare come nella produzione dell'artista degli anni Novanta sia possibile riscontrare taluni lavori esplicitamente dedicati a sondare la percezione aptica in un contesto di eco-femminismo.

intitolata *The Great Anatolian Egg-Temple*, viene posta da Lippard a confronto con la fotografia in bianco e nero di una minuta scultura ovoidale di divinità zoomorfa proveniente dalla Jugoslavia (6000 a.C.).

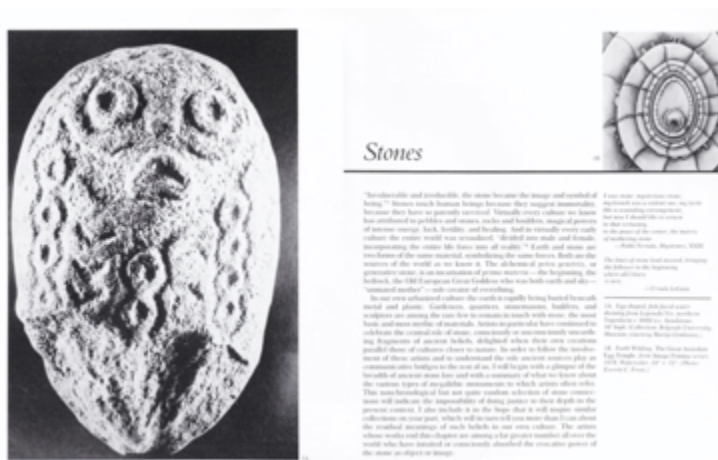


Figura 30: L. R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983. *Imago Femina*

Certamente la scelta di Wilding, femminista attiva nella Los Angeles degli anni Sessanta e Settanta al fianco di Judy Chicago e Miriam Shapiro (entrambe artiste, come noto, vicinissime a Lippard), risponde puntualmente alle premesse teoriche esposte sulle pagine di “Chrysalis”: l’acquerello esibisce un motivo ovulare dotato di una sensualità o, per meglio dire, di una “sensuosità” di carattere carnale e somatico potenzialmente toccante. Non stupisce del resto imbattersi, nella sezione dedicata alle pietre, in un’immagine cellulare, “clitoridea” se rovesciata sull’asse verticale, e texturale nel suo organizzarsi in una sequenza di viluppi anulari. A maggior ragione, se tale suggestiva composizione, come si evince in questo caso da un commento della stessa Wilding, pertiene ancora una volta al culto preistorico del femminile⁵¹⁵, ambito che la poliedrica artista dovette frequentare assiduamente durante gli anni della formazione al Feminist Art Program di CalArts (tra il 1958 ed i primissimi anni Sessanta), non da ultimo attraverso l’influente studio *The Great Mother* di Erich Neumann⁵¹⁶, dato alle stampe nel ‘51 ed in traduzione inglese nel 1955⁵¹⁷.

Esiste tuttavia una seconda fonte, meno nota rispetto al fortunato studio psicanalitico, che Wilding segnala proprio in relazione alla potente spiritualità delle figurine paleolitiche e, nella fattispecie, guardando alla solenne Venere di Willendorf⁵¹⁸. La fonte in questione, curiosamente non menzionata da Lippard, risulta uno studio compilato dalla viennese Helen Diner, al secolo Bertha Eckstein-Diener, eclettica figura cui si deve il primo tentativo sistematico, seppur non scientifico né nelle metodologie né negli obiettivi posti a monte dell’analisi, di riscrittura di una storia della cultura al femminile. La pubblicazione del testo *Mütter und Amazonen. Liebe und Macht im Frauenreich* occorre nel 1932, seguita dalla prima traduzione del medesimo

⁵¹⁵ J. Delaney, *Lifting the Curse*, in M.J. Lupton, E. Toth (a cura di) *The Curse: A Cultural History of Menstruation*, University of Illinois Press, Urbana: Chicago, 1988, p. 275.

⁵¹⁶ F. Wilding, S. Stratton (a cura di), *Faith Wilding’s Fearful Symmetries*, The Chicago University Press, Chicago, 2018,

⁵¹⁷ E. Neumann, *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio* (1955), Astrolabio, Roma, 1981.

⁵¹⁸ Ibidem.

con il titolo *Mothers and Amazons. The First Feminine History of Culture*, venuta alla luce nel 1965 per la newyorkese The Julian Press e, in seconda edizione nel 1973, dalla Anchor Books Edition⁵¹⁹ [Figura 31].

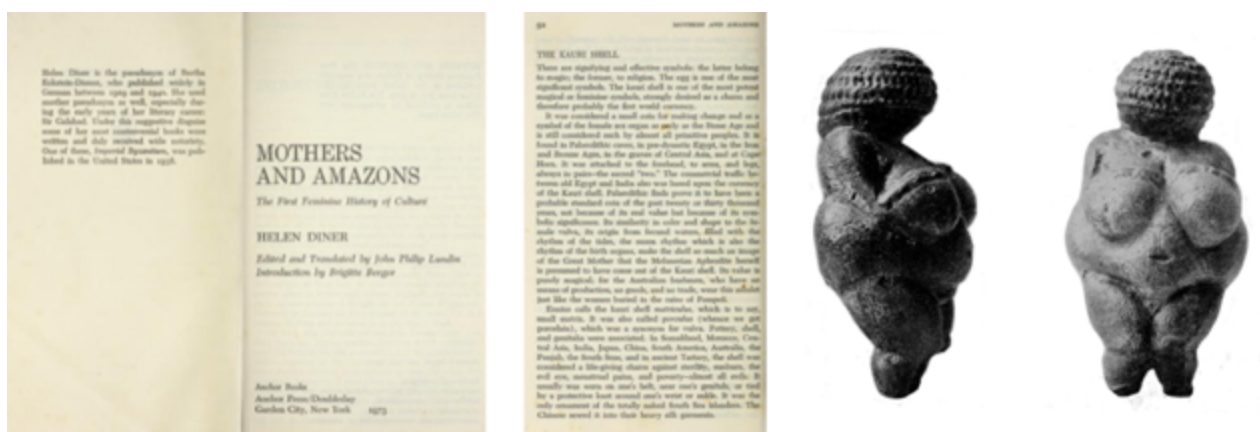


Figura 31: H. Diner, *Mothers and Amazons: the first feminine history of culture* (1932), Anchor Press, New York, 1973; *Venere di Willendorf*

Se si considera gli anni di pubblicazione della versione anglofona, la sua mancata citazione da parte di Lippard diviene ancor più sorprendente. Sebbene dalla trattazione di Diner non emerga alcun riferimento puntuale né alle veneri del Paleolitico superiore e neppure all'idolo "viennese", risulta parimenti possibile, incrociando le testimonianze di Wilding e le sperimentazioni grafiche compiute dalla medesima sin dagli anni Settanta, risalire ad uno snodo potenzialmente interessante.

In un conciso paragrafo dedicato alla cosiddetta *kauri* (o *cowrie*) *shell*, conchiglia dalla forma marcatamente ovoidale raccolta (si potrebbe dire collezionata) dall'uomo sin dal Paleolitico, Diner identifica nella sinuosa topografia di tale involucro, affine all'esemplare grafico tratteggiato da Wilding e selezionato da Lippard, «la somiglianza del colore e della forma alla vulva femminile, la sua origine dalle acque feconde, il ritmo delle maree, il ritmo lunare che è anche il ritmo degli organi di nascita, fanno della conchiglia un'immagine della Grande Madre»⁵²⁰. Ancora una volta, l'elemento femminile si plasma sulle coordinate dell'universo cosmico-naturale, se si rammenta di come, a questo punto persino autonomamente, la stessa Lippard scegliesse proprio l'acquerello della Wilding da inserire *ad esergo* al capitolo sulle pietre, enunciando in apertura di testo il coinvolgimento delle medesime nell'alveo di una tattilità polivoca e di genere.

⁵¹⁹ H. Diner, *Mothers and Amazons: the first feminine history of culture* (1932), Anchor Press, New York, 1973.

⁵²⁰ *ivi*, p. 52, trad. mia.



Figura 32: L. R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and Prehistory, 1983; la Chalk Goddess da Grimes Grave (Yorkshire)*

La seconda “anomalia” che vorrei rimarcare, si verifica quando Lippard affianca la dissertazione inserendo uno scatto frontale e rigorosamente scorniciato della cosiddetta *Chalk Goddess* proveniente dal sito neolitico di Grimes Graves, nello Yorkshire [Figura 32]. Poco importa (almeno per ora), che sin dagli anni Novanta il manufatto in questione fosse stato valutato come un falso e che ancora oggi sussista notevole incertezza rispetto alla sua autentica datazione. Assumendo il punto di vista di Lippard nel 1983 e dunque credendo alla bontà del pezzo, occorre invece esaminare il manufatto sul piano iconografico e formale. Pur trattandosi di un esemplare cronologicamente posteriore alle Veneri paleolitiche, come già notato da Gillian Varndell, esso condivide, o più precisamente declina, alcuni caratteri tipologici di tale famiglia di oggetti⁵²¹. Parte di un più ampio corredo dissotterrato nel 1939 in circostanze sospette dall’archeologo Leslie A. Armstrong, la minuta figura (alta 10.2 cm) scolpita in gesso e presumibilmente sbazzata con una punta di selce, si conserva oggi presso il British Museum di Londra⁵²². Un rapido sguardo allo schema compositivo della figura rende immediato supporre che dovette essere stata la peculiare morfologia della divinità “neolitica” a motivarne la selezione da parte di Lippard, che, tuttavia, neppure in questa sede scioglie le riserve precedentemente esposte sulla rappresentazione del femminile.

Diversamente dalle sue progenitrici paleolitiche, la figurina di Grimes Graves si offre infatti come un corpo sferoide, con avambracci protesi, seni tondeggianti ma non esasperati, cranio allungato e lineamenti del volto appena accennati, rincagnati in un sorriso eccezionalmente sornione. Essa rifugge tanto la restituzione grottesca legata al tema della fertilità, quanto l’eventuale auto-rappresentazione del corpo femminile. Piuttosto, e ciò emerge con chiarezza grazie alla fotografia perfettamente frontale del manufatto isolata sul fondo bianco della pagina a stampa, la sua invenzione pare scaturire spontaneamente dal volume curvilineo del minerale.

⁵²¹ G. Varndell, *The Grimes Graves Goddess: an inscrutable smile*, in A. Cochrane, A. Meirion Jones, *Visualising the Neolithic*, “Neolithic Studies Group Semina Paper 13”, Oxbow Book, Oxford, (e-book), p. 222.

⁵²² Per la scheda di catalogo di *Chalk Goddess* si rimanda all’apposita pagina del British Museum. Consultabile al link (visitato il 4 novembre 2021): https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1959-0712-B-96.

Nell'illustrare il già citato spettro di comportamenti estesamente tattili gravitanti attorno all'elemento litico, colto nella sua dimensione microscopica (l'amuleto, il *pebble*) e macroscopica (il complesso megalitico), Lippard non opta per inserire immediatamente l'immagine di una «standing stone», come sarebbe stato del resto presumibile, di cui già Marija Gimbutas aveva rimarcato l'afflato magico e la tendenza a sollecitare «un tocco cinetico e taumaturgico»⁵²³. Diversamente, la critica statunitense decide di presentare al lettore un manufatto di piccolissime dimensioni, che si offre a essere trattenuto nel palmo della mano e, per la sua stessa conformazione, a venire forse accarezzato e ruotato tra le dita. Ma non solo. Un curioso idolo, di cui i profili morbidamente smussati recano traccia di un'usura digitale protrattasi nel tempo, come accaduto, presumibilmente, a numerosi amuleti e piccole sculture. Sebbene Lippard non elabori verbalmente simili considerazioni, queste ultime, tuttavia, paiono affiorare dall'argomentazione immaginifica che ritma il testo in cui si distingue un simile corpo lontanamente antropomorfo, potentemente erratico e finalmente espressivo. A dirsi che, persino all'interno di un impianto teorico rigorosamente votato alla risonanza entropatica, giacché formale, tra corpo femminile e ambiente naturale, anche Lippard non rinuncia da ultimo a contemplare un oggetto miniaturizzato, proporzionalmente manuale e suscettibile al toccare.

Sebbene dagli anni Novanta si siano moltiplicate le ricerche archeologiche e paleontologiche dedicate alle veneri del Paleolitico, da quelle date parrebbe venire meno una più sistematica attenzione da parte dell'ambito propriamente storico-artistico, di cui si sono seguiti gli sviluppi attraverso le magistrali formulazioni di Read, Giedion, Raghianti e Lippard, ultimi testimoni di una storia dell'arte in via, forse, di estinzione. Tale situazione di stallo, tuttavia, non deve essere intesa in alcun modo generalizzata. Piuttosto, sarà necessario verificare, scandagliando nello specifico il passaggio dagli anni Novanta agli anni Duemila, come molteplici delle intuizioni elaborate dagli umanisti sopracitati, trovino nel *côté* neuroscientifico e cognitivo un fronte di autenticazione altresì fondamentale. Proseguire in tale direzione, consentirà di ricondurre l'impulso aptico entro uno scenario interdisciplinare che, da un punto di vista metodologico, risulta imprescindibile al fine di cogliere la complessità dell'oggetto di ricerca.

1.2.4.5. Sintesi

Dalle iniziali osservazioni sul costrutto di *haptic sensibility* elaborate da Herbert Read, alla sussunzione del rapporto tra tattilità e veneri sintetizzato ed esposto da Sigfried Giedion, alla visione cinegetica e palmare che, secondo il lucchese Raghianti, presiede alla morfogenesi e all'esperienza manuale dei suddetti manufatti, sino alle teorizzazioni di matrice femminista, improntate a quell'astrazione somatico/terrestre propriocettiva e interocettiva di cui discorre Lippard, un dato parrebbe emergere con forza. Provenendo da ambiti disciplinari altri rispetto al *côté* archeologico e paleontologico, gli autori menzionati ravvisano nella veneri paleolitica un paradigma, insieme immagine, cosa e processo, in grado di porre efficacemente in relazione, sul piano conoscitivo, le origini dell'attività iconica dell'uomo, nella fattispecie il gesto plastico, e una concezione di tattilità corporea, stratificata e polisemica. Sebbene il riferimento terminologico alla percezione aptica si attesti compiutamente soltanto nella monografia readiana, venendo traslato in "tattile" da Giedion e omesso da

⁵²³ M. Gimbutas, *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Harper Collins, New York, 1991, p. 311.

Ragghianti, è significativo registrare come lo spettro lessicologico dispiegato dai medesimi – dalla dimensione “manualistica” della venire di Lespugue in Ragghianti, alla componente oscuramente “sensuosa” recepita da Lippard – complichino variabilmente i confini del toccare.

Onde dirimere talune criticità che potrebbero venire lecitamente sollevate, può essere utile avanzare altrettante precisazioni. La genealogia storiografica che si è tentato di tracciare e di corroborare, laddove è stato possibile, da annotazioni di ordine percettologico, vede nel riferimento all’aptico una categoria desunta a posteriori. A esclusione di Read, il quale dimostra una conoscenza particolarmente compiuta delle modalità del sentire aptico i restanti candidati, che pur dovettero avere familiarità con tale termine desueto, non ne fanno menzione (almeno in quella sede specifica: tornerò sulla questione nella quarta sezione del presente progetto). È altresì vero, d’altro canto, che il toccare a cui costoro alludono, come si è cercato di illustrare nel corso della disamina, si estende in una direzione attiva, propriocettiva, interocettiva, emozionale e non di rado potenziale, ponendo al centro quella motilità stratificata dell’aptico che la dissertazione in corso di esposizione auspica. Ovvero, si tratta quasi costantemente di un’esperienza eccedente, che ammette e talvolta rifiuta un intervento propriamente tattile (è il caso di Lippard), ma che sempre prevede una più ampia risonanza emotiva (interocezione) e corporea (l’immagine propriocettiva del sé). Si potrebbe obiettare, correttamente, che una simile impalcatura teoretica risulti lacunosa rispetto alle proprietà cinestetiche e vestibolari del sentire aptico. Riservandomi di sciogliere questa riserva nei paragrafi conclusivi della sezione, è necessario, tuttavia, segnalare sin da ora come l’esperienza di trattenere, ruotare ed esplorare digitalmente un piccolo oggetto possa avviare un’esperienza cinestetica di scoperta della forma miniaturizzata entro i confini della mano. Un’esperienza – come si cercherà di dimostrare – destinata a conquistare una dimensione locomotoria e spaziale nella transizione dalla *maquette*, alla scultura non necessariamente tangibile, al monumento. Infine, si ribadisce come anche la sola interazione visiva con tali manufatti solleciti la partecipazione multimodale del soggetto percipiente in cui, se considerate la morfologia, le dimensioni, il materiale e i metodi di creazione delle figurine preistoriche, la componente tattile-aptica parrebbe significativamente coinvolta. Per tali ragioni, non parrebbe certamente un caso che il Museo ed Istituto Fiorentino di Preistoria conceda ai suoi visitatori la possibilità di interagire manualmente con repliche di veneri paleolitiche (e non solo), stampate in 3D con l’impiego di resine moderne e predisposte appositamente a tale scopo. Il sentire aptico non esaurisce la propria attualità in una dimensione per così dire fisiologica: esso costituisce sempre una questione ideologica, metodologica e, sostanzialmente, storica.

1.2.5. Intersezioni metodologiche: teoria dell'arte e ricerche cognitive

Concluso questo necessario momento di sintesi, nella successiva analisi cercherò di mettere in luce come gli assunti elaborati dalla teoria, dalla critica e dalla storia dell'arte siano stati recepiti e sondati dalle moderne neuroscienze e dall'applicazione di metodologie innovative in campo archeologico, rilevandone inflessioni, derivazioni e ricorrenze cicliche.

1.2.5.1 Le Veneri di David Freedberg

È il caso, nello specifico, di alcune teorie sviluppatasi in ambito neuroscientifico dalla seconda metà degli anni Novanta, in un momento di fervida sperimentazione conseguente alla scoperta dei Neuronmi specchio – i fantomatici *mirror neurons*⁵²⁴ – e al contestuale delinearisi del cosiddetto *Emotional Turn*⁵²⁵.

Occorre anzitutto rilevare un dato di ordine generale: l'indagine percettologica inerente alla composizione ed alla fruizione delle veneri del paleolitico superiore non costituisce una tematica investigata con particolare assiduità dalla letteratura critica. Basti pensare a come lo storico dell'arte David Freedberg, nell'ormai classico e fondamentale studio sul potere delle immagini, dato alle stampe in prima edizione nel 1991⁵²⁶, pur investigando con capillare acribia il tema iconografico e iconologico della rappresentazione di Venere, contemplato in una logica innovativa (e illuminante) tanto sul piano percettivo quanto, conseguentemente, su quello esperienziale, non arretri oltre ai celebri esemplari classici e moderni⁵²⁷. E parrebbe indubbio che, cionondimeno, il nutrito regesto di Veneri da questi attentamente composto, che annovera capolavori moderni di Tiziano, Giorgione, Ghisi e Velazquez, sino alla rivisitazione ottocentesca di Manet, molto può dire sulla recezione del soggetto preistorico.

Si consideri infatti ciò che Freedberg definisce nei termini di «effect»⁵²⁸, descrivendo quella peculiare reazione edonica prevalentemente distintiva del soggetto maschile, sovente taciuta o prontamente rinnegata in fase di studio giacché considerata scarsamente intellettuale, suscitata dall'appropriazione anzitutto *oculare* del corpo femminile, offerto voluttuosamente nudo in immagine. Entro una cornice teorica di matrice ancora pigmalionesca, che Freedberg certamente problematizza servendosi dell'estetica berensoniana e ancor prima degli assunti di Alberti e Valerio Massimo, l'autore si sofferma sulla peculiare specie di *agency* che contraddistingue il *medium* pittura da quello scultoreo. Nel solco delle considerazioni acutamente formulate

⁵²⁴ Riferendosi alla «scoperta dei neuroni specchio e della “simulazione incarnata” [*embodied simulation*]] in ambito estetico, David Freedberg e Vittorio Gallese hanno ipotizzato che «l'elemento cruciale nell'apprezzamento estetico consista nell'attivazione di meccanismi incarnati in grado di simulare azioni, emozioni e sensazioni corporee, e che questi meccanismi siano universali (D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, p. 333). Come noto la letteratura critica sui neuroni specchio risulta tanto ampia ed articolata quanto il loro impiego in sede teorica. Per una recente ricognizione sull'evoluzione degli studi sui Neuronmi Specchio nell'ultimo ventennio si rimanda a C. Heyes, C. Catmur, *What Happened to Mirror Neurons?*, in “Perspective in Psychological Science”, Vol. 17, N. 1, 2021, pp. 153-168. Per un riferimento bibliografico essenziale si rimanda a: P. F. Ferrari, V. Gallese, *New Frontiers in Mirror Neuron Research*, Oxford University Press, Oxford, 2015; V. Gallese, A. Goldman, *Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading*, in “Trends in Cognitive Science”, Vol. 2, N. 12, 1998, pp. 493-501.

⁵²⁵ Cfr. P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2020.

⁵²⁶ D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, Londra, 1991.

⁵²⁷ L'esemplare più antico documentato dalla trattazione di Freedberg del 1991 risulta la classica Venere Astarte da Paphos (ivi, p. 69).

⁵²⁸

da Lippard un decennio addietro (in un precedente tuttavia non citato), Freedberg afferma come la mancata tridimensionalità dell'esemplare pittorico non impedisce, ma anzi intensamente decuplica, il coinvolgimento emotivo del soggetto percipiente. L'immagine transtorica di Venere e il desiderio che essa scaturisce, nell'esegesi formulata dall'autore, rifletterebbe così la costruzione asimmetrica (e dunque passiva) dell'immagine del corpo femminile da parte di un soggetto di genere maschile; la storicità delle reazioni alle immagini; la sensualità di una «pittura opulenta».

Senza cedere a letture riduzionistiche esclusivamente focalizzate sul presunto «invito sessuale» che tali dipinti ispirerebbero (indirizzo per cui invece Freedberg parrebbe velatamente propendere), la venere preistorica, estromessa dalla straordinaria pinacoteca sapientemente allestita da Freedberg, problematizza un simile sistema valoriale sotto più punti di vista. Se da un lato la composizione di volumi iperbolicamente scolpiti può riflettere (benché tale posizione non debba essere intesa come normativa, data la varietà tipologica degli esemplari preistorici di cui si è detto) un'esecuzione e una conseguente fruizione androcentrica, le cui modalità appaiono indubbiamente suscettibili al trascorrere dei millenni – come lo studioso denuncia, l'attuale proliferazione di immagini pornografiche indubbiamente modella la ricezione dei contenuti visivi e il loro grado di “efficacia” –, a complicare l'indirizzo proposto da Freedberg subentrano il fattore tecnico-procedurale e quello relativo alla sfera del toccare. Laddove l'opera pittorica rimane, almeno tendenzialmente, intangibile – ma è lo stesso Freedberg a rendere conto di un toccare violento e diffuso negli episodi di iconoclastia pittorica da questi affrontati – annoverare le veneri preistoriche nella disamina avrebbe permesso di affrontare uno scenario antichissimo e altrimenti orientato. Il confronto, ossia, con un manufatto tridimensionale miniaturizzato dal funzionamento percettivo estremamente complesso, che parrebbe richiedere, allo stesso tempo, un'interrogazione sui temi dell'*agency* e dei suoi effetti non esauribile all'alveo del desiderio (nella fattispecie, sessuale). Laddove Freedberg, di fatto, non affronta la questione, più recentemente altri studiosi hanno dissezionato il fenomeno pervenendo ad alcuni risultati particolarmente stimolanti anche per il presente discorso, sui quali sarà opportuno soffermarsi.

1.2.5.2 Abbecedario aptico: «super-stimulus», «attachment objects»

Mi riferisco, nella fattispecie, a un nucleo di teorie approntate sul finire degli anni Novanta e concernenti tanto la morfogenesi delle figurine paleolitiche, quanto la loro fruizione da parte del soggetto percipiente. Tra di esse, si distingue una formulazione di indirizzo neurologico avanzata da Vilayanur S. Ramachandran e da William Hirstein, in un discusso contributo datato 1999⁵²⁹. Le premesse concettuali della proposta, non esente peraltro da significative criticità metodologiche rispetto agli studi storico-artistici, risultano le seguenti: l'atto artistico, sostengono il neurologo Ramachandran e il filosofo della mente e del linguaggio Hirstein, si connota per la *propensione caricaturale* che muove la creazione artistica, a livello neuronale, mediante l'isolamento e la successiva amplificazione di quei caratteri garantiti dell'immediata riconoscibilità di un dato soggetto e per l'analisi della risposta neuronale e sensoriale conseguente a tale enfattizzazione. In una simile prospettiva

⁵²⁹ V. S. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, in “Journal of Consciousness Studies”, Vol. 6, N. 6-7, 1999, pp. 15-51. Rispetto alla figura di Vilayanur S. Ramachandran si veda C. Scatturin, *Le immagini sul risvolto interno degli occhi: Storia dell'arte e Neuroscienze*, Tesi di Dottorato, A.A. 2011-2012, pp. 26-32.

potenzialmente applicabile alla creazione *tout court* dell'opera d'arte entra in gioco, seppure in maniera non monografica, il riferimento alla scultura antropomorfa di piccole dimensioni del Paleolitico Superiore⁵³⁰. Nel tentativo, puntualizzano gli autori, di cogliere la *rasa*, termine indiano in traducibile in italiano con il quale si intende, per utilizzare una perifrasi, «l'essenza profonda delle cose», l'artista preistorico opererebbe inconsapevolmente per sollecitare un «super stimulus» neuronale⁵³¹. Ma in cosa consiste, concretamente, tale meccanismo? Essenzialmente nella restituzione enfatica delle qualità che il *sapiens* avrebbe spontaneamente inteso, per l'appunto sul piano neuronale, come connotative del soggetto femminile: la sinuosità e la rotondità. Si tratta di un processo non dissimile da quello ipotizzato dal già citato Fabio Martini, archeologo preistorico che tuttavia – e ciò comporta una differenza di posizioni evidentemente non trascurabile – riconduce le facoltà cognitive di schematizzazione e ricomposizione dei volumi alla pratica del fare segno, vero salto nelle abilità del *sapiens* non limitabile all'impulso caricaturale.

In anni più recenti lo psicobiologo Alberto Gallace e lo psicologo britannico Charles Spence, che pure prendono le mosse, sebbene criticamente, dalla categoria neurologica di «super stimulus», ne hanno più apertamente posto in evidenza le implicazioni con la percezione tattile e aptica⁵³². La ricerca in oggetto, pubblicata nel 2011, testimonia di un cambio di passo maturato in seno agli studi neuroscientifici, registrando l'urgenza di vagliare *in primis* la dimensione edonistica di un'esperienza tattile globalmente intesa (ovvero passivamente tattile e attivamente aptica) sino ad allora scarsamente indagata e, in seconda istanza, di approntarne una teoria estetica maggiormente sistematica. La proposta di Gallace e Spence si focalizza nello specifico sulla Venere di Willendorf (28.000–25.000 anni fa, calcare e pigmenti rossi): involontariamente in linea con quanto Read, Giedion, Ragghianti e Lippard andavano affermando da oltre un cinquantennio, gli autori sostengono che la figurina “viennese”, non soltanto vanta delle dimensioni che lasciano supporre una sua genesi e una sua fruizione nel e per il palmo della mano⁵³³, bensì annotano – e qui è Ragghianti a ricoprire un ruolo prodromico – che proprio l'assenza di una base perpendicolare, data la terminazione conica della figurina priva delle estremità inferiori, farebbe a maggior ragione propendere per una sua fruizione necessariamente manuale. Meraviglia, o forse rappresenta solo l'ennesima conferma di una latente incomunicabilità (biunivoca) tra i campi disciplinari eterogenei, il fatto che gli studiosi valutino tale rilievo come non particolarmente praticato. Certamente ciò può essere vero se rivolto alla Venere di Willendorf, circostanza che gli autori in effetti puntualizzano⁵³⁴. Tuttavia, permane l'evidenza, e la precedente disamina storiografica mirava proprio a rintracciare e a esplicitare questo duplice livello, di come la critica e la

⁵³⁰ Nello specifico gli autori si riferiscono alle raffigurazioni zoomorfe realizzate sulle pareti delle grotte-santuario e generalmente agli esemplari di venere del Paleolitico superiore (ivi, p. 18).

⁵³¹ *ibidem*.

⁵³² A. Gallace, C. Spence, *Tactile Aesthetics: Towards a Definition of its Characteristics and Neural Correlates*, in “Social Semiotics”, Vol. 21, N. 4, 2011, pp. 569-589.

⁵³³ Scrivono a riguardo gli autori: «è interessante notare che un elemento che non viene citato spesso sulle figure di Venere, come la “Venere di Willendorf” (attualmente esposta al Naturhistorisches Museum di Vienna), è che quest'opera sembra fatta per essere toccata (vedi Lewis e Lewis 1994)! Può essere una coincidenza, ci si chiede, che le sue dimensioni (11,1 cm), e persino la sua forma, si adattino perfettamente al palmo della mano. Ancora più rilevante per questa affermazione è il fatto che i piedi della statua non le permettono di stare in piedi da sola. Cioè, sembra probabile che la Venere doveva essere tenuta in mano per essere apprezzata pienamente. Il significato di questa scultura, e di altre statue simili del periodo paleolitico, è ancora oggetto di un certo dibattito da parte degli antropologi» (ivi p. 575, trad. mia).

⁵³⁴ *ibidem*.

storiografia dell'arte sin dai primi anni Cinquanta avessero messo a fuoco tale componente, avvalendosi degli strumenti disciplinari allora a disposizione. Ciò, peraltro, dovette accadere non soltanto in relazione alla dimensione esplorativa dell'esperienza tattile, ma già rimarcando quel risvolto intimo, entropatico e non di rado emozionale che gli stessi Gallace e Spence annoverano tra le proprietà fondamentali dell'esperienza tattile⁵³⁵ e che qui, per le ragioni oramai a più riprese ripetute, potremmo riferire all'esperienza aptica, in una prospettiva puntualmente indagata in anni più recenti.

In un articolo pubblicato nel 2018, Taryn Bell e Penny Spikins del Dipartimento di Archeologia dell'Università di York, interrogavano un ambito di ricerca ancora largamente inesplorato: quello inerente al coinvolgimento emozionale tra individui e manufatti di epoca preistorica⁵³⁶. Il fulcro dell'ipotesi elaborata dalle giovani autrici, corroborata da un'ampia bibliografia facente capo, eloquentemente, alla figura di Donald Winnicot⁵³⁷, è che gli «oggetti possono [possano] stimolare sentimenti legati a relazioni sociali positive, sodali e armoniose o *emozioni e sentimenti affiliativi [affiliative emotions and feelings]* in diversi modi»⁵³⁸. Tale «capacità di relazioni di attaccamento», che distingue geneticamente l'essere umano da tutte le altre specie viventi, per la coppia di autrici «si è estesa fino a coprire non umani, come animali domestici, oggetti inanimati, luoghi o anche concetti astratti»⁵³⁹. Nell'illustrare tale procedimento, definito di *object attachment* e consistente in un attaccamento anzitutto affettivo, Bell e Spikins prendevano in esame l'aurignaziana Venere di Hohle Fels. Dissotterrata nel settembre del 2008 presso l'omonima grotta nel Giura Svevo (Germania), la Venere di Hohle Fels, risalente a circa 35mila anni fa, rappresenta il più antico esemplare di piccola statuaria antropomorfa femminile ad oggi conosciuto (e accertato). Scolpita in avorio di mammut, il piccolo idolo, parzialmente manchevole del braccio e della spalla sinistra, misura «59.7 mm in lunghezza, 34.6 mm in larghezza, 31.3 mm in spessore e pesa 33.3 g»⁵⁴⁰. Le minute dimensioni dell'esemplare unitamente alla presenza di un foro che ne attraversa il capo altresì microscopico, ne suggeriscono l'impiego come pendente oltre ad alludere, come già ravvisato per la Venere di Willendorf e per plurimi esemplari preistorici, a una caratterizzazione globalmente manuale. Nicholas J. Conrad, archeologo a capo dell'equipe a cui si deve il ritrovamento del corredo preistorico, ha fornito una precisa lettura dell'esemplare in questione, destinata a godere di una notevole eco⁵⁴¹: il manufatto in avorio scolpito e finemente decorato, in virtù dell'accentuazione ipertrofica dei seni e della celebrazione del sesso femminile, ingigantito e solcato da profonde incisioni, rimanderebbe al tema riproduttivo della fertilità⁵⁴². Le proporzioni della scultura-ciondolo, praticamente acefala e dotata di una

⁵³⁵ Discutendo delle differenze esistenti tra quella che gli autori definiscono nei termini di «estetica tattile e visiva», questi ultimi affermano come la prima paia «implicare un'esperienza più intima e attiva legata al modo in cui muoviamo il nostro corpo nello spazio e quindi alla connessione tra sistemi tattili e motori, degli oggetti rispetto a quella suscitata per mezzo di stimoli visivi». *ivi*, p. 582, trad. mia.

⁵³⁶ T. Bell, P. Spikins, *The object of my affection: attachment security and material culture*, in "Time & Mind", Vol. 11, N. 1, 2018, pp. 23-39, qui 25.

⁵³⁷ Cfr. D.W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), trad. it. G. Adamo, R. Gaddini, Armando editore, Roma, 1974.

⁵³⁸ T. Bell, P. Spikins, *The object of my affection* *cit.*, pp. 26-27.

⁵³⁹ *ibidem*.

⁵⁴⁰ N. J. Conrad, *A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels* *cit.*, pp. 248, 250.

⁵⁴¹ Lo straordinario ritrovamento permette inoltre di retrodatare l'apparizione della figurazione femminile dal Gravettiano all'Aurignaziano, imponendo un ripensamento del predominio della figurazione zoomorfa e teriomorfa, ritenuta per quel periodo dominante (*ivi*, p. 251).

⁵⁴² *ivi*, p. 251.

fisicità mostruosamente sbilanciata nella sua parte anteriore, tanto da apparire alquanto grottesca piuttosto che voluttuosamente sensuale, lascerebbero ad avviso dell'archeologo propendere per un'interpretazione del femminile fortemente sessualizzata. Come già rilevato da Bell e Spikins tale lettura, unitamente alla circolazione globale delle prime fotografie della "venere", diede adito negli anni immediatamente successivi a letture spiccatamente pornografiche, di cui si è già reso conto nell'analisi delle veneri koonsiane⁵⁴³. D'altro canto, e sono ancora le due studiose a segnalare tale elemento sulla scorta degli studi di Jill Cook, sia il tempo necessario alla creazione della figura, che ricordiamo esibire una sofisticata lavorazione a incisione, sia l'età della donna effigiata, presumibilmente riconducibile al periodo della maturità, suscitano più di una perplessità rispetto all'opportunità di degradare la Venere di Hohle Fels al primato, ingrato, di gingillo *ante litteram* pornografico più antico della storia umana⁵⁴⁴.

Contestando dunque tale interpretazione pseudo-pornografica, le autrici hanno orientato la propria argomentazione verso due fattori a mio avviso nevralgici per l'indagine sull'aptico: l'*elemento manuale* e, strettamente connessi al primo, i temi del «toccare» e della «prossimità»⁵⁴⁵. Non si tratta, si banni bene, di una prospettiva eminentemente simbolica: molto correttamente, Bell e Spikins hanno sollevato l'attenzione sulle tracce indessicali scaturite dal prolungato contatto tra le dita e la materia e che quest'ultima, in effetti, esibisce. In questa direzione, allora, anche Bell e Spikins sottolineano la natura *personale, manipolabile e portatile* del manufatto miniaturizzato, condiviso, presumibilmente, con tanti altri esemplari affini. Fruizione personale che, tuttavia, non scade, come l'esegesi pornografica porterebbe almeno indirettamente a supporre, in uno sfruttamento masturbatorio praticato (immaginiamo) da individui di genere maschile⁵⁴⁶. Piuttosto, essa subentrerebbe nel più ampio contesto antropologico e rituale, riportando l'argomentazione a quell'orizzonte già delineato da Lippard sin dal 1983 e, diversamente, da Dissanayake.

Il femminile e il tema matriarcale non rimanderebbero, pertanto, a un'interpretazione monocorde – e francamente avvilita – incardinata sull'erotismo tutto novecentesco e triviale nobilitato dal genio di Bataille, bensì alle origini di un discorso estetico in cui la donna, così come l'individuo di ogni genere, detiene un ruolo, se non fondante, quanto meno paritetico rispetto alla sua controparte. Dal costrutto di fertilità, troppo spesso cristallizzato nel *prodotto* scultoreo ri-categorizzato con occhi moderni, si passerà allora a quello della relazione a cui, come si è visto, molteplici figurine rimandano.

1.2.5.3. Un plesso da considerare: il dono, la carezza e l'agency in assenza

Nel corso della trattazione si è posto l'accento sulla *motilità* che caratterizza il sentire aptico. Si tratta, come si è cercato di argomentare, di un dinamismo anzitutto etimologico, concernente tanto l'esplorazione tattile attiva,

⁵⁴³ Bell, Spikins, *The object of my affection* cit., p. 33. Come segnalato da Andre Cook in un breve articolo pubblicato sullo Smithsonian Magazine, la circolazione delle immagini della Venere di Hohle Fels fu accolta, da numerose testate, come un esemplare emblematico di una sorta di «pornografia preistorica». Cionondimeno, non mancarono le voci di chi invitava alla prudenza rispetto a un'interpretazione univoca di tali manufatti, oppure richiamava l'attenzione sul fattore adiposità in una chiave antropologica e comunitaria. A. Curry, *The Cave Art Debate*, in Smithsonian Magazine, marzo 2012. Consultabile al link (visitato il 20 marzo 2021) <https://www.smithsonianmag.com/history/the-cave-art-debate-100617099/>.

⁵⁴⁴ Bell, Spikins, *The object of my affection* cit., p. 33.

⁵⁴⁵ *ivi*, p. 34, trad. mia.

⁵⁴⁶ Si tratta di una lettura alquanto parziale qualora applicata al diversificato repertorio delle Veneri preistoriche, di cui talune appaiono androgine, longilinee o fortemente astratte.

ampiamente sottoscritta dal *côtè* psico-fisiologico, quanto di un movimento tecnico-inventivo e ancora potenziale, precedente al contatto effettivo oppure radicato nell'assenza. L'anelito dell'entrare in contatto con il protendersi del corpo tutto, così come l'effettivo toccare il corpo dell'Altro (sia esso umano o meno) con le mani, le labbra o le piante dei piedi, concorrono a rendere il sentire aptico una modalità percettiva multimodale che estende i confini organolettici del tatto, coinvolgendo il sensorio nella sua complessità.

Prendendo le mosse dalla proposta avanzata da Bell e Spikins, si formulerà in questa sede un'ipotesi interpretativa che ponga a sistema una categoria e un processo: ossia il dono, indagato attraverso la teoria dell'*object attachment* proposta delle statunitensi, unitamente al costruito di "agency in assenza", conseguente a quella stratificata condizione di «presenza-assenza».

Il dispositivo del *dono* e, per estensione, l'atto del *donare*, parrebbero offrire un terreno fertile al fine di ipotizzare una differente genealogia dell'impulso aptico. Sulla natura ambigua del dono si è già espresso in modo esaustivo Antonio Somaini, che ne ha identificato e sviluppato gli aspetti maggiormente contraddittori, facendo necessariamente riferimento a un articolato panorama di fonti antropologiche e filosofiche⁵⁴⁷. Rispetto agli assunti elaborati dall'antropologia classica, dal sistema *kula* estesamente analizzato nel fondativo studio di Bronisław Malinowski datato 1922⁵⁴⁸, alla connotazione triplice, libertaria seppur non gratuita del *potlatch* affrontato nel celebre saggio di Marcel Mauss del 1924⁵⁴⁹, sino alla «perdita smisurata» che presiede alla distruttiva *dépense* bataillana⁵⁵⁰, in questa sede si opererà per un differente posizionamento ideologico. Rinunciando da un'interpretazione del dispositivo antropologico del dono come vincolato a un taciuto, per quanto consapevolmente applicato, sistema di obbligazioni e di controdoni, e partecipando alla linea già tracciata da Alain Caillé e Jacques Godbout per cui, come ribadito da Somaini, la gratuità del dono predispose, ma non obbliga, alla reciprocità con finalità sociali, il carattere che qui si intende rimarcare nel rapporto tra dono e sentire aptico risulta quello dell'eccesso. Un'esorbitanza del dono divenuta oggetto di riflessione da parte del pensiero filosofico francese dell'ultimo quarto del Novecento nello stesso momento in cui, non casualmente, venivano a moltiplicarsi le dissertazioni di area francofona sull'aptico e, più generalmente (e problematicamente) sul senso del tatto. In Jacques Derrida, tale esorbitanza rinnega qualsivoglia obbligazione sociale o morale di scambio: il dono [*don*], oltre che giungere come totalmente inaspettato, è anzitutto un'entità che, via Nancy, sfugge dal suo essere presenziale e visibile⁵⁵¹. Come annoterà Derrida nel monumentale saggio su Nancy e il toccare, vi è una peculiare "gesto", anch'esso da ultimo inaccessibile, che unisce il dono, il sentire aptico e ciò che rimane comunque al di fuori di un regime di tangibilità: quello della carezza. Spetta a Derrida, chiosando con incedere labirintico il pensiero del predecessore e sperimentando sul fronte teoretico l'ambiguità

⁵⁴⁷ A. Somaini, *Visibility and Invisibility of the Gift*, in A. Somaini, *Il Dono. Offerta, ospitalità, insidia*, Edizione Charta, Milano, 2001, pp. 1-14.

⁵⁴⁸ B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventures in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Ridero, 1922, p. 101.

⁵⁴⁹ M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (1924), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

⁵⁵⁰ Si veda G. Bataille, *La Part Maudite précédé de La Notion de Dépense*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1933.

⁵⁵¹ Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy cit.*, p. 127.

lessicologica del francese *tendre*, traducibile sia con l'aggettivo «tenero» sia con il predicato «tendere», rimarcare il portato di una totale apertura verso l'altro:

Che cosa vuol dire questo? *Tendere significa offrire, o donare*, ciò che si dà senza restituzione, vale a dire senza scambio, o senza attendere che l'altro venga a rendere o ad arrendersi. Tenderlo. Tenendo, si sottintende, «tieni!». «Prendi!». Non «io ti dono» (...), a «prendi», «ricevi», «accetta»⁵⁵².

Ciò per quanto concerne la gratuità morale e deontologica di quello che può essere inteso come il “dispositivo dono”. D'altro canto, considerate le tematiche che la presente trattazione ha enucleato più globalmente (tra le quali si annoverano il soggetto femminile, la sua rappresentazione, il tema matriarcale e quello cosmico-naturale), occorre richiamare un'ulteriore linea filosofica che sposti l'attenzione dallo statuto del dono alla dimensione intersoggettiva che esso genera.

Luce Irigaray, che appronta la propria disquisizione vagliando polemicamente e superando gli assunti elaborati da Sartre, Merleau-Ponty e Levinas⁵⁵³, elabora una serie di postulati di segno differente. La carezza, dinamica paradigmatica della «sessualità femminile» colta dal bacio delle labbra (un bacio cieco giacché senza sguardo), favorisce quel peculiare «processo» di definizione di un'«intersoggettività tra donna e uomo»⁵⁵⁴. Tale disposizione teorica interessa nella misura in cui essa istituisce un «nuovo genere di intersoggettività»⁵⁵⁵ che, riconfigurando la «voluttuosità» contemplata dai precedenti interpreti, concorre attivamente alla costruzione relazione fondata sull'alterità: ovvero «un'intersoggettività tra di Io-me e Io-te»⁵⁵⁶.

Occorre a questo punto segnalare un dato affatto secondario e pertinente all'evidenza secondo cui le formulazioni stringatamente ripercorse si interrogano sul costruito e sul fenomeno della carezza adottando una prospettiva sostanzialmente antropocentrica, in un orizzonte ontologico dove trascendenza e sensibilità si intersecano. Ma in quali termini, allora, descrivere l'esperienza di un contatto che ravvisa nella carezza anzitutto la propria qualità procedurale – operativamente, l'atto di far scorrere le dita su di una superficie –, compiuta su un oggetto dotato di una temporalità stratificata (ossia di un manufatto che, pur attestandosi quale entità contingente, reca su di sé le tracce di una lavorazione, di una manipolazione e finanche di un consumo non umano millenari)? Allora, oltre al dono – il manufatto – e la carezza – la modalità esperienziale con cui si fruisce del primo, subentra un terzo fattore nodale al fine di analizzare il funzionamento dell'impulso aptico: quello afferente alla nozione antropologica di *agency* in assenza, di cui si cercherà di illustrare l'azione.

La venere del Paleolitico superiore, come si è ampiamente ricordato nel corso della dissertazione, è stata sovente ricondotta alle categorie di amuleto e di talismano, imponendosi da un punto di vista formale quale manufatto palmare presumibilmente esperito nell'incavo della mano, esplorato con le dita, tenuto sospeso e, forse, sfiorato con le labbra. L'interazione digitale con tale reperto, da collocarsi in un orizzonte antecedente

⁵⁵² *ivi*, p. 126.

⁵⁵³ C. Vasseleu, *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty*, Routledge, New York: Londra, 1998. Mentre Merleau-Ponty, come sottolinea Vasseleu, ravvisa «l'origine delle relazioni intersoggettive nella carne anonima e comune o in un essere sensibile», laddove Levinas rileva l'esistenza di «un dono nella stretta di mano» (*ivi*, p. 64, trad. mia), Irigaray rivendica la natura paritetica, continuativa e non gerarchica dell'incontro tra le mani, riconoscendo una figura ancor più decisiva nell'incontro cieco delle labbra (*ivi*, p.66).

⁵⁵⁴ V. Lehtinen, *Luce Irigaray's Phenomenology of Feminine Being*, Suny Press, New York, 2014, p. 109, trad. mia.

⁵⁵⁵ *ibidem*.

⁵⁵⁶ *ibidem*.

alla categoria non neutrale di opera d'arte, si compie attraverso uno spettro di comportamenti piuttosto articolato. Ne afferiscono il colpo distruttivo, l'urto ripetuto del bifacciale contro la materia coriacea, il ritmico lavoro dei polpastrelli che scavano e plasmano la sostanza malleabile, così come la carezza di mani senza tempo, siano esse quelle dell'esecutrice/esecutore preistorici oppure del fruitore moderno. Accarezzando la venere, non soltanto si lambisce un oggetto minuto dalla morfologia curvilinea e dalla *texture* composita, avvertibile come liscia, corrosa, scabrosa oppure solcata da incisioni, in sé potentemente aptica. Bensì, tale esperienza provoca il cortocircuito aporetico – nella veste della sovrapposizione – tra ciò che rimane intangibile eppure, allo stesso tempo, *apticamente* avvertibile: ossia il lavoro di un'intelligenza digitale ormai assente, il consumarsi pulviscolare della pietra, dell'avorio o dell'osso tradito, dopo millenni, dalla conformazione materiale del manufatto che ne trattiene i segni. In tale lentissima azione di erosione, plasmata sui ritmi geologici impercettibili agli occhi degli uomini, si situa la premessa fenomenica dell'impulso aptico della negatività, nozione ideologicamente opposta alle logiche positive neocapitaliste.

Prendendo le mosse dalla teoria elaborata dall'antropologo Alfred Gell, l'oggetto che qui verrà connotato come manualistico «promana un *agency*»⁵⁵⁷ del tutto peculiare giacché spirante da un contatto che, *à la* Barthes, è *stato* e che acuisce l'appercezione di quelle che Deleuze definiva, nelle lezioni seminariali su Spinoza, le «affezioni del corpo»⁵⁵⁸. Ciò che la mano avverte esplorando digitalmente il manufatto coinciderebbe allora con «l'azione, l'effetto che un corpo produce su un altro» se si ammette il presupposto deleuziano secondo cui «ogni composizione di corpi è un'affezione» dinamica che vede l'azione di «uno che agisce e l'altro che viene segnato [*recueillir*] dalla traccia del primo»⁵⁵⁹. Partecipando alla prospettiva inaugurata della MET, occorre rimarcare come in un simile sistema sia proprio il soggetto senziente a essere toccato, come ebbe a dire Lippard riferendosi alle pietre, dal manufatto. Entro una dinamica così strutturata si inserisce quel costrutto di “agency in assenza” al quale vorrei fare riferimento e che richiede, inevitabilmente, di estendere le coordinate fenomeniche del concetto di assenza, in direzione non solo di quella che già Gernot Böhme sistematizza nei termini di «quasi presenza»⁵⁶⁰, bensì percorrendo il costrutto maggiormente radicale di «assenza-presenza» [*absence-presence*] già diversamente indagato in termini mediali da Barthes e Derrida⁵⁶¹. Tale locuzione ha ricevuto, specialmente negli ultimi anni, una notevole attenzione da parte degli studi di geografia culturale,

⁵⁵⁷ Nella sua analisi Gell, che riconduce il fenomeno dell'*agency* sociale a un processo di indici [*index*] ed effetti non esente da connotazioni animistiche, ne cita quali esempi paradigmatici le bambole e le automobili, dedicando un'analisi piuttosto capillare a come gli idoli stessi attivino tale *agency* nei confronti dell'umano. L'impalcatura teoretica di Gell si basa sul riconoscimento di una prossimità di tipo «fisiognomico» che accomuna l'esperienza dell'oggetto d'arte a quella delle persone. «Senza soffermarci sulla difficile questione della natura della relazione tra persone reali e raffigurate – afferma a questo proposito Gell –, il punto che voglio sottolineare qui è che i mezzi che abbiamo generalmente per formare una nozione della disposizione e delle intenzioni degli “altri sociali” è attraverso un gran numero di abduzioni da indici che non sono né “convenzioni semiotiche” né “ganasce [*Jaws*] della natura”, bensì “qualcosa di intermedio” e specificamente «sociale». A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, pp. 16-20.

⁵⁵⁸ G. Deleuze, *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza* (1978), A. Parti (a cura di), Ombre corte, Verona, 2013 p. 50.

⁵⁵⁹ *ibidem*.

⁵⁶⁰ G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, T. Griffero (a cura di, trad.), Marinotti, 2010, *passim*.

⁵⁶¹ Si veda a riguardo: L. Wike, *Photographs and Signatures: Absence, Presence, and Temporality in Barthes and Derrida*, in “Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies”, 2000, pp. 3-28.

che hanno posto in luce talune questione di cruciale interesse ai fini dell'argomentazione. Come annota a questo proposito John Wylie,

i brandelli e le pezze delle cose, siano essi tesori posseduti o sporchi oggetti di uso transitorio – *maneggiati* [*handle*], *venerati* [*venerated*] o *scartati* – tutte le *tracce* di presenza di coloro che ora sono assenti sono lavorate in modo tale da mostrare, sincronicamente, *l'assenza di presenza, la presenza di assenza*, e così in ultima analisi la soglia assume lo status di una zona allargata e incanagliata di *indiscernibilità* e dislocazione, disturbando ogni distinzione.

Si rilegga, alla luce di tale costrutto, il rapporto tra elemento paleostorico, morfogenesi e sentire aptico. Il manufatto preistorico (si pensi alla *venere* o con Eiseley al bifacciale) reca su di sé le tracce di un'azione che è stata (la lavorazione manuale, la palpazione rituale, l'esplorazione tattile) e che tuttavia prosegue lungo traiettorie autonome, peraltro eventualmente distruttive, delineate dalle trasformazioni in cui incorre il materiale, siano tali alterazioni geologiche, terrestri o antropiche. Toccando tale dispositivo è possibile fare esperienza del reperto in quanto cosa materiale presente, apprenderne dinamicamente i valori di forma, superficie, peso e schema compositivo ponendosi, simultaneamente, in una condizione di «quasi presenza» (l'arco cronologico millenario e la rete di interazioni di cui l'oggetto diviene portatore). Adottare un simile indirizzo, presumibilmente, richiede una descrizione teoricamente più pregnante della nozione di assenza. Sulla scorta di un'efficace definizione proposta da Lars Frers, che ripercorre l'evoluzione di tale categoria discostandosi dalla fenomenologia husserliana e guardando piuttosto a Merleau-Ponty e alla grammatologia di Derrida⁵⁶², si opterà per una concezione dell'assenza fortemente correlata allo schema senso-motorio per cui, come sostiene Frers, «l'esperienza dell'assenza deriva il suo potere peculiare dal suo essere incarnata nel corpo, nelle pratiche corporee, nelle percezioni ed emozioni sensuali»⁵⁶³. È solo ponendosi in una dimensione in prima istanza noetica che risulta possibile assumere il sentire aptico, nella sua caratterizzazione più squisitamente multimodale, quale canale proceduralmente implicato in quel processo non soltanto di appropriazione rammemorante, bensì finalizzato al «rendere presente», schiudendo anzitutto sul piano percettivo una connessione travalicante l'orizzonte rigorosamente fenomenologico⁵⁶⁴ [Figura 33].

⁵⁶² L. Frers, *The Matter of Absence*, in *Special Issue: Absence, Materiality, Embodiment, Resistance*, in “Cultural Geographies”, Vol. 20, N. 4, ottobre 2013, pp. 431-445. Il presupposto teoretico adottato da Frers afferisce al concepire l'assenza come un'entità imbrigliata nella composizione fisica delle cose e che, proprio in virtù di tale concretezza, deve essere indagata nei suoi «aspetti materiali e corporei» (ivi, p. 435, trad. mia).

⁵⁶³ ivi, p. 423.

⁵⁶⁴ ivi, p. 505.



Figura 33: Tavola sinottica di veneri del Paleolitico superiore (o loro copie) recate tra le dita o nel palmo della mano. Nell'ordine figurano la Venere di Dolni Vestonice (29.000 anni fa); la Venere di Willendorf (24.000-22.000) e la Venere di Hohle Fels (40.000 – 35.000 anni fa)

Si tratta di conclusioni non dissimili da quelle a cui giungerà Jacques Derrida, al termine di un esaustivo capitolo dedicato, non fortuitamente, alla fenomenologia della mano e alla collocazione epistemica del tatto all'interno del sistema sensoriale. Derrida che, introducendo l'argomentazione sull'aptico, si riferisce schematicamente alla mano quale organo creatore *par excellence* avente «valore teleologico»⁵⁶⁵ e quale sede di una tattilità reversibile, avverte l'urgenza di approfondire la concezione non fenomenica, bensì epistemica e gnoseologica del sensorio. Ossia, egli puntualizza come «non si tratterebbe più allora di concedere o di restituire un privilegio o una priorità a un senso qualsiasi, la vista, il tatto, l'udito, il gusto, l'odorato (...). Si tratterebbe piuttosto di riorganizzare altrimenti l'intero campo detto *del* senso o *dei* sensi»⁵⁶⁶. Tale estensione delle coordinate del sentire aptico, implicherebbe una riconfigurazione sostanziale della tradizionale strutturazione dei canali sensoriali per cui, qualora si avallasse l'ipotesi di «una aptologia generale, questa non dipenderebbe più da un senso particolare chiamato tatto», provocando conseguentemente una crisi nel discorso fenomenologico⁵⁶⁷. Per tali ragioni, sostiene Derrida, diviene urgente ammettere tutte quelle categorie di pensiero espulse da tale orientamento nelle sue prove maggiormente rigorose, nonché «lo stesso fuori, l'altro, l'inanimato, la realtà materiale – e la morte, il non-vivente, il non-psichico (...)»⁵⁶⁸. Strumentalmente, si potrebbe dunque ragionare su un'aptologia estesa che contempli l'interazione tra la mano (metonimia del corpo propriocettivo), il manufatto e la sua componente di quasi presenza.

1.2.6. Conclusioni: il paradosso della mano con e oltre Derrida

Venendo alle conclusioni, si opererà una riflessione sui presupposti da cui si sono prese le mosse. Nel fare ciò, vorrei affidarmi una volta alle parole di Derrida via Nancy, con l'obiettivo di trarne alcune considerazioni

⁵⁶⁵ J. Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy cit., p. 205.

⁵⁶⁶ *ivi*, p. 230.

⁵⁶⁷ *ibidem*.

⁵⁶⁸ *ivi*, p. 231.

conclusive di ordine generale e, al tempo stesso, di formulare un'ipotesi teorica, nella forma della controproposta, a talune questioni derridiane maggiormente problematiche.

Anche Derrida, come forse il lettore del presente contributo, avverte la necessità di puntualizzare le ragioni che lo hanno condotto a riservare un eccezionale rilievo al privilegio già husserliano della mano in relazione al toccare, che egli stesso denuncia a più riprese non limitarsi a un solo senso, né men che meno a un unico organo e per cui, cionondimeno, può affermare

in forza del seguente *paradosso*: anche quando era destinata a meglio spiegare la pura auto-affezione psichica del toccante-toccato, *la mano*, più di qualunque parte del corpo-proprio, imponeva la *deviazione attraverso la visibilità, l'esposizione alla superficie*. Infine, attraverso questa stessa uscita, *la mano imponeva la possibilità dell'apprensione entropatica*: l'es-appropriazione, l'*appropriazione interminabile di un non-proprio irriducibile*, che allo stesso tempo condiziona, costituisce e limita ogni processo di appropriazione⁵⁶⁹.

I fuochi dell'argomentazione derridiana, che, si rammenta, seguono immediatamente le ipotesi sull'opportunità di un'aptologia estesa, affiorano con chiarezza. L'elemento manuale genera un cortocircuito nella fenomenologia del toccare: se la mano, da un lato, attualizza nella maniera più epidermica, diretta ed aggettante il suddetto senso, veicolando l'esperienza propriocettiva del toccare e dell'avvertirsi toccati (il chiasma in Merleau-Ponty), essa allo stesso tempo non può rinunciare ad una componente visiva (dal momento che, almeno tendenzialmente, il soggetto percipiente si vede toccante e toccato e conosce il mondo sia vedendo che toccando). Allora, quella che Derrida indica nei termini di una proficua cooperazione dinamica tra tatto e visione, si risolve da ultimo in un'esperienza di conoscenza interocettiva che il filosofo descrive di «apprensione entropatica»⁵⁷⁰. Il cuore di tale apprensione, che rimanda ancora una volta sul piano lessicologico alla contiguità tra la motilità del toccare e quella speculativa del conoscere, risiede nel venire meno delle eventuali istanze di possesso giacché, paradossalmente, l'efficacia di tale esperienza manuale coincide con il suo fisiologico limite: l'incontro epidermico con un'irriducibilità destinata a rimanere tale. Senza che Derrida la nomini espressamente (menzione effettuata appena poche pagine prima), il contesto da questi schiuso parrebbe pur sempre «aptologico».

Ciò da cui invece prenderei le distanze corrisponde all'epilogo che conclude il capitolo in cui il parigino espone con mirabile complessità tali questioni (*Tangente II*)⁵⁷¹. Delineando una «rassomiglianza» che Derrida solo progressivamente svela, egli dispiega un *climax* trascendentale che, dalla «mano di carne» (l'organo) alla «mano dell'uomo» e «di uomo», culmina con quella del «Padre misericordioso» che manifesta il «Logos o il Verbo dell'incarnazione»⁵⁷². Acme della sovrainterpretazione cristologica risulta il manifestarsi, latentemente subodorato alla base del discorso derridiano, di un «tatto spirituale» qualificato dall'essere «*infinito, mutuo e immediato*»⁵⁷³. Al fine di afferrare più compiutamente la portata, in effetti cruciale, di tale scarto, occorre spingersi nel successivo *Tangente V*, l'ultima delle riflessioni che, impostate sulle cinque dita della mano,

⁵⁶⁹ *ivi*, p. 232.

⁵⁷⁰ *ibidem*.

⁵⁷¹ Si veda *ivi*, p. 232.

⁵⁷² *ibidem*.

⁵⁷³ *ibidem*.

chiude l'omonima sezione⁵⁷⁴. Praticando un orizzonte fattosi ora orgogliosamente cristologico, Derrida concepisce il tatto «infinito» come evidentemente contrapposto a quello «finito», ovvero il «tatto carnale», quello effettivo tra la mano e le cose⁵⁷⁵. Esso appare «mutuo» giacché modellato sul «*mutuus contactus*» tra l'anima del credente e Dio, «immediato» in quanto tecnicamente non mediato e assurto allo stadio intimamente agognato di «atto puro» che si consuma indipendentemente dalla «distanza»⁵⁷⁶. Derrida si rivela lapidario nel collocare l'orizzonte di una simile facoltà tattile, ormai completamente estranea a qualsivoglia baumgarteniana gnoseologia inferiore: esso mira alla «rottura (...) con un'aptologia sensibile», per cui, da ultimo, «il senso proprio del tatto sarebbe estraneo alla sensibilità»⁵⁷⁷.

Non è mia intenzione entrare nel merito della posizione derridiana, solidamente argomentata se proiettata in un orizzonte cristologico e, successivamente, cartesiano. Diversamente, sarei più scettica nell'intendere quale essenziale attributo del tatto, che diviene nella trattazione derridiana, per estensione, attributo essenziale dell'aptico, il suo sostanziale travalicare i confini della sensibilità. Il punto di vista sinora adottato non ambisce (e ovviamente non possiede) il quoziente speculativo che la dissertazione di Derrida così abilmente dimostra, toccando picchi teorici del tutto impareggiabili. È pur vero, tuttavia, che nemmeno muove da un intento similmente iconoclasta, laddove il filosofo giunge a sospettare che «il tatto della presenza irrapresentabile» possa costituire la «migliore definizione di tatto in generale»⁵⁷⁸. A dirsi, in altre parole, che non si opterà per rinnegare *in un sol colpo*, impiegando una tipica espressione derridiana, l'immagine e il sensibile.

Piuttosto, sviluppando una possibile controproposta critica, si ritiene sia possibile postulare un epilogo complementare a quello auspicato da Derrida sulla mano, nella fattispecie adottando una prospettiva storico-artistica che, di immagine, si nutre avidamente. La mano di uomo o la mano di donna, erede moderna e sostanzialmente inalterata della mano primigenia, precede le disquisizioni cartesiane, cristologiche e aristoteliche. Essa precorre l'avvento della parola, abita il segno e i confini della storia. La mano di *sapiens*, che partecipa a una realtà eterodossa rispetto a quella imperniata sulla dottrina eternante e consustanziale dell'*homoousia*, tocca carnalmente, pensa per immagini. Nell'esperienza di contatto con la materia, un'esperienza tecnicamente *mediata*, fisiologicamente *discreta* e *limitata* nel tempo, non soltanto sarebbe possibile immaginare un'aptologia estesa all'interazione di più sensi, bensì, non risulterebbe necessario disancorarla dal mondo sensibile.

⁵⁷⁴ *ivi*, pp. 304-326.

⁵⁷⁵ *ivi*, p. 308.

⁵⁷⁶ *ibidem*.

⁵⁷⁷ *ivi*, p. 309.

⁵⁷⁸ *ivi*, p. 312.

CAPITOLO 3

1.3. Una lettura in filigrana: il sentire aptico, la paleostoria e il modernismo

Giunti a queste altezze, si potrebbe obiettare che la ricognizione storiografica rintracciata schiuda un orizzonte teorico di fatto non applicabile al *corpus* della storia dell'arte contemporanea. Nel presente capitolo si cercherà di dimostrare come l'elemento paleostorico, categoria polivoca nella quale confluiscono i processi sinora enucleati di morfogenesi, cosalità e fruizione del manufatto preistorico, possa offrire una valida chiave di lettura per ripensare il sentire aptico in relazione a quello che, storicamente, ne ha rappresentato il *medium* di elezione: ossia la scultura.

Ciò che il presente capitolo si prefigge di dimostrare è che l'interazione tra la conoscenza documentaria del repertorio paleostorico da parte di determinati artisti e l'esperienza di una *tattilità attiva, cinestetica, propriocettiva e interocettiva* – che a mio avviso può e dovrebbe essere categorizzata come *aptica* – abbia originato un panorama di esperienze in cui la comprensione del repertorio paleolitico non si esaurisce a un livello meramente iconografico, come avvenuto per Koons, bensì raggiunge una dimensione globalmente *morfogenetica*. Una morfogenesi, fulcro teorico dell'argomentazione, che coinvolge il sentire aptico su una molteplicità di livelli e dunque sul *modus operandi* dell'artista, sull'invenzione-esecuzione della forma, sulla scelta dei materiali, sul piano stilistico, sul coinvolgimento percettivo del soggetto senziente (il fruitore)

Sussistono tre ragioni sostanziali che mi spingono a proporre una simile genealogia. Avviando un'indagine filologica sulle fonti autografe e sulla letteratura critica, è stato possibile appurare come gli artisti selezionati (i cui nomi verranno svelati a tempo debito) condividano un plesso di comportamenti affini, tra i quali compaiono:

- i) la sopravvivenza, in filigrana alla pratica modernista del *Direct Carving* (non fortuitamente correlata alle istanze primitiviste)⁵⁷⁹, di una *inventio plastica* maggiormente articolata. Partendo dall'esecuzione di studi grafici, la genesi della forma avviene tramite al gesto tecnico-protetico (ossia compiuto per il tramite di utensili) di *manipolazione e miniaturizzazione* della materia, culminante nella creazione di una forma proporzionale all'incavo della mano. Il manufatto, modellato dalla pressione dei polpastrelli e dai movimenti delle dita, possiede in sé valore di opera conclusa e non di studio preparatorio;

⁵⁷⁹ Come illustrato in maniera esaustiva da Judith Zilczer, il primo utilizzo del termine si deve al critico d'arte Henry McBride, nell'ambito di una recensione di una personale di Brancusi uscita sul "New York Sun" il 22 marzo 1914. La pratica del "Direct carving" dovette affermarsi quale modalità predominante di lavorazione plastica in area anglo-americana tra il 1910 e il 1940. Componente che qualifica tale metodologia differenziandola dalla pratica accademica distintive del XIX secolo coincide con la creazione della scultura in virtù del materiale (da qui il riferimento al "diretto"), senza la previa esecuzione di studi preparatori o bozzetti. Il confronto con le fonti primitive (variabilmente africane e oceaniche) dipende dalla diffusa convinzione tra gli artisti che la modellazione diretta rispecchiasse in maniera più profonda il *modus operandi* dell'uomo primitivo (segnalando come generalmente, tuttavia, non si faccia menzione di esperienze preistoriche). J. Zilczer, *The Theory of Direct Carving in Modern Sculpture*, in *Sculpture*, in "Oxford Art Journal", Vol. 4, N. 2, Novembre 1981, pp. 44-49.

- ii) la partecipazione al *diktat* modernista della fedeltà al materiale (*Truth to Material*)⁵⁸⁰ che determina una relazione asimmetrica, anche sul piano della tecnica, tra artefice e materia in favore della seconda⁵⁸¹;
- iii) il configurarsi di un *modus operandi* che pone operativamente in discussione la centralità della visione, riservando un ruolo nevralgico all'immaginazione, alla sensibilità digitale e alla cinestesia del corpo.

L'intelligenza digitale della MET, la pratica arcaica di scolpire un materiale assecondandone le proprietà fisiche, connessa a quella competenza di *Hands-on* postulata da Ellen Dissanayake, le tracce lasciate dalla lavorazione, siano esse inferte dalle percussioni di uno strumento tecnico (lo scalpello come il frammento di selce preistorico) oppure provocate dalle dita che plasmano la sostanza duttile, testimoniano di una temporalità stratificata dell'atto plastico che appare *tecnicamente rivelata dall'eccedente motilità dell'aptico*. Sarebbe peraltro legittimo lamentare che una simile impostazione teorica possa valere indistintamente per tutta la scultura, scadendo perciò in un ordine di riflessione irrilevante. La seconda ragione che vorrei porre illustrare mira in questo senso a delimitare lo spettro delle esperienze potenzialmente contemplabili.

Le opere selezionate nella successiva argomentazione risultano infatti l'esito di una prassi scultorea che rinnova determinati procedimenti cognitivi – due nella fattispecie – connaturati alle origini tecniche del gesto iconico. Assecondando i casi di pareidolia e di spontanea ammirazione di taluni ciottoli litici, quegli stessi corpi rocciosi che poterono, forse, ispirare la figurazione in un momento antecedente al Paleolitico inferiore (si pensi alla già menzionata e discussa Venere di Tan-Tan), talune delle opere prenderò in analisi istituiscono nell'esperienza tattilo-manuale di minuti elementi lapidei il motore di un'invenzione morfogenetica tramite cui l'artista emula i moti generativi della natura in direzione di una spinoziana *natura naturans*⁵⁸². Il secondo comportamento, invece, pertiene più propriamente alla fenomenologia della creazione plastica. La morfogenesi dell'oggetto si compie, da un lato, attraverso quei processi di semplificazione e ricomposizione dei volumi che, come sottolineato da Fabio Martini, dovettero determinare il salto cognitivo nel *sapiens* di cui lo schema compositivo delle veneri paleolitiche rende conto⁵⁸³. Dall'altro, è bene rammentare come la creazione materiale della forma accada “ciecamente” nell'incavo della mano assecondandone la proporzionale motilità, in una disposizione già registrata dalla ricognizione storiografica che si è posta a sostegno della tesi. Una cecità, si badi bene, sempre “imperfetta” e, allora, indirettamente influenzata dalla visione (nei soggetti vedenti aptomorfo e optomorfo procedono di pari passo, intrecciandosi).

Il riconoscimento dei comportamenti esposti non vorrebbe porsi in maniera arbitraria: in questo senso, lo spoglio delle fonti documentarie ha permesso di constatare come gli artisti prescelti vantassero una conoscenza non superficiale tanto dei manufatti preistorici, quanto dei discorsi attorno a una specie di toccare esteso. Da

⁵⁸⁰ Riportiamo di seguito la definizione che ne fornisce Henry Moore nel 1934: «*Verità al materiale*: ogni materiale possiede le proprie qualità individuali. È solo quando lo scultore lavora direttamente, quando vi è una relazione attiva con il materiale, che il materiale può svolgere la sua parte nella presa di forma dell'idea. La pietra, per esempio, è dura e concentrata e non dovrebbe essere falsificata a sembrare morbida carne – non dovrebbe essere forzata oltre la sua struttura costruttiva verso un punto di debolezza. Dovrebbe mantenere la sua dura pietrosità [*stoniness*] tesa». H. Moore, *Statement for Unit One*, in H. Read (a cura di), *Unit One: The Modern Movement in English Architecture*, Londra, 1934, p. 29.

⁵⁸¹ Seppur con alcune significative differenze, tale orientamento rimanda a quell'orizzonte di *Material Engagement* di cui si è in precedenza detto.

⁵⁸² Si veda a riguardo: O. Weijers, *Contribution à l'histoire des termes 'natura naturans' et 'natura naturata' jusqu' à Spinoza*, in “*Vivarium*”, Vol. 13, N. 1, 1978, pp. 70-80.

⁵⁸³ Cfr. F. Martini, *Archeologia del Paleolitico* cit., passim.

qui, la creazione di *forme in formazione* che, persino nella loro esteriorità, possono suggerire una sorta di assonanza diacronica tra manufatti realizzati in periodi estremamente distanti (dal Paleolitico, al Modernismo, sino al XXI secolo).

Avanzando una simile ipotesi non si desidera certamente marginalizzare il ruolo, indubbiamente nevralgico, svolto dal fattore stilistico e dalle sue conseguenti filiazioni nell'accadere dei fatti d'arte, senza i quali sarebbe impossibile produrre una valida indagine storico-artistica. Piuttosto, collocare la persistenza dell'elemento preistorico non già nella sua appropriazione e rivisitazione iconografica, come si è detto, bensì in una più radicale processualità dell'atto scultoreo, permette di meglio definire il ruolo che in essa, a mio avviso, acquisisce la percezione aptica. Una partecipazione che deve essere intesa, si ribadisce, come prolungata nel tempo (ricalcando il modello della *chrono-architecture* dell'atto di Malafouris) e intersoggettiva (stando allora con Dissanayake): dalla mano creatrice che plasma e viene al contempo plasmato, allo strumento protesico che percuote la materia, la conoscenza aptica del volume prosegue nell'esplorazione manuale del manufatto, che a sua volta raggiunge una condizione propriamente motoria e vestibolare nella fruizione allora cinestetica della scultura di maggiori dimensioni o del monumento. A riprova di quanto proposto, numerose delle opere enucleate prevedevano la possibilità di essere fruite tattilmente dal visitatore, opportunità poi negata in sede espositiva per ragioni conservative.

La terza e ultima motivazione riflette un'esigenza metodologica. Nell'avanzare una lettura incardinata sulla relazione tra scultura modernista, sentire aptico ed elemento preistorico, non si intende certamente elevare l'argomentazione al valore di esegesi univoca, portato che essa non possiede e di cui non ambisce a fregiarsi. Le ipotesi formulate poggiano, sostanzialmente, sull'analisi documentaria delle fonti e su una sequenza ipotesi di confronto formali. Tuttavia, la ragione che mi spinge a proporre un simile percorso muove dall'urgenza di sondare la validità, come si è illustrato nelle premesse introduttive, di una storiografia aptica mirante ad estendere le coordinate distintive dell'indagine storico-artistica. Un'apertura che ponga l'interdisciplinarietà non quale atteggiamento di facciata, bensì nei termini di imprescindibile premessa teorica attraverso cui cogliere l'attualità dell'opera d'arte. L'indagine, pertanto, considera l'opera plastica nella sua accezione di comportamento e di oggetto. La materialità del processo e del manufatto consentirà di scandagliare il ruolo del sentire aptico in maniera trasversale, cercando di corroborare il dato percettologico con istanze filologiche e documentarie. Concepire l'opera d'arte nella sua fisicità di cosa e nella sua materialità di processo creativo e successivamente esperienziale, consente di aprire spiragli teorici che rimarrebbero presumibilmente latenti in una disamina esclusivamente documentaria.

Prima di esporre l'argomentazione, mi preme avanzare due premesse metodologiche che conducano l'argomento il discorso verso il suo cuore teoretico.

1.3.1. Un esercizio di confronto

La prima premessa dispone di un andamento curiosamente performativo. Il lettore verrà dunque invitato a partecipare attivamente a un'esperienza fittizia: quella di imbattersi in un nucleo di fotografie in bianco e nero immortalanti un corpo minerale dall'andamento curvilineo, ritmato da declivi, anse, turgori e rotondità. Installato su di un piedistallo neutro, come da prassi nelle esposizioni di arte contemporanea, esso esibisce una superficie levigata, parzialmente interrotta da recessi, corrugamenti e crettature. Il primo piano fotografico suscita nell'esaminatore qualche incertezza rispetto alle reali proporzioni dell'oggetto di cui non viene fornita alcuna indicazione. La sua datazione rimane parimenti ignota. Potrebbe trattarsi di un esemplare delle straordinarie *Concrezione* di Jean Arp? Oppure di un regale *Uccello* di Brancusi? Sebbene simili ipotesi risultino platealmente impraticabili e non percorribili, è possibile intuire, come del resto accade da un secolo di storia dell'arte, l'esistenza di una legge formale e morfologica che connette tali eterogenee esperienze.

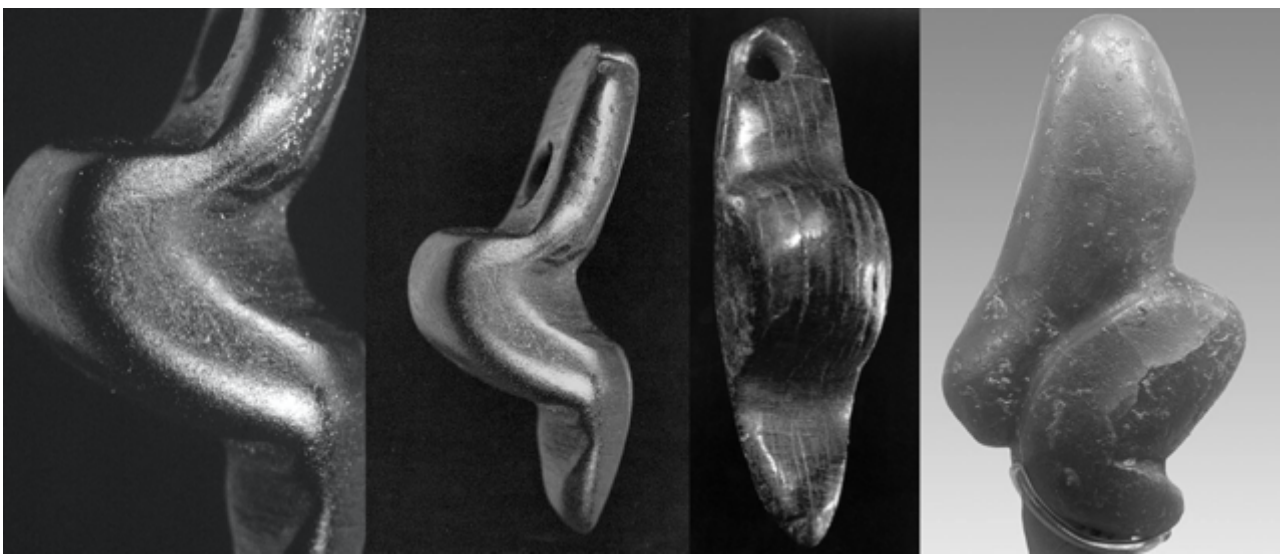


Figura 34: Montaggio con ingrandimenti della Venere di Monruz (circa 13.000 mila anni fa); della Venere di Petersfeld (15.000-11.000 anni fa); della Venere di Sireuil (25.000 anni fa)

L'attività qui simulata potrebbe legittimamente dotata di scarsa scientificità. A maggior ragione se si ammette che, a protagonista degli scatti nominati possa candidarsi non un singolo esemplare, bensì un'intera famiglia di manufatti accomunati da caratteri tipologici affini [Figura 34]. Supponiamo di aver sottoposto al lettore un primissimo piano fotografico della minuta Venere di Petersfels (Magdaleniano, circa 15.000-11.000 anni fa) alta 5 cm e dissotterrata tra il 1928 e il 1933 quale parte di un corredo di quattro esemplari, nelle omonime grotte dello stato federale tedesco del Baden-Württemberg⁵⁸⁴; della traslucida Venere di Tursac (Gravettiano, 30.000 mila anni fa), scoperta ad Abri du Facteur da Henri Delporte il 5 agosto del 1959 e modellata inferendo un numero limitatissimo di colpi a un ciottolo antropomorfo di calcite ambrata, alto circa 8 cm⁵⁸⁵; della digitale

⁵⁸⁴ V. Nübling, *Die Venusstatuetten vom Petersfels*, in "Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes", N. 3, p. 129.

⁵⁸⁵ J.-P. Duhard, *Étude comparative des statuettes féminines de Sireuil et Tursac (Dordogne)*, in "Gallia Préhistoire", N. 35, 1993, pp. 283-291; si veda a riguardo H. Delporte, *Problèmes d'Interpretation de la Venus de Tursac*, in "Quartär", N. 12, pp. 119-129.

Venere di Monruz⁵⁸⁶ (Magdaleniano, circa 13.000 mila anni fa), rinvenuta nei pressi della città svizzera di Neuchâtel, scolpita in giavazzo ed alta 1.5 cm. Ebbene, quali attributi formali condividono le figurine paleolitiche qui enucleate?

Anzitutto, esse esibiscono uno schema corporeo eterodosso rispetto alla composizione stereotipa che tendenzialmente identifica tale manufatto, almeno presso il pubblico generalista, e che vede nella Venere di Willendorf un paradigmatico esempio. Se sottoponessimo a una panofskiana lettura preiconografica un occhio improbabilmente digiuno di immagine, potrebbe non essere scontato che la disamina dei manufatti presentati conduca a una loro tempestiva identificazione, sia che si tratti della restituzione scultorea di un corpo teso a comporre un arco, oppure di una figurina talmente allungata da risultare fallica. In secondo luogo, esse sfruttano un sapiente processo di riduzione dello schema compositivo che non impedisce tuttavia di cogliere, entro i profili sinuosi, delle figure antropomorfe e, potenzialmente, femminili. Terzo, tali esemplari annoverano delle dimensioni minute quando non microscopiche, pur rammentando, come si anticipava, come la loro immagine mediata dallo scatto fotografico disorienti la corretta ricezione del dato dimensionale, offrendo allo stesso tempo un fertile campo di ricerca attorno alla nozione di scala.

Non stupirebbe scorgere in tali sculture miniaturizzate delle progenitrici remotissime delle concrezioni pulsanti di Jean Arp, degli oggetti antropomorfi di Henry Moore o di Barbara Hepworth, degli idoli carnalmente preistorici di Louise Bourgeois e mortiferi di Alina Szapocznikow, o delle sculture ludicamente zoomorfe di Camille Henrot e Marguerite Humeau, con le quali si chiuderà la quinta sezione del presente progetto. Affronterò di seguito le modalità e i presupposti di una simile morfogenesi, ponendomi nel tracciato delineato da una recente letteratura critica di area principalmente europea che ha avuto il merito di sottrarre l'elemento preistorico dalla composita categoria di primitivismo, a cui la paleostoria viene talvolta scorrettamente equiparata. Basti rammentare come la connessione tra i manufatti preistorici e le opere degli artisti menzionati, sebbene possa esibire una più elementare (e del resto comprensibile) prossimità iconografica, si istituisca più radicalmente nei comportamenti tecnico-inventivi sopra ripercorsi.

Il punto di partenza necessario al fine di collocare la questione entro una cornice storica precipua, ovvero quella del Modernismo, pertiene alla critica dell'interpretazione greenberghiana della scultura, essenzialmente pittorica e apparentemente purovisibilista, che ampia fortuna dovette avere tra il secondo ed il terzo quarto del Novecento, in un frangente di poco successivo o contestuale a quello degli artisti protagonisti del presente capitolo.

1.3.2. Contro il monolite: Clement Greenberg

Ciò che in questa sede preme affrontare coincide con alcune cruciali affermazioni postulate da Greenberg nel canonico articolo *The New Sculpture*, apparso nel giugno del 1949 sul trimestrale statunitense *Partisan Review*⁵⁸⁷. Lungi dall'avvallare un'impostazione teorica anti-passatista, come noto, Clement Greenberg concepisce il fenomeno modernista come parte integrante e integrata della storia dell'arte occidentale. In tale

⁵⁸⁶ S. Velkoski, *Stone art in the republic of macedonia has been a message from thousands of years*, in "Ses 2017. Space, Ecology, Safety" (Sofia, Bulgaria, 2-4 novembre 2017), 2017, pp. 312-317, qui 313.

⁵⁸⁷ C. Greenberg, *La Nuova Scultura* (1949), in "The Partisan Review", ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg, L'avventura del modernismo* cit., pp. 91-96.

tensione dialettica tra presente e passato deve essere contemplato l'interesse maturato dal critico nei confronti dell'uomo preistorico e della sua produzione iconica, un argomento di ricerca latente benché affrontato in più sedi da Greenberg in maniera maggiormente consapevole dai primissimi anni Cinquanta (nei medesimi anni di Read), contestualmente alla sistematizzazione dell'episteme modernista. Se ne seguono le tracce nella recensione, peraltro positiva, del volume *The Social History of Art* di Arnold Hauser, uscita per il "The New York Times Book" nel dicembre del 1951⁵⁸⁸; nella pubblicazione di un coinciso, sebbene altamente eloquente, contributo intitolato *The Very Old Master*, dato alle stampe dal "New York Times Magazine" il 16 maggio del 1954⁵⁸⁹ e persino in una citazione en passant nel mitologico articolo *Modernist Painting*, manifesto programmatico inizialmente radiofonico e divulgato in prima battuta sulla rivista "The Voice of America" nel 1960⁵⁹⁰. In un testo apparso nell'ottobre del '47 su "Horizon" e dedicato a *Le attuali prospettive della pittura e della scultura americana* [*The Present Prospects of American Painting and Sculpture*], Greenberg dispiega un singolare paragone tra i suoi artisti prediletti – ovvero Jackson Pollock e David Smith, all'epoca esordienti – che lo statunitense non tarda a ricondurre all'alveo del purovisibilismo, e l'universo preistorico, sostenendo come costoro occupassero una posizione marginale nel contesto artistico newyorkese e apparissero perciò «isolati come se vivessero nell'Europa del Paleolitico»⁵⁹¹.

Come puntualizzato in una nota precedente, l'immissione del repertorio paleostorico entro l'orbita greenberghiana delinea un'argomentazione non esente da contraddizioni anche sostanziali. Il nucleo di osservazioni proposte da Greenberg, oscilla tra la concezione ottico-visiva della figurazione parietale («gli artisti preistorici (...) si concentravano sulle caratteristiche salienti dei loro soggetti *per come li conosceva l'occhio*») e un suo fisiologico superamento, determinato sia dalla conformazione geologica della pareti della grotta, sia dalla corporeità del suo fautore, che emerge nella restituzione delle *silhouette* zoomorfe (così l'anonimo artefice preistorico ne può «cogliere estremamente bene i movimenti caratteristici, l'intensità della massa e l'elasticità vitale del muscolo, del grasso e della pelle»⁵⁹²). Confrontandosi con il repertorio dell'arte delle origini e con il macroscopico problema delle origini dell'arte, Greenberg indugia, per una disposizione autoriale piuttosto marcata, sulla produzione grafica del *sapiens*, non facendo menzione né della cosiddetta *art mobilier* né, a maggior ragione, della scultura di piccole dimensioni. Tale parziale indirizzo, che parrebbe allinearsi a un inconscio tentativo di modernizzare l'attività iconica preistorica in modo strumentale – letteralmente di rendere modernista l'arte rupestre –, ponendo l'accento sugli aspetti grafici e pre-pittorici, riecheggia nel già citato saggio *The New Sculpture*.

Contrariamente a Herbert Read, suo *competitor*, Greenberg nega alla nuova scultura quella dimensione monolitica praticata lungo più direttrici sin dal primo decennio del Novecento e, per esempio, estesamente

⁵⁸⁸ C. Greenberg, *Review of The Social History of Art by Arnold Hauser*, in "The New York Times Book Review", 23 dicembre 1951, in C. Greenberg, O' Brian (a cura di), *The collected essays and criticism. Affirmations and Refusals, 1950-56*, The Chicago University Press, Chicago, 1993, pp. 94-98.

⁵⁸⁹ C. Greenberg, *Gli antichissimi maestri*, in "The New York Times Magazine", 16 maggio 1954, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, cit., pp. 199-201.

⁵⁹⁰ C. Greenberg, *Pittura Modernista* (1960), ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, cit., pp. 117-124.

⁵⁹¹ C. Greenberg, *Le attuali prospettive della pittura e scultura americana* (1947), in G. Di Salvatore, L. Fassi, *L'avventura del modernismo* cit, p. 178.

⁵⁹² C. Greenberg, *Gli antichissimi maestri* (1951), in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, pp. 199-201.

indagata dalla linea vitalistica della scultura britannica (fulcro del discorso di Read, come avrò modo di argomentare nella quarta sezione del presente elaborato). Le premesse teoriche poste a fondamento del discorso greenberghiano afferiscono al *diktat* strutturale secondo cui ciascun *medium* – qui nella fattispecie la scultura – debba limitarsi «rigidamente a quello che vi è in esse di più *tangibile*, vale a dire i loro *media*»⁵⁹³. Tale specificità mediale, mirante a una «purezza» sempre «relativa» e perseguibile solamente allo stadio di «tendenza», ovvero in potenza, si compie nel momento in cui l'artista sperimenta alacramente la «*tangibilità dei loro media*»⁵⁹⁴. Si tratta di un assunto riformulato ciclicamente da Greenberg ma che, in quel portato potenziale, tradisce già i segni di una sostanziale debolezza e di una effettiva impraticabilità. Venendo dunque al cuore del discorso greenberghiano, il critico statunitense coglie e rifiuta alcuni elementi costitutivi del linguaggio scultoreo, ignorando il riferimento al repertorio plastico preistorico che, come si è visto, egli volutamente esclude.

Il *medium* della scultura, sostiene Greenberg, ha dovuto scontare nell'agonistico paragone con la pittura, quella «fedeltà alla *somatica monolitica*» realizzata attraverso le tecniche «dell'intaglio e del modellato» che le deriva dal periodo classico e rinascimentale⁵⁹⁵. Tale enigmatico costrutto di somatica, che Greenberg collega tanto alla dimensione antropomorfa, quanto all'impiego delle tecniche scultoree tradizionali, viene giudicato dallo statunitense come eccessivamente «letterale» e, perciò, muto per l'individuo «post-rinascimentale». Pare sentire riecheggiare, seppure qui sia assente lo scoramento suscitato dalla piena devozione al *medium*, le parole annotate del trevigiano Arturo Martini e pubblicate due anni prima nella celebre raccolta *La Scultura lingua morta* (1947): «troppo umana, la statua, per raggiungere l'anonimo»⁵⁹⁶. Rispetto alla linea monolitica, Greenberg ravvisa un *turning point* cruciale per il definirsi della nuova scultura, nel suo attestarsi quale «prodotto del Cubismo» e, ancora prima, quale esito della svolta «impressionista» di Rodin⁵⁹⁷, laddove, invece, Brancusi avrebbe condotto il monolite a un tale stadio di radicale e «archetipica» astrazione da esaurisce in sé la propria carica eversiva⁵⁹⁸. Nell'ordire tale argomentazione, Greenberg glissa deliberatamente sul conclamato decadere di quella conformità alla *tangibilità del medium* da lui più volte invocata, propendendo per la teorizzazione di un linguaggio scultoreo originato «da una modalità pittorica che spinge le cose all'esterno» e che vede il proprio paradigma «nei *collage* cubisti di Braque e Picasso», portatori a suo avviso della «concreta verità dello spazio libero»⁵⁹⁹. Se la nuova scultura è in grado di schiudere, per la prima volta in maniera decisiva rispetto alla pittura, una dimensione architettonica, spaziale, perseguita nella sperimentazione dei più innovativi materiali ed essenzialmente sgravata, fatta eccezione per i precedenti avanguardisti anzidetti, dal pesante fardello della tradizione, il monolite viene bollato come antico, figurativo e geneticamente prossimo all'estinzione.

Una proposta di lettura, quella greenberghiana, certamente lecita e parzialmente valida se applicata alla linea evolutiva che dal Cubismo, passando per le ricerche costruttiviste, giunge alla plastica lineare di David Smith,

⁵⁹³ C. Greenberg, *La Nuova Scultura* (1949), in G. Di Salvatore, L. Fassi, *L'avventura del modernismo* cit., p. 91.

⁵⁹⁴ *ivi*, p. 92.

⁵⁹⁵ *ivi*, p. 93.

⁵⁹⁶ A. Martini, *La Scultura lingua morta e altri scritti* (1945), M. De Micheli (a cura di), Jaca Book, Milano, 1982, p. 111.

⁵⁹⁷ C. Greenberg, *La Nuova Scultura* cit., 1949, p. 93.

⁵⁹⁸ *ivi*, pp. 93-94.

⁵⁹⁹ *ivi*, p. 94.

artista sulla cui produzione il critico costruisce di fatto *ad hoc* la propria dissertazione. Un'ipotesi, più precisamente, efficace qualora meditata nel sistema binario che Greenberg predispone e in cui, si ribadisce, finanche il repertorio preistorico viene scansionato attraverso le lenti moderniste dell'ottico e del pittorico.

Che nel fluire delle vicende artistiche la questione risultasse maggiormente aperta rende conto, tra le altre, la pubblicazione della rivista indipendente "Circle. International Survey of Constructive Art"⁶⁰⁰, venuta alla luce in ambito britannico nel 1937, e centralissima per la comprensione in presa diretta della produzione plastica coeva. Non fortuitamente, la sezione dedicata alla scultura veniva introdotta da un montaggio fotografico alternato di sculture costruttiviste e monolitiche⁶⁰¹, volto a evidenziarne in maniera vivacemente dialettica le affinità formali. In un intervento dall'eloquente titolo *Sculpture – Carving and Costruction in Space* edito nella medesima silloge, Naum Gabo⁶⁰², annoverato tra le figure prodromiche della nuova scultura greenberghiana, elaborava una serie di assunti cruciali anche ai fini del presente discorso.

Nel formulare una riflessione complessiva sullo statuto della scultura alla fine degli anni Trenta, l'artista originario di Brjansk individua tre temi essenziali destinati a segnare un iato rispetto alla sovrainterpretazione dello statunitense. Tra di essi si annoverano, sinteticamente: l'intenzionalità nella ricerca della terza dimensione plastica; la pari dignità posseduta da ogni materiale, sede della «fondazione emozionale della scultura» e garante di quell'antichissima connessione tra questa e la natura per cui, a detta di Gabo, «i Materiali e l'Essere umano sono entrambi derivati dalla Materia»⁶⁰³; l'agognata conquista di uno spazio libero travalicante sia «l'astrazione logica» sia «un'ideale trascendentale», per assurgere allo stadio di «malleabile elemento materiale»⁶⁰⁴. Nel '37 Gabo pare rivendicare la sostanziale continuità e persino complementarità degli indirizzi sopracitati⁶⁰⁵ che, pur rappresentando l'esito di una legge formale eterodossa – per i costruttivisti la dimensione architettonica di un corpo che genera lo spazio dematerializzandosi, per cui, come annotano Gabo e Pevsner nel Manifesto Realista del 1920 «la profondità delimitata materialmente è l'unica forma di spazio»⁶⁰⁶, laddove per gli scultori del monolite è la massa a inglobare e alterare il suo spazio – risultano accomunati dall'attestarsi, entro gli estremi di una prassi scultorea processuale, di una componente percettiva non esclusivamente riferibile al visivo. A poco meno di un ventennio dalla sua enunciazione programmatica la plastica costruttivista, individuando nella creazione dello spazio e nella propensione cinetico-architettonica del *medium* la propria cifra stilistica, non avrebbe rinnegato il passato⁶⁰⁷, come riteneva (o si auspicava) in maniera a tratti parziale Clement Greenberg. Piuttosto, essa dovette spingere la fenomenologia dell'atto

⁶⁰⁰ J.L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo, *Circle. International Survey of Constructive Art* (1937), Praeger Publisher, New York: Washington, 1971.

⁶⁰¹ Il montaggio fotografico vede l'alternanza di fotografia a piena pagina di opere realizzate da Barbara Hepworth, Naum Gabo, Henry Moore, Anton Pevsner, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Tatlin e Constantin Brancusi tra la seconda metà degli anni Dieci e gli anni Trenta. Si veda le tavole 1-26.

⁶⁰² *ivi*, pp. 103-122.

⁶⁰³ *ivi*, p. 104-105.

⁶⁰⁴ *ivi*, p. 107, trad. mia.

⁶⁰⁵ Annota in questo senso Gabo: «Scolpito o fuso, plasmato o costruito, una scultura non cessa di essere una scultura a patto che le qualità estetiche restano in accordo con le sostanziali qualità del materiale», p. 106, trad. mia.

⁶⁰⁶ C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (1992), Blackwell, Oxford, 1999, p. 299, trad. mia.

⁶⁰⁷ Come esempio di scultura a tuttotondo che anticipa la questione del movimento, strutturalmente connessa al grande tema temporale Gabo richiama la Nike di Samotracia: si veda a questo proposito p. 108.

scultoreo in una direzione non sovrapponibile a quella pittorica che in effetti animava il primo manifesto⁶⁰⁸, sperimentando nell'alveo della plastica istanze di ascendenza progettuale radicate, tuttavia, nella remota esperienza di manipolazione della materia, foss'anche quella degli allora più innovativi materiali industriali. *Space Modulator*, struttura di plexiglass e fili realizzata nel 1940, come segnala Carola Giedion-Welcker veniva plasmata dal fremente lavoro delle dita di Moholy-Nagy⁶⁰⁹, concretizzando nell'architettura di una scultura cinetica l'essenza malleabile dello spazio che Naum Gabo andava rivendicando sin dal '37. Ammessa tale precisazione, occorre nuovamente tornare alla singolare locuzione di "somatica monolitica" avanzata da Greenberg. È sufficientemente chiaro che l'appropriazione greenberghiana dell'aggettivo, dal sostantivo tardo latino *monolithus*, rinunci al suo significato originario indicante un blocco di pietra di massicce dimensioni. Piuttosto, in tale ambigua categoria Greenberg fa confluire *in toto* la grande scultura figurativa, ritenuta tale giacché antropomorfa, lavorata con materiali tradizionali e da questi considerata, paradossalmente refrattaria all'«inanimato e immobile»⁶¹⁰. Al di fuori di tale orizzonte oramai esaurito, in cui lo statunitense pare includere la produzione di Arp, Brancusi e Moore, si situano le più recenti sperimentazioni:

questa nuova scultura, pittorica e artigianale, ha sostanzialmente abbandonato i materiali tradizionali come pietra e bronzo a favore di materiali più flessibili lavorati con strumenti moderni come la torcia ossiacetilenica: acciaio, ferro, leghe, vetro, plastica. Non ha riguardo per l'unità del suo medium fisico e userà tutti i più disparati materiali che le servono nella stessa opera e ogni varietà di colori applicati, come si addice ad un'arte che vede nei suoi prodotti *aspetti quasi altrettanto pittorici che scultorei*. Lo scultore-costruttore è, semmai, più attratto da idee concepite in analogia con il paesaggio che da quelle derivate da oggetti singoli⁶¹¹.

Sagacemente, Greenberg dissimula le contraddizioni che punteggiano la dissertazione avvalendosi da un lato della problematica nozione di *medium fisico*, costruito ossimorico che sposterebbe la specificità mediale su un piano concettuale e tutt'altro che fenomenico e, dall'altro, convocando la personalità ibrida dello scultore-costruttore. Rispetto alla sistemazione di Greenberg, è possibile delineare una linea alternativa a quella facente capo all'appiattimento dello scultoreo sul pittorico attraverso l'architettonico che, così facendo, riconduce l'arte plastica a un destino purovisibilista di hildebrandiana memoria? Ciò non solo parrebbe auspicabile, ma potrebbe verificarsi ponendo a sistema la qualità materiale, manuale e aptica della prassi scultorea di molteplici artisti novecenteschi che, non fortuitamente, dialoga con quelle fonti preistoriche omesse in maniera pregiudiziale dal discorso greenberghiano.

I monoliti sferoidi di Brancusi, Arp, Moore e Hepworth, per citare i nomi di quegli artisti più correntemente nominati dalla letteratura critica in riferimento all'arte preistorica, non solo risentono della conoscenza dell'arte mobiliare allora conosciuta, ma paiono assorbire, fosse anche inconsciamente, quella propensione

⁶⁰⁸ «La realizzazione delle nostre percezione del mondo nelle forme di spazio e tempo è l'unico obiettivo della nostra arte pittorica e plastica», Harrison, *Art in Theory. 1900-1990* cit., p. 298, trad. mia.

⁶⁰⁹ C. Giedion-Welcker, *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*, G. Wittenborn, New York, 1955, p. 157.

⁶¹⁰ *ivi*, p. 93.

⁶¹¹ *ivi*, p. 94, enfasi mia.

estesamente tattile che, dall'amuleto al monumento, coinvolge tali manufatti nel frangente inventivo, esecutivo e della fruizione, come si cercherà di dimostrare di seguito.

1.3.3. Hans Arp: *Stone Formed by Human Hand*

Giunti a questo punto, occorre mettere alla prova gli assunti teorici sinora enunciati, in uno studio filologico orientato dalla letteratura critica precedente e da alcune fonti documentarie.



Figura 35: Montaggio fotografico con Venere di Tursac (23.000 anni fa); Jean Arp, Petite Vénus de Meudon, 1958; Jean Arp, Tête et coquille, 1933

Il candidato convocato ad avviare la presente rilettura è il poliedrico alsaziano Hans (Jean) Arp, per una serie di ragioni che si andranno a presentare di seguito. Nel condurre l'argomentazione, si prenderanno le mosse dal riconoscimento di una tanto elementare, quanto significativa – e già postulato da una nutrita letteratura critica – prossimità iconografica tra talune sue sculture e altrettanti manufatti paleolitici che è mia intenzione, tuttavia, porre a sistema con l'esperienza di una tattilità estesa in direzione dell'aptico [Figura 35]. A tal proposito il caso di Arp si rivela particolarmente efficace: le curve asintotiche di numerosi tuttotondo licenziati dall'artista non solo riecheggiano nella loro morfologia l'andamento sinusoidale, per citare l'esempio posto anzitempo, della minuta Venere di Petersfels, ma paiono invitare le dita del fruitore allo sfioramento, in un invito, peraltro, attestabile sul piano documentario.

Si pensi alla celebre diade di forme germinanti di *Tête et coquille* (1933), prefiguratrici novecentesche dell'ambrata Venere di Tursac (dissotterrata oltre un ventennio a seguire, nel 1959), scolpite in gesso e fuse in bronzo, esibenti una levigatezza che dissimula la sapiente lavorazione manuale, rendendo piuttosto conto di quel processo di «solidificazione delle masse» mediante cui l'artista intendeva, come noto, i suddetti corpi biologici⁶¹². Le escrescenze bronzee conservate presso le collezioni veneziane del Guggenheim venivano

⁶¹² Scrive Arp: «Concrezione significa il processo naturale di condensazione, indurimento, coagulazione, ispessimento, crescita insieme. La concrezione designa la solidificazione di una massa. La concrezione designa la cagliatura, la cagliatura della terra e dei corpi celesti. La concrezione designa la solidificazione, la massa della pietra, della pianta,

ideate da Arp affinché il fruitore potesse toccarle con mano e modificarne la composizione, in un'interazione già ricondotta da Steven Harris, allora guardando al successivo complesso *Trois objets désagréables sur une figure* del 1933, a una specie di incontro aptico implicato, con Bachelard, nell'onirica (e surrealista) manipolazione della materia da parte dell'artista⁶¹³.

Arp, come numerosi scultori della sua generazione, dovette intrattenere un rapporto complesso con il senso della vista. Ne rende conto un breve componimento autobiografico edito a Parigi nel 1950 ed eloquentemente intitolato *Looking*, confluito in apertura del catalogo della prima grande retrospettiva organizzata dal Modern Museum of Art di New York nel 1958⁶¹⁴, in cui l'artista rammenta dello stupore giovanile, inenarrabile, di vedere con gli occhi, di contemplare visivamente l'opera d'arte, le vicende degli uomini e il mondo naturale. Già nel '48, tuttavia, nella seconda versione del celeberrimo componimento *Art is Fruit*, a tale dimensione luminosa della visione lo scultore contrapponeva una genesi endogena, cellulare e intima dell'opera d'arte, che egli, come altresì noto, andava equiparando allo sviluppo dell'embrione⁶¹⁵. La genesi intracorporea dell'atto creativo avrebbe così determinato la presa di distanza da una restituzione mimetica del reale, suggellata con il passaggio dalle sperimentazioni dadaiste, incardinate sull'azione imprevedibilmente creatrice del caso, alla plastica a tuttotondo della serie *Concretions* avviata nel '32, perfettamente allineata al movimento concretista che, dal Brasile alla Russia, sino a Parigi e Zurigo⁶¹⁶, andava intersecando dalla metà degli anni Venti le sperimentazioni scultoree nate in seno al Surrealismo. Contravvenendo alla prassi modernista del Direct Carving, tale nucleo di lavori vede l'artista impegnato nella pratica descritta dal predicato tedesco «hauerei» di modellare manualmente il gesso delle sculture⁶¹⁷, assecondando una precisa sequenza di gesti. Ne ha reso conto nel 1984 Janet Landay, rammentando come la prassi scultorea di Arp prevedesse in primissima istanza la lavorazione manuale della forma avvalendosi «dell'argilla umida», per poi procedere nelle fasi dell'intaglio e della politura una volta solidificatosi il minerale, inizialmente duttile⁶¹⁸. Tale alternanza tra «scoprire e modellare», fautrice di un continuo processo di verifica della forma tra distruzione e modellazione, rinnova «l'alleanza tra arte e natura» cruciale nella produzione dell'artista di origini alsaziane⁶¹⁹.

A partire dal contesto presentato di cui, come si vedrà, la precedente letteratura critica aveva già segnalato le possibili connessioni con la percezione aptica, in questa sede si cercherà di porre in evidenza il nesso, generalmente trascurato, tra sentire aptico ed elemento paleostorico. Una prima annotazione sulla relazione tra

dell'animale, dell'uomo. La concrezione è qualcosa che è cresciuto. Volevo che il mio lavoro trovasse il suo posto umile e anonimo nei boschi, nelle montagne, nella natura» J. Arp, *Looking*, in J. Thrall Soby (a cura di), *Arp*, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 8 ottobre – 30 novembre 1958), The Museum of Modern Art, New York, 1958, pp. 14-15, trad. mia.

⁶¹³ Cfr. S. Harris, *Voluntary and Involuntary Sculpture*, in A. Deuze, J. Kelly (a cura di), *Found Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Farnham, Ashgate, 2013.

⁶¹⁴ J. Thrall Soby (a cura di), *Arp* cit.

⁶¹⁵ Scrive Arp in un'affermazione divenuta celeberrima: «L'arte è un frutto che cresce nell'uomo, come un frutto su una pianta, o un bambino nel grembo di sua madre» J. Arp, *Art is a fruit*, in *On My Way: Poetry and Essays 1912-1947*, Wittenborn, New York, 1948, p. 50, trad. mia.

⁶¹⁶ Si veda a riguardo A. Raider, *The Concreteness of Concrete Art*, in "Parallax", Vol. 21, N. 3, 2015, pp. 340-352, qui 340.

⁶¹⁷ *ivi*, p. 14.

⁶¹⁸ J. Landay, *Between Art and Nature: The Metamorphic Sculpture of Jean Arp*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", Vol. 61, N. 4, 1984, p. 15, trad. mia.

⁶¹⁹ *ibidem*.

la scultura di Arp e il senso del tatto, veniva elaborata nel 1958 da James Thrall Soby, subentrato alla curatela del MoMa di New York a seguito del licenziamento di Alfred Barr, in occasione della già menzionata retrospettiva dedicata all'artista. Nel ripercorrere la prolifica produzione scultorea di Arp, allora ventennale, rimarcando il debito contratto con l'immaginario surrealista e con la plastica di Rodin di cui il critico sottolinea, allo stesso tempo, la maggior familiarità che questi dovette possedere con un materiale coriaceo quale la pietra, Thrall Soby segnalava come talune sculture di Arp apparissero «intensamente tattili»⁶²⁰. È il caso della zoomorfa *Snake Bread* del 1942, scultura in granito alta circa 26 cm e parte della collezione Zimmermann⁶²¹, sebbene in tale regesto si potrebbero annoverare l'esemplare flessuoso di *Lunar Amor* del 1938 (granito, 38 cm)⁶²², il volume ferino di *Leaf of the Pyramids* del 1939 (granito, 45 cm)⁶²³ e il conchiuso idolo curvilineo di *Dream Amphora* del 1941 (marmo, 22 cm)⁶²⁴. Thrall Soby, dunque, intuisce l'esistenza di un rimando profondo alla sfera del toccare in Arp, pur non avventurandosi nell'indagine del funzionamento di tale disposizione [Figura 36].

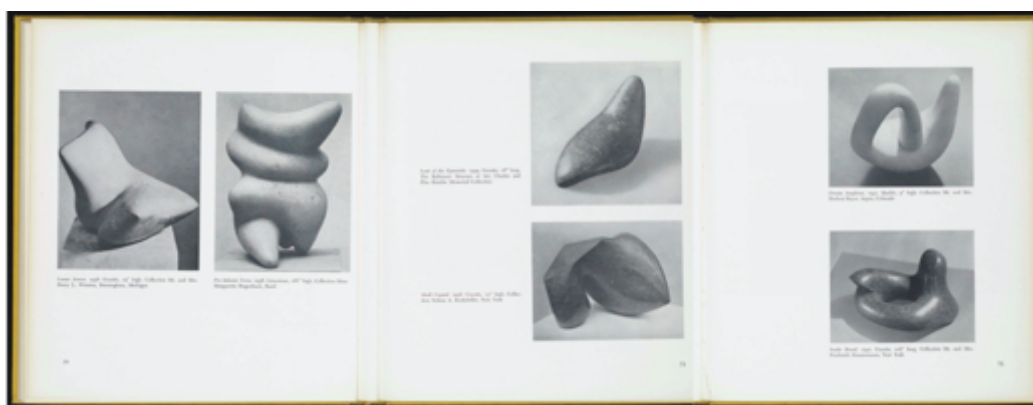


Figura 36: J. Thrall Soby, Arp, The Museum of Modern Art, New York, 1958

Tra le interpreti che prima e con maggior acutezza dovette invece scorgere (e porre a sistema) la coalescenza tra manufatto preistorico, elemento naturale e manualità si distingue Carola Giedion-Welcker⁶²⁵, consorte del già menzionato Giedion. Ancora una volta, il contesto di riferimento è quello di una lussuosa pubblicazione edita nel 1937 con il titolo *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit – Masse und Auflockerung* e data alle

⁶²⁰ ivi, p. 11.

⁶²¹ ivi, p. 75.

⁶²² ivi, p. 70.

⁶²³ ivi, p. 73.

⁶²⁴ ivi, p. 75.

⁶²⁵ Carola Giedion-Welcker, nata a Colonia nel 1893 e deceduta a Zurigo nel 1968, è stata una prolifica storica e critica dell'arte, attivamente impegnata nella promozione delle sperimentazioni artistiche di primo Novecento e nel collezionismo. Le sue ricerche, avviate con una ricerca dottorale sulla scultura rococò bavarese, hanno indagato con infaticabile acribia e gli sviluppi primo novecenteschi dell'arte plastica. Per un'introduzione al pensiero e all'opera di Giedion-Welcker si veda: R. Krähenbühl, *Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker*, Erschienen, 2009.

stampe nel 1955, in traduzione inglese, come *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*⁶²⁶. Una citazione dello svizzero Bachofen datata 1854 posta ad esergo alla monografia di Giedion-Welcker si rivela eloquente al fine di cogliere lo spirito dell'analisi condotta dall'autrice, la quale trascrive: «Un simbolo *tocca* contemporaneamente tutte le corde dell'anima umana»⁶²⁷. L'affermazione che apre la dissertazione possiede il tono altresì lapidario di una dichiarazione programmatica – «L'arte plastica è visibile e tangibile. Essa deriva dalla formazione di corpi reali»⁶²⁸ – delineando un vivace *pendant* con le battute finali della nota introduttiva alla prima versione del testo, redatta a Zurigo nel 1937. In quella sede, Giedion-Welcker sottolinea l'urgenza di vagliare attentamente la relazione esistente tra «arte moderna» e «arte primitiva, sia essa selvaggia, arcaica o *preistorica*»⁶²⁹. Pur riconducendo tali esperienze eterogenee alla categoria-ombrello di primitivo, le ragioni per cui l'autrice invita a meditare su tale consonanza appaiono tutt'altro che approssimative, sebbene viziate, almeno parzialmente, da taluni assunti pregiudiziali. A fronte di una sempre maggior ingerenza delle logiche della società industriale, che opera in direzione di una progressiva riconfigurazione del sensorio umano, «una così calorosa simpatia per le emozioni non sofisticate e le schiette creazioni plastiche dei tempi mitici» non può essere, afferma Giedion-Welcker, priva di significato. Un significato che per la storica dell'arte trascende eventuali sovrainterpretazioni filosofiche o psicanalitiche, toccando un dato squisitamente genetico-formale: «una chiara formazione strutturale e semplici trasmutazioni plastiche» attestano come

la *sintesi morfologica* di questi poli cronologicamente e culturalmente opposti ha portato alla *perfezione di forme scultoree* (che strumenti moderni altamente specializzati ci hanno rivelato) che nella *semplicità* della loro linea ricordano *i primi albori dell'arte plastica*⁶³⁰.

L'incedere formalista della prima introduzione appare stemperato nella redazione della successiva versione, risalente al 1954, in cui Giedion-Welcker pone l'accento sul dialogo di «primitivo e contemporaneo, dello psicologico, biologico e tecnologico», enfatizzando ciò nondimeno il legame simbolico che sussiste tra forma e natura⁶³¹. La ricognizione critica che ne segue, colta e densissima, risulta corredata da un apparato iconografico monumentale che costituisce in sé un testo per immagini – possibile fonte di ispirazione per il distico di volumi de *The Eternal Present*, venuti alla luce poco meno di un decennio a seguire – prende le mosse dai busti primo ottocenteschi della serie caricaturale *Le Dégout Personnifié* di Honoré Daumier, affrontando la transizione “impressionista” dalla plastica ottocentesca di Degas, Rosso, Maillol alle sperimentazioni di Matisse, Laurens, Brancusi e Giacometti, per terminare con i tuttotondo monolitici di Ernst, Picasso e Brancusi, disponendo di una capillare rete di assonanze intertemporali. Tale *forma mentis* plasmata da un pensare per immagini⁶³² che ravvisa nella collazione a orchestrare un palinsesto finanche manuale di

⁶²⁶ C. Giedion-Welcker, *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space* (1955), Wittenborn, New York, 1955.

⁶²⁷ *ivi*, p. XI, trad. mia.

⁶²⁸ *ibidem*, trad. mia.

⁶²⁹ *ivi*, p. XXI, trad. mia.

⁶³⁰ *ivi*, p. XXII, trad. mia, enfasi mia.

⁶³¹ *ivi*, p. XXX, trad. mia.

⁶³² Per un'analisi puntuale della metodologia impiegata da Giedion-Welcker nell'ideazione del volume *Moderne Plastik*, Cfr. Mega R. Luke, Carola Giedion-Welcker, *Hans Arp, and the Prehistory of Modern Sculpture*, in E. Tamaschke, J. Teuscher, L. Wünterberger, *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*, Stiftung Arp e. V. Papers, Vol. 3, 2020, pp. 54- 67.

fotografie, citazioni autografe degli artisti e brevi incisi di pugno della storica dell'arte, non risparmia, da ultimo, neppure il repertorio preistorico.

La sequenza che vorrei isolare si situa tra un distico di approfondimenti monografici rispettivamente dedicati alla scultura di Giacometti e Brancusi. Ciò che colpisce di tale ragguaglio e che ne acuisce la suggestione, già di per sé notevole, risulta, come sarebbe accaduto da lì a due anni per Read, la mancata elaborazione testuale da parte dell'autrice. Sono infatti le immagini che, per mezzo di un geniale montaggio ritmato da ingrandimenti, riprese a piena pagina e dettagli, a divenire straordinariamente eloquenti, rivelando forse più di quanto la Giedion-Welcker avrebbe fatto negli intermezzi teorici [Figura 37].



Figura 37: C. Giedion-Welcker, *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*, Wittenborn, New York, 1955. *La Venere di Lespugue*, Jean Arp e paesaggio innevato.

Così, i volumi sferoidi della pirenaica Venere di Lespugue (25.000 mila anni fa, h. 15 x 6 x 4 cm), la cui duplice fotografia in bianco e nero invade “monumentale” il perimetro di una facciata editoriale⁶³³, vengono giustapposti allo scatto di un corso d’acqua decorato da una teoria di blocchi nevosi e tondeggianti⁶³⁴. Ancora, il morbido profilo di una coltre di neve, candido paesaggio di poggi e recessi, fa da contrappunto a *Fruit d’une pierre paienne* del 1942, tuttotondo in granito nero relativamente piccolo (h. 20 cm, lunghezza 33). L’iconoteca congegnata da Giedion-Welcker testimonia dell’identificazione di una legge formale comune a uno spettro di soggetti eterogenei: il manufatto preistorico, una serpeggiante topografia innevata, le sculture di Arp. Il profilo curvilineo ne istituisce il canone morfologico, sia esso indice di una morbidezza reale o soltanto apparente, connesso al possibile insorgere del desiderio, tanto infantile quanto diffuso, di affondare le mani nella zolla nevosa, oppure di far scorrere le dita lungo le superfici globulari della venere gravettiana.

Nella nota introduttiva Giedion-Welcker fornisce un’indicazione aggiuntiva per intendere il funzionamento del montaggio, quando suggerisce che le forme biologiche di Arp parrebbero modellate non dalla mano umana,

⁶³³ *ivi*, pp. 98-99.

⁶³⁴ Una prima analisi di tale sequenza è stata formulata da Werner Schnell: W. Schnell, *Similar, Although Obviously Dissimilar Paul Richer and Hans Arp Evoke Prehistory as the Present*, in E. Tamaschke, J. Teuscher, L. Wünterberger, *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*, Stiftung Arp e. V. Papers, Vol. 3, 2020, p. 38.

bensi dalla siderale erosione dei ghiacciai⁶³⁵. Da qui, il principio formale che geologicamente unisce il paesaggio innevato alle arcotangenti che la plastica di Arp materializza.

L'inserimento della fotografia della Venere di Lespugue, doppia giacché comprensiva della visione frontale (ingrandita a piena pagina) e di quella posteriore, non parrebbe tuttavia né casuale né accessorio. Essa viene inglobata nella narrazione iconica al fine sia di sottolineare la centralità formale dell'elemento curvilineo sia, contestualmente, di delineare una connessione tra l'agire originario della natura (il ghiacciaio che erode e consuma) e l'ancestrale pratica dello scolpire (la venere che sopravvive ai millenni). L'allusione al toccare rimane dunque cristallizzata allo stadio di un cruciale non-detto: si tratta del contatto simulacrale teorizzato da Lucrezio, della goccia che scava la pietra in maniera caparbiamente impercettibile, eppure tangibile nei suoi effetti.

Dal montaggio iconografico occorre prendere in analisi il corpo del testo, anch'esso veicolo di significativi spunti. Ad accompagnare la selezione fotografica, Giedion-Welcker trascrive in calce alle illustrazioni talune citazioni dell'artista alsaziano. Tra tutte, ne spicca una posta a commento della sinuosa *Configurations* (1932)⁶³⁶, scultura formata, come numerosi degli esemplari prodotti nella prima parte degli anni Trenta, di «tre forme mobili su un largo piano in gesso». In una severa invettiva contro la scultura pubblica borghese, testimone disimpegnata di un «mondo pazzo» [*crazy world*], Arp oppone un ritorno «all'essenziale», evidentemente correlato ai drammi del primo conflitto mondiale, che oppone alle pervasive logiche dell'automazione un ritorno eversivo (e a tratti ingegnoso) alla natura e ai suoi processi. Benché l'artista alluda alla dimensione pauperistica distintiva delle comunità paleocristiane, la semplificazione formale a cui Arp mira trascende di gran lunga il dato teologico:

L'artista di oggi – dichiarerà questi – deve lasciare che la sua opera si crei direttamente per sé stessa. Non ci interessano più le sottigliezze. I miei rilievi e le mie sculture si fondono loro stessi con la natura. *Ma se osservati più da vicino, rivelano il lavoro di una mano umana. È per questo che ho chiamato alcuni di loro Stone Shaped by Human Hand*⁶³⁷.

Ciò che è assente nella lettura di Giedion-Welcker, ovvero la mano umana, fa qui incidentalmente la sua comparsa attraverso le osservazioni di Arp che, non fortuitamente, sta descrivendo – nelle parole opportunamente selezionate e tradotte dalla storica dell'arte stessa – il tutt'intero *Stone Formed by Human Hand*, datato 1938. Plasmata nel minerale calcareo proveniente dal Jura francese, la scultura misura in altezza circa 40 cm, schiudendo una sorta di manifesto programmatico dalla pratica dell'alsaziano: essa attesta una limpida partecipazione alla linea vitalistica della *Naturphilosophie* goethiana, come già notato da Landay⁶³⁸, attestata dalla generazione di quelle che Elio Franzini definisce, nel solco di Goethe e Klee, «forme in formazione»⁶³⁹; la sua sapiente lavorazione manuale, percepibile a una visione ravvicinata, promana un afflato tattile formalmente correlato a quel «vocabolario di curve», per dirla con Margherita Andreotti⁶⁴⁰ che larga

⁶³⁵ *ivi*, p. XV.

⁶³⁶ *ivi*, p. 101.

⁶³⁷ *ibidem*.

⁶³⁸ J. Landay, *J. Between Art and Nature* cit., p. 17.

⁶³⁹ E. Franzini, *Un corpo da toccare. Riflessioni sulla tattilità da Burke a Herder* cit., p. 85.

⁶⁴⁰ M. Andreotti, *A New Unity of Man and Nature: Jean Arp Growth's of 1938*, in "Art Institute of Chicago Museum Studies", Vol. 16, N. 2, 1990, pp. 132-180, qui 133, trad. mia.

parte avrà nell'astrazione organica di Arp e di cui già Alfred Barr aveva recepito l'essere incardinato sulla forma «morbida, irregolare, dalla silhouette incurvata a metà strada tra un cerchio e l'oggetto rappresentato»⁶⁴¹ [Figura 38].

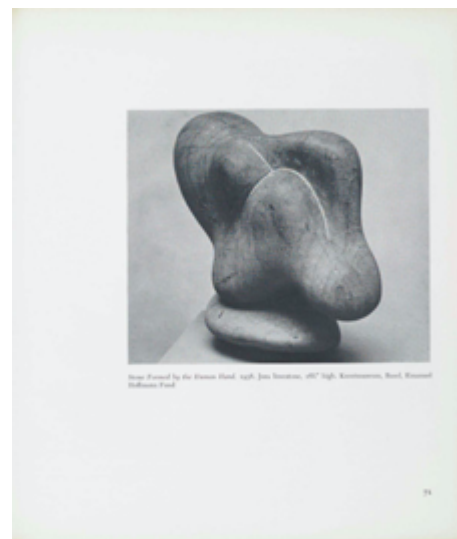


Figura 38: Hans Arp, *Stone Formed by Human Hand*, 1938

Come ebbe a dire Robert Motherwell nella *Nota prefazionale* (1948) alla raccolta *On my way: Poetry and Essay 1912-1947* dello stesso Arp, «l'emozione nella sua scultura è prolungata; essa è intagliata nella pietra dura». In un mutuo dialogo tra artisti, lo statunitense riconosceva al più anziano l'attitudine a cogliere «corrispondenze con i volumi e i ritmi della superficie del corpo umano, quieto e vivo, a letto, nello studio o sulla riva del fiume, ovunque si muova lentamente o rimanga fermo»⁶⁴². Tale coalescenza tra le superfici di corpi eterogenei (il corpo umano e quello paesistico), certamente si iscrive in quel *milieu* naturale ben inquadrato dal saggio di Lippard del 1983⁶⁴³. Non sorprende, allora, che una siffatta connessione riecheggi in un'opera plastica volta a sollecitare in tutta la sua complessità la percezione aptica. Un sentimento aptico [*haptic feeling*] che risente della morfologia sinusoidale, della levigatezza, delle microscopiche scabrosità e del calore, non strettamente barometrico – se si considera, a maggior ragione, come il gesso risulti mortalmente freddo laddove sfiorato –, bensì spirante da materie che intrattengono con la storia dell'uomo una connessione millenaria; che esorta ad avvertire il lavoro diacronico della mano tecnica che scolpisce e, nel caso di Arp, fattivamente plasma [*formed*]; che risuona, da un punto di vista interocettivo, nelle topografie curvilinee della materia, del paesaggio, del corpo umano. Un sentire ecologico che in Arp giunge a superare la distinzione tra i generi con l'obiettivo di scuotere il sensorio dell'essere umano, monade microscopico di un universo esteso.

⁶⁴¹ B. Taylor, *The Life of Forms in Art: Modernism, Organism, Vitality*, Bloomsbury, 2020, p. 85.

⁶⁴² R. Motherwell, *Prefatory Note to Jean Arp's on My Way* (1948), in R. Ashton, J. Banach (a cura di), *The writings of Robert Motherwell*, University Press of California, Berkeley, 2007, p. 61.

⁶⁴³ È ancora Motherwell, peraltro, a trascrivere l'adagio di Arp, in cui l'artista afferma «i miei rilievi e le mie sculture sono si adattano naturalmente [*fit naturally*] nella natura» ibidem.

Seppur con minor ampiezza rispetto ad altri argomenti di ricerca, la precedente letteratura critica ha indagato la componente aptica insita nel *modus operandi* di Arp, specialmente nella produzione scultorea a tuttotondo. Arie Hartog ne ha rilevato il carattere anzitutto procedurale, rimarcando come l'artista «non lavorava alle sue sculture a livello degli occhi, ma piuttosto più in basso», in uno scarto prospettico destinato a disporre conseguenze tutt'altro che marginali direttamente nei processi di invenzione della forma plastica. L'abbassamento del punto di vista, che secondo Hartog Arp dovette mutuare dalle pratiche muratoriali, avrebbe determinato allora «un processo in cui *l'apticità* e la *profondità spaziale* sono più importanti di un punto di vista all'altezza degli occhi e della creazione di un senso di distanza»⁶⁴⁴. A fare eco a tale sottolineatura vi è il ragguaglio della già menzionata Poley, la quale ha posto in luce come il rinnovato impiego del piedistallo nelle sculture semoventi di Arp di piccolo formato debba essere inteso come un dispositivo atto esclusivamente a «portare l'oggetto più in alto e vicino all'occhio e alla mano dello spettatore, che sarebbe stato invitato ad interagire più intimamente con esso»⁶⁴⁵. Nel rintracciare gli estremi di un dialogo tra la plastica di Arp e le sperimentazioni della nuova scultura polacca dei primi anni Sessanta, Marta Smolinska ha altresì rivendicato, meditando su un variegato *corpus* di fonti non da ultimo fotografiche, la qualità aptico-ottica della produzione di Arp (posto a confronto con quello di artiste polacche quali Maria Jarema, Maria Pinińska-Berseś, Maria Papa Rostkowska, Alina Szapocznikow)⁶⁴⁶. La stessa Smolinska ha cercato più recentemente di dimostrare come la rimozione o la risemantizzazione del piedistallo, emblema di un pensiero votato all'«oculocentrismo e all'intoccabilità» cooperino nella produzione di Arp (così come in quella di Giacometti e Brancusi) con una specie di tattilità sensomotoria⁶⁴⁷. Ancora, una peculiare attenzione alla polisemia del toccare nella plastica, non unicamente rivolta ad Arp, bensì anche all'opera di Brancusi e Matisse, emerge nel consistente studio monografico di Margherita Andreotti, dedicato alle prime esperienze scultoree di questi e pubblicato nella collana *Studies in the Fine Art: Avant-garde* nel 1989. In quella sede, Andreotti sottolineava come talune sculture composte da elementi semoventi avrebbero «anche fatto ricorso al desiderio di Arp di ridurre l'isolamento [*remoteness*] dell'arte incoraggiando lo spettatore a toccare e maneggiare la scultura»⁶⁴⁸. Inoltre, e ciò si dimostra nodale ai fini della presente argomentazione, la studiosa rendeva conto della singolare attrazione nutrita dell'alsaziano per pietre di piccole dimensioni, attestata dalla pratica di realizzare «disegni di ciottoli *senza guardare a essi* come modo per liberare la loro forma dalla convenzione naturalistica»: almeno dal 1956, da tale condizione di cecità inferta e transeunte, il momento della «scelta di frammenti di pietre» sarebbe assurdo allo stadio di «fonte di ispirazione»⁶⁴⁹ essenzialmente morfogenetica.

⁶⁴⁴ A. Hartog, *Processes and Production. Observations on the Sculptures of Hans Arp 1929-2012*, in ID. *Hans Arp. Sculptures, A Critical Survey, Ostfildern*, 2012, pp. 14-41, qui 22.

⁶⁴⁵ S. Poley, *Stephanie Poley, Hans Arp: Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart, 1978, p. 24, trad. mia.

⁶⁴⁶ M. Smolinska, *Organic Form, Hapticity, and Space as a Primary Being. The Polish Neo-Avant-Guard and Hans Arp*, in J. Teuscher, L. Würterberger, *The Art of Hans Arp after 1945*, Stiftung Arp e V. Papers, v. 2, 2018, pp. 88, 91, 100.

⁶⁴⁷ M. Smolinska, *Appealing to the Recipient's Tactile and Sensorimotor Experience*, in E. Tamaschke, J. Teuscher, L. Würterberger, *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*, Stiftung Arp e V. Papers, Vol. 3, 2020, passim.

⁶⁴⁸ M. Andreotti, *The Early Sculpture of Jean Arp*, in *Studies in the Fine Art: Avant-garde*, UMI Research Press, California, 1989, p. 223, trad. mia.

⁶⁴⁹ *ivi*, p. 200.

La risonanza schiusa dal contatto con pietre di minute dimensioni si dimostra alquanto complessa. Anzitutto, essa rinnova il costrutto scolastico e spinoziano di *natura naturans* nel suo afflato trasformativo⁶⁵⁰ ossia, non di imitazione pedissequa dei prodotti della natura da parte dell'artista, bensì di emulazione dei processi generativi dell'agire della natura stessa. In secondo luogo, ed è lo stesso Arp a contemplare tale sviluppo, si tratta di una relazione implicata nelle origini sensuali del fare scultoreo. Problematizzando il costrutto di astrazione, Arp sosterrà che, a suo modo di vedere, «un dipinto o una scultura senza oggetto come modello è altrettanto *concreto e sensuale come una pietra*»⁶⁵¹. Qui si inserisce il riferimento all'aptico, che, come si è visto, può appartenere la scultura di Arp a più livelli. Nel succinto paragrafo *Der Keim einer neuen Plastik [Il seme di una nuova plastica]*, Arp elabora due ordini di considerazioni nevralgiche. *In primis*, egli delinea un'ontogenesi della scultura fondata sulla curva e sulla sua lentissima modellazione, culminante nel raggiungimento di una forma la cui intensità appare slegata da riferimenti mimetico-figurativi che subentrano, per mezzo dell'elemento testuale, solo in un momento successivo⁶⁵². In secondo luogo, egli rintraccia il fattore generativo di tale morfogenesi curvilinea nel corpo a corpo procedurale, ancora una volta entropatico, che si attua tra materia ed artista: «un lavoro – annota l'artista – richiede spesso mesi, anni. *Lavoro fino a quando abbastanza della mia vita è fluiva nel suo corpo*» [*Ich arbeite an ihr, bis hinreichend von meinem Leben in diesen Körper geflossen ist*]⁶⁵³.

Nell'alludere a un'eventuale prossimità tra taluni manufatti del Paleolitico Superiore, emblemi delle origini tecniche dell'atto plastico, e l'atto di creazione della forma, non si desidera certamente postulare un'esegesi unilaterale della produzione plastica di Arp dei primi anni Trenta. Il sentire aptico, come si è detto, non costituisce una qualità intrinseca all'oggetto, sia esso una cosa, un utensile, un manufatto o un'opera d'arte. Esso, piuttosto, viene sollecitato da talune proprietà morfologiche ed estesiologiche che il manufatto attiva nel momento esperienziale, assumendo così i presupposti di un processo strutturalmente relazionale. È allo stesso modo doveroso sottolineare come il riferimento alla preistoria, lungi dal dimostrarsi prevaricante, debba essere contemplato entro un più variegato panorama di influenze e filiazioni – basti pensare all'influenza che dovettero ricoprire per l'alsaziano i grandi maestri della scultura francese tardo ottocentesca da Maillol a Rodin, così come l'apprendistato presso lo svizzero Fritz Hul e il dialogo, qui contestuale, con l'opera di Picasso, di Matisse e di Brancusi. Ciò nondimeno, l'interesse nutrito da Arp nei confronti dell'arte delle origini può essere comprovato da molteplici fonti primarie e secondarie.

Sin dallo studio monografico dato alle stampe nel 1978, Stefanie Poley raccoglieva un articolato catalogo di manufatti preistorici, possibili fonti per rilievi e sculture realizzati da Arp dal periodo Dada sino alla

⁶⁵⁰ H.F. Van Den Berg, *Towards a "Reconciliation of Man and Nature". Nature and Ecology in the Aesthetic Avant-garde of the twentieth Century*, in D. Hopkins (a cura di), *Neo-Avant-Garde*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006, p. 378.

⁶⁵¹ J. Arp, *On My Way: Poetry* cit., p. 50, trad. mia.

⁶⁵² Nelle parole di Arp: «un piccolo frammento di una mia opera plastica che presenta una curva o un contrasto che mi commuove, è spesso il germe di una nuova opera. Intensifico la curva o il contrasto, e questo determina nuove forme. Tra le nuove forme due crescono con particolare intensità. Lascio che queste continuino a crescere finché le forme originali sono diventate secondarie e quasi inespressive. Infine, sopprimo una delle forme secondarie e inespressive in modo che le altre diventino maggiormente evidenti» (ivi, p. 70, trad. mia).

⁶⁵³ ivi, pp. 70, 97.

maturità⁶⁵⁴. Seppur il processo di concrezione/astrazione messo in atto dallo scultore, come ricorda ancora Poley, renda spesso arduo risalire in maniera inequivocabile alle fonti di riferimento, la sua conoscenza dell'arte preistorica dovette consolidarsi sin dai primi anni Dieci e acuirsi con la “scoperta” delle pitture rupestri di Altamira, veicolata da Amédée Ozenfant, e dalla visita al sito neolitico di Carnac con Sophie-Taeuber Arp ed i coniugi Delaunay nel settembre del '29⁶⁵⁵. Predisposizione neolitica già registrata, peraltro, in un intervento uscito sull'ottavo numero di *Documents* a firma di Carl Einstein, dal suggestivo titolo *L'Enfance néolithique [Hans Arp]* (1928). A detta del teorico tedesco Arp, «uomo con la mania dell'ovale», «ripete nelle sue opere i riti di un'infanzia preistorica» per mezzo di una «fissità così infantile», «semplice» e intensa quanto la «nascita» e «l'esplosione dell'uovo materno»⁶⁵⁶. Ancora, è Christian Zervos sui *Cahiers d'Art* che, recensendo una personale di Arp tenutasi nel novembre del 1929 presso la parigina Galerie Goemans in Rue de Seine 49, correlando le opere lì esposte (principalmente teste, frammenti e torsioni) alla scrittura emozionale di un uomo, il *sapiens* paleolitico, «che non ha ancora perduto il contatto con il mondo», come sarebbe invece drammaticamente accaduto al suo discendente novecentesco⁶⁵⁷. I *Cahiers d'Art* dovettero possedere, in tale frangente, un ruolo non marginale nella divulgazione dell'arte preistorica, se si considera che la prima recensione ad una personale di Arp pubblicata sulla rivista (di cui primo numero era apparso nel 1926), a firma di Hubert Croyley, veniva data alle stampe nel 1928⁶⁵⁸. Se già nel 1929 facevano la loro apparizione due saggi dell'etnologo tedesco Leo Frobenius, l'uno dedicato all'arte parietale preistorica della Rhodesia Meridionale (attuale Zimbabwe), di cui questi segnalava il predominio dello stratagemma stilistico della *silhouette*, l'altro focalizzato sulle figure teriomorfe nella pittura rupestre policroma sudafricana⁶⁵⁹ – nello stesso numero comparivano le analisi di Zervos e Tzara sull'arte oceanica – è nel volume del 1930 che tale periodo risulta oggetto di uno studio maggiormente sistematico.

Assecondando i precetti metodologici del comparativismo etnografico che, come denunciato già da Henri Delporte, rappresentava l'orientamento di ricerca allora predominante, la rivista ospitava contributi del padre fondatore della disciplina Henri Breuil, del citato Leo Frobenius, dello storico della cultura Hans Mühlestein, dello storico dell'arte Georges Duthuit, dell'antropologo Joseph Maes e dell'etnologo tedesco Adolf Ellegard Jensen. Occorre rivolgere l'attenzione al contributo dello svizzero Mühlestein, emblematicamente intitolato *Des origines de l'art et de la culture. 1. Remarques préliminaires* e venuto alla luce nel 1930⁶⁶⁰, a un biennio dalla transizione di Arp dal bassorilievo alla plastica a tutt'ondo. Il richiamo alla preistoria possiede nella disamina dello storico un portato di scottante contingenza, assurgendo a frangente in cui ritrovare quell'essenza dell'umano che il Primo conflitto mondiale aveva tragicamente compromesso. Imbastendo un'argomentazione

⁶⁵⁴ S. Poley, *Hans Arp: Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart: Hatje, 1978, passim.

⁶⁵⁵ *ivi*, p. 170.

⁶⁵⁶ C. Einstein, *L'Enfance néolithique*, in “Documents”, Vol. 2, N. 8, 1928, pp. 42-43. Una recente esposizione tenutasi presso la Haus der Kulturen der Welt di Berlino tra la primavera e l'estate del 2018 ha fornito un'attenta rilettura tanto degli scritti di Einstein, quanto del panorama artistico francese degli anni Venti e Quaranta, a partire da una strutturazione a glossario tipica della rivista “Documents”. Si rimanda al volume A. Franke, T. Holert, *Neolithic Childhood – Art in a False Present, c. 1930, les presses du réel*, Parigi, 2018.

⁶⁵⁷ C. Zervos, *Hans Arp (Galerie Goemans)*, in “Cahiers d'Art”, No. 4, 1929, p. 420.

⁶⁵⁸ Si veda H. Croyley, *Hans Arp*, in “Cahiers d'Art”, 1928, Vol. 1, pp. 229-230.

⁶⁵⁹ L. Frobenius, *L'Art de la silhouette; Bêtes, hommes ou dieu*, in “Cahiers d'Art”, 1929, pp. 397-401.

⁶⁶⁰ H. Mühlestein, *Des origines de l'art et de la culture. 1. Remarques préliminaires*, in “Cahiers d'Art”, No. 5, 1930, pp. 57-68.

stretta tra estremamente remoto e contemporaneo, tra cosmogonico e cosmografico, Mühlestein assembla un'esplicativa narrazione per immagini volta a visualizzare le istanze universalistiche affrontate nella dissertazione. È in questo contesto che fanno la loro apparizione le Veneri di Lespugue, Savignano e Willendorf, presentate in un nutrito palinsesto sinottico composto da figure neolitiche di provenienza balcanica⁶⁶¹. Contemplando tale organizzazione diadica del discorso, laddove forme globulari intersecano una riflessione incentrata sui ritmi dell'universo, si acuisce il sospetto che Arp possa aver intercettato il testo di Mühlestein e forse subito dal medesimo un'influenza non secondaria, ravvisando nel momento preistorico una chiave di lettura potenzialmente sovversiva, tanto ideale quanto tecnica, rispetto all'orrore del visibile. Discutendo della Venere di Lespugue, si è visto come un seminale riconoscimento, sebbene istituito sul piano iconografico, della relazione tra morfogenesi, elemento paleostorico e manualità possa essere fatto risalire alla monografia di Giedion-Welcker del '37 (nell'edizione del '55 dovette trovare spazio una seconda fotografia finalizzata ad arricchire il montaggio iconografico già compiutamente strutturato nell'ultimo quarto degli anni Trenta). Un possibile precedente al palinsesto ideato con raffinata preveggenza dalla storica dell'arte originaria di Colonia può essere ravvisato nel perimetro di una stringata recensione pubblicata sui "Cahiers d'Art" nel 1934 dal poeta polacco Jan Brzekowski, sostenitore dell'astrazione stilistica e, peraltro, in contatto con l'omonimo gruppo di Arp, Taeuber-Arp e dei già nominati Pevsner e Gabo⁶⁶² [Figura 39].



Figura 39: J. Brzekowski, *Les Quatre noms*, in "Cahiers d'Art", n. 9, 1934

L'esposizione in questione, una collettiva comprendete i lavori di Arp, Ghika, Héliion e Tauber-Arp, si dovette tenere quell'anno presso l'omonima parigina *Galerie Cahiers d'Art* capitanata dall'onnipresente Zervos⁶⁶³. Il commento stilato da Brzekowski si apriva con una fotografia in bianco e nero di una duttile *Concrétion*

⁶⁶¹ *ivi*, pp. 63-65.

⁶⁶² C. Lanchner (a cura di), *Sophie Tauber Arp*, Cat. Mostra The Museum of Modern Art, New York (16 settembre – 29 novembre 1981), The Museum of Modern Art, New York, 1981, p. 15.

⁶⁶³ Non si tratta peraltro di un fattore casuale. Già Chara Kolokytha ha mostrato come, nel contesto dei "Cahiers d'Art" intesi nel vivace complesso di rivista, galleria e casa editrice, Zervos riservasse particolare attenzione a quegli artisti la cui ricerca si dimostrava tanto plastica quanto lirica. La produzione di Arp, in questo senso, rientrava perfettamente entro i suddetti presupposti critici.

Humaine del 1934, esemplare oggi perduto, concludendosi con una riflessione alquanto eloquente. «I calchi in gesso [*moulages*] di Hans Arp – commentava l'autore – entrano nel mondo bianco, *bianco di neve*, come sogni vergini agitati di notte tra le lenzuola. *La loro bellezza bianca è sensuale come la donna e così reale che diviene quasi tangibile [et si réelle qu'elle devient presque tangible]*»⁶⁶⁴. L'invocazione e la conseguente introduzione nel *collage* proto-cinematografico della paleolitica Venere di Lespugue, femmina globulare che riecheggia le zolle sode di una coltre innervata e gli organismi biologici di Arp, può dirsi costituire l'intuizione più suggestiva restituita iconicamente da Giedion-Welcker.

Giunti a questo punto occorre tornare brevemente alla simulazione paleostorica che ha dato avvio alla trattazione. Muovendo da un paragone anzitutto fotografico, dal momento che presumibilmente numerosi dei manufatti preistorici allora noti dovettero essere conosciuti e divulgati attraverso la fotografia o l'illustrazione, non desta meraviglia rilevare alcune significative assonanze tra questi ultimi e la plastica di Arp. A tale proposito il *medium* della fotografia si rivela d'imprescindibile ausilio: come nella pratica della *connoisseurship*, lo scatto in bianco e nero enfatizza i valori lineari, genera incertezza rispetto alle reali dimensioni dell'esemplare effigiato, permette l'immaginazione di macchinosi palinsesti altrimenti difficilmente componibili, come ha dimostrato con impareggiabile genio e arguzia Aby Warburg. Non si tratta, lo si è ripetuto a più riprese, di un'analogia eminentemente iconografica: piuttosto, essa si qualifica in quanto *morfologica* o, più precisamente, *morfogenetica* giacché globalmente *manuale*. Si consideri il dittico di fotografie ritraente due esemplari attribuiti ad Arp, benché privi di didascalia, apparso sul secondo numero di "Abstraction, création, Art non figuratif" del 1933⁶⁶⁵, quaderni indipendenti dell'omonimo gruppo editi a Parigi tra il 1932 ed il 1936 [Figura 40].



Figura 40: *Abstraction/création. Art non figuratif, N. 2, Parigi, 1933*

⁶⁶⁴ J. Brzekowski, *Les Quatre noms*, in "Cahiers d'Art", n. 9, 1934, p. 197, trad. mia, enfasi mia.

⁶⁶⁵ AA. VV., *Abstraction/création. Art non figuratif, N. 2*, Imprimerie de Montmartre, Parigi, 1933, p. 1.

Il contesto della pubblicazione appare indicativo: sotto l'egida della «non-figurazione» [*Non-Figuration*] il collettivo di artisti si ergeva a baluardo sperimentale contro i tentativi di classificare il fenomeno artistico in base alla razza, all'ideologia o alla nazionalità. Una comparazione incrociata ha permesso di identificare parzialmente le opere immortalate: la prima (stampata sul registro superiore), cattura il bozzetto in gesso di una scultura composta da un supporto curvilineo recante degli elementi semoventi⁶⁶⁶. La seconda (visibile in basso) dovette costituire invece il *moulage*⁶⁶⁷ di *Two Thoughts on a Navel* [*Nombril et deux idee*], datata 1932 e fusa in bronzo quello stesso anno. Gli scatti fortemente ravvicinati e a bassa risoluzione non permettono di stabilire con maggior precisione le misure degli esemplari; d'altro canto, lo stadio ancora “primordiale” in cui le unità versano, sospinge a ipotizzare un loro confronto tanto con i ciottoli collazionati da Arp, quanto con quelle veneri – si pensi ai menzionati esemplari di Petersfels, Monruz e Pekarna – attestanti una dipendenza strutturale dai supporti litici nei quali vengono scolpite. Qualora il distico di fotografie edito sull'opuscolo di “Abstraction, création” venisse prelevato omettendone la paternità di Arp, non parrebbe fortuito scorgere in quelle escrescenze gessose dotate di una *tactile affordance* ben maggiore di quanto Herbert Read avrebbe potuto prevedere⁶⁶⁸, peraltro minutissime nella restituzione fotografica, la cui epidermide reca i segni tangibili di percussioni, ripensamenti e insistenti raschiature, dei discendenti lontani dei manufatti preistorici.

Qui l'eccedenza del sentire aptico si attesta nel suo fluire processuale, dal momento esecutivo a quello frutivo: da un lato, essa pertiene all'intelligenza digitale che plasma la materia e che viene contestualmente modellata dalla medesima e, dall'altro, afferisce al possibile maturare, nel soggetto senziente, del desiderio di emulare un simile sfioramento. Che tale tentazione dovette essere compiutamente riconosciuta da Arp, ne reca prova il fatto che l'artista prevedeva per il visitatore la possibilità di interagire tattilmente con gli elementi manualistici e semoventi di tali sculture, stressando le origini tecniche del gesto plastico in una direzione più spiccatamente ecologica ed emozionale.

L'arte è un frutto, un embrione che cresce oscuramente nel grembo, di cui l'artista rinnova la genesi. La scultura rimane certamente un oggetto visuale, ma la sua invenzione, così come esecuzione e fruizione,

⁶⁶⁶ L'esemplare non è meglio identificabile ma, dato il torno d'anni, non è da escludersi che si tratti di uno studio preparatorio per *Sculpture to be Lost in the Forest*, realizzata nel 1932.

⁶⁶⁷ H. Read, *The Art of Jean Arp*, H.N. Abrams, New York, 1968, p. 185, trad. mia. Contrariamente a quanto accade con le sculture di Arp in marmo, granito, giavazzo, calcare oppure sottoposte a fusione, il gesso esibisce una scabrosità sovente marchiata come mortifera, che portò peraltro Herbert Read a rimproverava Arp sull'impiego del gesso, a detta del britannico spiacevole giacché carente di «piacere tattile» [*tactile pleasure*]. E indubbiamente la forma liscia, polita, traslucida nel suo esibirsi scevra da accidenti – il pericolo di una fatale somiglianza con i *Balloon* di Koons viene preventivamente dissipato, dal momento che Arp disapprova le superfici scintillanti [*shiny surfaces*], responsabili di un offuscamento della linea – sospinge l'occhio a inseguire digitalmente i contorni, in un riferimento alla visione aptica di matrice riegliana. Ciò nondimeno, negare al gesso una distintiva potenzialità tattile parrebbe quanto meno parziale. Certamente, e in questo Read coglie bene il punto, non si tratta di un appagamento sovrapponibile a quello procurato dalla *visione* di forme levigate e traslucide. E sottolineo visione dal momento che, come si è in precedenza visto, sovente opere così realizzate non prevedono un'interazione corporea e men che meno manuale. Diversamente, il solfato di calcio, principale componente chimica del gesso, conferisce al minerale una consistenza polverosa, friabile e altamente sensibile alle percussioni ed ai gesti afferenti alla lavorazione. Oltre che particolarmente adatta a riproduzione mimetiche ed iper-mimetiche, se si considera il suo impiego diffuso nella prassi del *moulage*. Ebbene, è proprio tale connotazione in negativo, accostata al cadaverico, al grinzoso, al ruvido, all'accidentato che qui ci preme rimarcare, sempre nell'ambito di un'operazione di de-costruzione dell'aptico della positività.

⁶⁶⁸ Mi riferisco ancora al fatto che Herbert Read, in visita allo studio dell'artista insieme a Sophie Taeuber-Arp, ammette la propria scarsa attrazione per il gesso dovuta alla sua «assenza di piacere tattile». Si veda H. Read, *The Art of Jean Arp* cit., p. 185, trad. mia.

eccedono le prerogative della visione, avvalendosi di un *iter* multimodale che, come già sottolineato da Hartog e Molinska, coinvolge la percezione aptica e il sistema somatosensoriale. La creazione di volumi riconducibili all'alveo del primordiale – citando Giedion-Welcker già Werner Schnell segnalava come il costrutto di *Urformen* venisse regolarmente impiegato nella descrizione degli organismi di Arp⁶⁶⁹ – non dovrebbe essere scissa dal loro attestare l'esito di un atto anzitutto stilistico, prima ancora che simbolico. La modernità di tali esperienze scultoree, minimizzata dal pregiudizio greenberghiano, affiora solo laddove si ponga al cuore della ricerca il frangente di invenzione dell'opera e la sua esperienza. Con Derrida e Nancy e, allo stesso tempo, diversamente da Derrida e Nancy, *toccare è sempre un non toccare*: i veti museografici parrebbero paradossalmente sussumere, per finalità conservative, tale limite di inintelligibilità. È questa negatività dell'aptico che coglie il residuo invisibile della lavorazione, celebra il remoto contratto tra uomo e materia in una prospettiva ecologica, trattenendo nel soffio vitale di tali creature dormienti il senso di una scultura fattasi lingua viva: non specchio anamorfico koonsiano, ma cosa porosa a portato di mano e a portata di corpo.

Prima di proseguire nella dissertazione, è opportuno esplicitare le ragioni per cui si è deciso di prendere le mosse dalla scultura di Arp. Tale scelta è stata determinata da tre motivazioni destinate a suffragare la teorizzazione sull'aptico. Tra di esse si annoverano: i) l'assoluta centralità ricoperta dal biomorfismo di Arp per rigore formale e persistenza temporale, sia per il panorama artistico europeo dei primi anni Trenta, sia per le sperimentazioni successive e persino contemporanee; ii) il riscontro critico-documentario di un significativo interesse nutrito dall'artista nei confronti dell'arte delle origini e della sensibilità tattilo-manuale; iii) l'elaborazione di una proposta metodologica potenzialmente applicabile a un *corpus* di artisti, qualificata dalla cooperazione tra un'impostazione storico-artistica di stampo filologico e una di matrice estesiologica. Sospendere l'incredulità ha permesso di ravvisare una serie di qualità morfologiche e di comportamenti percettivi destinati a sollecitare in maniera polivoca la percezione aptica del soggetto senziente, spaziando dalla morfogenesi manuale dell'esemplare alla sua proporzionalità digitale, dai caratteri morfologici dell'oggetto sino alla sua effettiva esplorazione manuale, potenziale o propriamente cinestetica. Il passo successivo sarà quello di ipotizzare una linea di sviluppo maggiormente consistente che ponga a sistema talune categorie distintive della storia dell'arte intesa nella sua veste formalista – quali quelle di scala, astrazione, stile – e alcuni lemmi consolidati nella storiografia del toccare – tra tutti quello alquanto complesso della cecità – entro un orizzonte che interroghi l'origine dell'atto plastico.

Dalla scoperta della grotta spagnola di Altamira occorsa nel 1879 al successivo Congresso di Lisbona⁶⁷⁰, celebratosi due anni dopo e altamente indicativo della ricezione dell'avanzato linguaggio dei progenitori *sapiens*, le cui manifestazioni, per ragioni nazionalistiche, furono inizialmente ritenute non autentiche – tra gli altri da Émile Cartailhac, poi subitaneamente pentito⁶⁷¹ –, il dibattito sull'arte rupestre dovette trovare sin dal

⁶⁶⁹ W. Schnell, *Similar, Although Obviously Dissimilar Paul Richer and Hans Arp Evoke Prehistory as the Present* cit., p. 38.

⁶⁷⁰ F. H. Bernaldo de Quirós, *Reflections on the Art of the Cave of Altamira*, in J. Gardiner, *Proceedings of the Prehistoric Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, pp. 81-90, qui 81.

⁶⁷¹ Cfr. É. Cartailhac, *Découverte de fresques préhistoriques dans la grotte d'Altamira*, in "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", Vol. 49, N. 5, 1902, p. 549.

primo quarto del Novecento una significativa diffusione europea. Certamente, non si tratta né del primo né del più incisivo recupero di un repertorio iconico temporalmente distante da quelle coordinate ellenocentriche ritenute, almeno idealmente, fondative del vecchio continente. È bene, tuttavia, puntualizzare come il recupero dell'elemento paleostorico non risulti del tutto sovrapponibile né alla temperie primitivista, tradizionalmente postulata con l'acquisto di una maschera Fang dal francese Vlaminck nel 1906 né, per dirla con William Rubin, alle successive interpretazioni facenti capo al cosiddetto «modernismo primitivista» [*Modernist Primitivism*]⁶⁷².

Ponendo tale precisazione non si intende escludere aprioristicamente un'eventuale ibridazione tra le due aree culturali (quella preistorica e quella primitiva), che invece poté occorrere, sia in virtù della limitata conoscenza specialistica dei loro domini, sia in relazione a una propensione sincretica che non di rado orienta la genesi dell'opera, consolidando quella tendenza, ancora oggi latente, a confondere tali ambiti semantici. Non potendo affrontare più estesamente il tema, sia sufficiente rammentare come William Rubin, nell'introduzione all'influente e discussa collettiva "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1984⁶⁷³, la prima grande esposizione statunitense a consacrare tale categorie in piena temperie postmoderna, avrebbe a sua volta dovuto dirimere l'articolata etimologia del sostantivo Primitivismo, cogliendone i legami più o meno stringenti con l'arte tribale africana. Sebbene, come in effetti Rubin non tarda a sottolineare, l'attrazione nei confronti dei manufatti tribali dovette assumere le forme di un riconoscimento a posteriori di quel processo di «concettualizzazione» che le sperimentazioni d'avanguardia andavano elaborando ben prima dell'incontro effettivo con tale repertorio, senza necessariamente denotare un'appropriazione iconografica di taluni stilemi formali⁶⁷⁴, risulta parimenti urgente evidenziarne la sostanziale autonomia dall'ambito preistorico, che lo stesso Rubin (e gli autori dei saggi riuniti nel catalogo) nomina in rare occasioni. Tale distinzione non si fonda unicamente sul dato cronologico – per il Paleolitico superiore tra 40.000-10.000 anni fa – bensì sull'adozione di processi cognitivi che, pur annoverando taluni elementi di contiguità – si ricordi ancora una volta l'ipotesi elaborata da Fabio Martini sulla semplificazione ed organizzazione dei volumi nella plastica paleolitica non estranea ai processi di concettualizzazione di cui discute Rubin – descrivono dei comportamenti inventivi sostanzialmente eterodossi, come i successivi focus vorrebbero porre in evidenza.

⁶⁷² Per dirla con il suo fautore William Rubin, perfettamente consapevole delle numerose critiche che l'iniziativa la celeberrima mostra "*Primitivism*" in *20th century art: affinity of the tribal and the modern* aveva suscitato nell'immediato: «negli ultimi due decenni, i termini primitivo e primitivismo sono stati criticati da alcuni commentatori in quanto etnocentrici e peggiorativi, ma nessun altro termine generico proposto in sostituzione di "primitivo" [*primitive*] è stato ritenuto accettabile da tali critici; nessuno è stato proposto nemmeno per "primitivismo". Che il termine derivato primitivismo sia etnocentrico è sicuramente vero e logico, perché non si riferisce alle arti tribali in sé, ma all'interesse e alla reazione occidentale nei loro confronti. Il primitivismo è quindi un aspetto della storia dell'arte moderna, non dell'arte tribale. In questo senso, il termine è paragonabile al francese "japonisme", che non si riferisce direttamente all'arte e alla cultura del Giappone, ma alla fascinazione europea nei suoi confronti. L'idea che il "primitivismo" sia peggiorativo, tuttavia, può derivare solo da un fraintendimento dell'origine e dell'uso del termine, le cui implicazioni sono state del tutto positive» W. Rubin, "*Primitivism*" in *20th century art: affinity of the tribal and the modern* cit., The Museum of Modern Art, New York, 1984.

⁶⁷³ W. Rubin (a cura di), *Il Primitivismo e l'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, Cat. Mostra (Museum of Modern Art, New York: 1984), Vol. 1, Mondadori, Milano, 1985. Si vedano in questo senso anche i fondamentali studi sul tema: R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (1939), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge: Londra, 1986; R. Colin, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, New York, 1994.

⁶⁷⁴ *ivi*, pp. 13-14.

1.3.4. Alberto Giacometti: *Very Small Figure*

Lo storico dell'arte Thierry Dufrêne ha già ampiamente reso conto del precoce interesse, anzitutto bibliografico, maturato da Giacometti nei confronti del repertorio preistorico. Si tratta di un coinvolgimento i cui sintomi possono essere rinvenuti sin dalla fase surrealista, venendo essi testimoniati, tra gli altri, da un bozzetto tracciato su un foglio trasparente (risalente al 1929, probabilmente a penna) in cui egli ricalcava la composizione della paleolitica Venere di Laussel, scolpita a bassorilievo, tratta dal volume *L'Humanité primitive dans la région des Eyzies* di Louis Capitan e Peyrony datato 1924.⁶⁷⁵ Quasi un ventennio dopo, nel 1950, Giacometti avrebbe fatto esperienza degli straordinari episodi istoriati nella grotta di Lascaux in Dordogna, scoperta accidentalmente nel settembre del 1940⁶⁷⁶. Tre anni prima, in una missiva indirizzata a Pierre Matisse, lucida esegesi della propria prassi scultorea poi pubblicata nel catalogo della personale *Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings* tenutasi presso l'omonima galleria newyorkese nell'inverno del 1948, Giacometti formulava alcune considerazioni di peculiare interesse. Nell'intenso quanto faticoso tentativo, sistematicamente tentato dalla seconda metà degli anni Trenta, di afferrare plasticamente l'essenza e le proporzioni della figura umana, entità tese tra i domini del rappresentabile e dell'irrappresentabile, Giacometti, come noto, istituiva nella facoltà mnemonica il motore inventivo della genesi della forma.

Rispetto alla biografia dell'artista, ciò dovette avvenire all'indomani del 1934, in quel frangente già definito da Reinhold Hohl nei termini di un «period-in-between» destinato a segnare una svolta cruciale nella sua produzione e, per estensione, nelle sorti della scultura novecentesca⁶⁷⁷. Il ritorno allo studio dal vero, la progressiva presa di distanza dal gruppo surrealista parigino, unitamente al confronto con la pittura sintetica di Cézanne, dovettero concorrere alla determinazione di uno scarto anzitutto percettologico⁶⁷⁸ vertente sull'alterazione della concezione surrealista di «immagine interna». Stando con Christian Klemm, tale deviazione vanta anzitutto un carattere fenomenologico, sostituendo la «finzione onirica» distintiva dell'episteme surrealista con una non meno problematica «percezione della realtà da parte dell'artista»⁶⁷⁹. A dirsi, e ciò emerge con chiarezza dal carteggio del '47, che lo scultore, in una crisi di cui embrionali sintomi possono essere captati sin dall'apprendistato nello studio parigino di Bourdelle avviato nel 1922⁶⁸⁰, sarebbe rimasto invischiato nella longeva questione, da ultimo aporetica, di afferrare l'essenza delle cose nella loro apparenza transeunte.

Qui si verifica il noto approfondimento delle dinamiche della visione verso un sentire sinestetico che, come correttamente sottolineato da Dieter Honish, dovette rispondere in Giacometti al di «rendere visibili» [*making visible*]⁶⁸¹ le cose. Due sono le conseguenze di tale ripiegamento, occorso negli stessi anni in cui Merleau-

⁶⁷⁵ T. Dufrêne, *Alberto Giacometti: Prehistory as Imagination*, in E. Seibert (a cura di), *Discovery Uncovering The Modernity of Prehistory*, German Center for Art History Paris, Parigi, 2020, pp. 83-100, qui 84-85.

⁶⁷⁶ *ivi*, p. 84.

⁶⁷⁷ R. Hohl, *What's All the Fuss About? Giacometti and Twentieth Century Sculpture*, in V.J. Fletcher (a cura di), *Alberto Giacometti, 1901-1966*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1988, p. 58.

⁶⁷⁸ p. 120.

⁶⁷⁹ C. Klemm, *Alberto Giacometti 1901-1966*, in V.J. Fletcher (a cura di), *Alberto Giacometti, 1901-1966* cit., 120.

⁶⁸⁰ *ivi*, p. 48. Giacometti, op. cit. (1947), 1965, p. 16.

⁶⁸¹ D. Honish, *Scale in Giacometti's Sculpture*, in D. Honish, *Alberto Giacometti: sculpture, paintings, drawings*, Prestel, Munich: New York, 1994, p. 69, trad. mia.

Ponty, autore peraltro noto a Giacometti, raccoglieva i materiali della *Phénoménologie*⁶⁸²: lo “smarcamento” dal giogo della visione – ciò che Yves Bonnefoy rileva costituire un drammatico cedimento dell’artista alla «violenza dello sguardo», rivelatore della finitudine del reale⁶⁸³ – attraverso la prassi immaginativa dell’invenzione mnemonica; il delinearci di un *modus operandi* non esente da una componente ossessiva e caratterizzato dalla restituzione miniaturizzata di soggetti antropomorfi inglobati (sarebbe più corretto dire consumati) dallo spazio circostante. Per dirla sartrianamente con Hohl, «Giacometti voleva trasformare il vero oggetto scultoreo sul quale egli stava lavorando con le sue dita e un coltello tascabile nell’immagine di un persona assente, ricordata e immaginata e dare allo stesso tempo alla scultura la qualità di un oggetto immaginario»⁶⁸⁴. Dell’urgenza di «rendere palpabile lo spazio attorno agli oggetti e alle persone» rendono conto le memorie del nipote Silvio Berthoud, che rammenta le ore estenuanti trascorse posando per l’artista, destinate a originare larvali esemplari plastici oggetto di una rielaborazione notturna, compiuta da Giacometti in una condizione di naturale oscurità, e culminanti in sculture non più alte di 10 cm⁶⁸⁵. È l’artista stesso a provare orrore e finanche disgusto dinnanzi all’inarrestabile divenire delle sculture «sempre più piccole», improvvisamente mimetiche giacché miniaturizzate – «avevano una somiglianza solo quando erano piccole» – e a tal punto ridotte nelle dimensioni che l’atto stesso della loro modellazione poteva determinarne, allo stesso tempo, la repentina negazione (un caso anomalo di iconoclastia): «con un tocco del mio coltello sparivano nella polvere»⁶⁸⁶.

Esposti nella cornice della persona newyorkese del ‘48 e tratteggiati a penna nella versione dattilografata della lettera a Pierre Matisse chiosata dall’artista, risultavano alcuni esemplari della serie *Figurine*, in cui microscopici e tormentati corpi femminili si ergono faticosamente da basi cubiche imponenti rispetto alla parvenza scarnificata delle membra che su di esse baluginano. Nella fattispecie, gli esemplari riuniti dovettero corrispondere a *Very Small Figure* (1937-1939), che in altezza ed in larghezza misura circa 4 cm, rappresentante un corpo femminile stilizzato, sbalzato a colpi di lama e recante tracce di colore, e di *Small Figure*, idolo bronzeo di dimensioni leggermente maggiori (5.4 x 1,2 x 1,8 cm) scolpito tra il 1945 ed il ‘46⁶⁸⁷. Kleem, nel solco di una tradizione critica consolidata, concepisce tale tendenza al microscopico quale attestazione di un fenomeno squisitamente visivo. Negli stessi anni in cui l’artista tentava di restituire plasticamente il senso della distanza, testimoniato dal celebre aneddoto dell’apparizione auratica di Isabel una sera sul boulevard Saint-Michel, il cui profilo viene percepito da Giacometti come straordinariamente piccolo

⁶⁸² R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Guilde du Livre, Losanna 1971, p.106. Pubblicata nel 1945 in prima edizione francese, i lavori di stesura dovettero prendere avvio nel 1934, lo stesso anno della cosiddetta svolta nella produzione dello scultore di Borgonovo. Se Simone De Beauvoir, già nei primi anni Sessanta, aveva segnalato la prossimità tra il pensiero dello scultore e quello fenomenologico, studi più puntuali a riguardo sono stati approntati solo di recente; S. De Beauvoir, *L’Èta forte* (1960), Einaudi, Torino, 1961, p. 434.

⁶⁸³ Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un’opera*, Leonardo, Milano, 1991, p. 1.

⁶⁸⁴ R. Hohl, *Alberto Giacometti* cit., 1988, p. 59, trad. mia.

⁶⁸⁵ S. Berthoud, *Some Personal Memories*, in V. J. Fletcher, *Alberto Giacometti, 1901-1966* cit., 1988, p. 16, trad. mia.

⁶⁸⁶ A. Giacometti, *A Letter from Alberto Giacometti to Pierre Matisse* (1947), in P. Selz (a cura di), *Alberto Giacometti*, Cat. Esposizione, MoMa, New York, 1965, p. 28, trad. mia.

⁶⁸⁷ Un editoriale fotografico pubblicato sul numero 20-21 dei “Cahiers d’Art” (1945-46) restituisce con evidenza la dimensione microscopica e insieme nervosamente tattile di tale nucleo di figure. Un fondale oscuro esibisce, disposti su di una linea immaginaria, tre esemplari della serie *Figurines*: all’ordinata frontalità dei massicci basamenti in plastilina, la cui superficie scabrosa trattiene i segni di una lavorazione digitale e tecnica, si contrappone il microscopico stagliarsi dei corpi femminili scolpiti. La didascalia avverte sulle effettive dimensioni delle figure, alte circa 2 cm.

sebbene ancora ancora riconoscibile come tale⁶⁸⁸, si inserirebbero pertanto le suddette miniature. Le dimensioni talvolta inferiori al centimetro riecheggerebbero il rarefarsi del corpo nell'estensione atmosferica del campo visivo, in un'esperienza evidentemente connessa tanto alle nevrosi della metropoli simmeliana, battuta dall'uomo della folla baudelairiana e poi benjaminiana, quanto all'impossibilità – qui esistenzialista – di afferrare l'indole profonda del soggetto effigiato.

Entro tale cornice, Elke Seibert ha avuto il merito di complicare la vulgata predominante di stampo, per l'appunto, pseudo-esistenzialista, suggerendo per tali talismani dalla fattura mnemonica una possibile filiazioni dalle veneri del Paleolitico superiore⁶⁸⁹, in un'intuizione peraltro parzialmente suffragata dalle parole dello stesso Sartre che, introducendo la personale newyorkese del '48, eleggeva a «contemporanei d'adozione» dell'artista «gli uomini di Eyzies e Altamira», denotando il desiderio di Giacometti di «collocarsi all'inizio del tempo»⁶⁹⁰.

In tale risalire alle radici della storia profonda e alle origini del fare artistico, due indirizzi percettologici parrebbero intrecciarsi e, anzi, scontrarsi, nell'agire dello scultore Giacometti. Da un lato, sussiste un orientamento imperniato sulla centralità della visione e sulla complessa relazione con tale predominio: le sculture longilinee realizzate dal '47, le cui masse appaiono sgretolate da uno spazio fattosi incommensurabilmente denso, come annotava Peters Selz sin dal 1965 costituiscono l'esito delle già berensoniane «sensazioni retiniche»⁶⁹¹. Occorre evidenziare come tuttavia, rispetto alla sistematizzazione estetica di Berenson, la fascinazione sviluppata da Giacometti nei confronti dell'occhio annoveri una matrice di carattere psicoanalitico, che rende le orbite cave della scultura sede della reciprocità dello sguardo lacaniano, che si sovrappone alla soggiacente fisiologica, che identifica tale organo quale fascio anatomico di fibre, membrane e cellule fotosensibili. Già Tobia Bezzola, ravvisando nell'urgenza di concretizzare *la propria visione* quella tensione inventiva che unifica la produzione di Giacometti, ne metteva in luce la dimensione sostanzialmente aporetica⁶⁹². Si viene così al secondo indirizzo che concerne, per contro, i limiti in cui l'artista si imbatte confrontandosi con una facoltà visiva «colossale», inafferrabile per lo scultore che, stando alla puntuale osservazione di Jean Soldini, dopo Cézanne dovette sondare con eguale caparbietà il visibile⁶⁹³. Nell'introdurre la retrospettiva dedicata a Giacometti, inaugurata nel '65 al Museum of Modern Art di New York a un anno dalla sua morte, il già citato Selz trascriveva una confidenza fattagli dallo scultore, secondo cui, prevedibilmente, «rendere ciò che l'occhio vede realmente è impossibile»⁶⁹⁴. Alla devozione verso il visivo si accompagna allora l'eccellente «problema dello scultore come pittore» di come «afferrare [*to grasp*] la totalità dell'immagine nello spazio»⁶⁹⁵.

Stando alla missiva del '47, la condizione attraverso cui Giacometti tenta di realizzare tale afferramento pertiene alla momentanea marginalizzazione della visione, sostituita dall'azione congiunta di memoria e

⁶⁸⁸ C. Klemm, *Alberto Giacometti* cit., p. 121, trad. mia.

⁶⁸⁹ E. Seibert, *Alberto Giacometti: Prehistoric Art as an Impulse for the Artist's Late Sculptural Work after 1939*, in E. Seibert, *Discovery Uncovering The Modernity of Prehistory*, p. 110.

⁶⁹⁰ *ivi*, p. 103, trad. mia.

⁶⁹¹ P. Selz, *Introduction*, in *Alberto Giacometti*, Cat. Mostra (MoMa, New York), 1965, p. 8, trad. mia.

⁶⁹² T. Bezzola, *Fenomeno and Imagination. Giacometti's Concept of Vision*, in C. Klemm, *Alberto Giacometti* cit., p. 31.

⁶⁹³ J. Soldini, *Alberto Giacometti: la somiglianza introvabile*, Jaka Book, Milano, 1998, p. 24.

⁶⁹⁴ *ibidem*.

⁶⁹⁵ *ivi*, p. 11.

immaginazione. Ancora nel gennaio del '52, nel secondo numero di "XX Siècle" dedicato alle *Nuove concezioni dello spazio*, Giacometti interveniva con un brano autobiografico dal titolo derridiano *Un aveugle avance la main dans la nuit*. In esso, l'artista paragonava l'affannoso processo di invenzione della forma – nonché il suo impossibile afferramento – alla maniera in cui il non vedente procede a tentoni, allungando le mani nel buio⁶⁹⁶. Si tratta di un'immagine, quella del cieco colto nell'atto di conoscere, destinata a rinnovare quel *topos* dell'*acceciamento* ricorrente in secoli di storiografia sull'arte plastica. Dal Cieco di Gambassi alle molteplici versioni pittoriche di José de Ribera detto lo Spagnoletto dedicate al senso del tatto e aventi quale protagonista un uomo cieco che scopre empiricamente una testa classica scorrendo i polpastrelli lungo i suoi contorni, il tropo del soggetto non vedente che esperisce la scultura – e non la planarità della pittura, diversamente sensibile allo sfioramento delle dita – attraverso il tocco esplorativo dei polpastrelli, risulta antico e soggetto a numerose variazioni. Se tale figura mercuriale percorre trasversalmente la storia della filosofia occidentale, è bene segnalare come sia proprio l'area francese ad averne suggellato una vulgata particolarmente longeva. Dalle disquisizioni cartesiane, passando per il seicentesco problema di Molyneux, per l'indirizzo sensualistico di Condillac e Richet, di contro a quello illuminista di Maine de Biran e Diderot, la figura del cieco dovette subentrare nella fenomenologia di Merleau-Ponty e nel pensiero di Derrida e Nancy. Tale fortuna critica non dipende solo dal fatto che, su un piano operativo, in assenza della visione paiono proprio le mani a detenere quel ruolo conoscitivo di cui idealmente vengono incaricati gli occhi, ma anche dal fatto che tale stato di oscurità, lungi dall'essere una condizione invalidante, diviene un mezzo di evasione dalla realtà fenomenica, sede di un «afferramento aptico» che si radica nell'aggettatezza delle cose e che, allo stesso tempo, le travalica (si pensi alle pupille dell'indovino Tiresia).

L'immagine di Giacometti come scultore cieco, come noto, non è estranea dalla letteratura specialistica. Sin dal 1961 Jean Genet, che capovolgeva le coordinate di tale assunto definendo l'artista «Giacometti o lo scultore per i ciechi», sosterrà come nel suo gesto plastico «la mano vive, la mano vede», al punto da acquisire un ruolo propriamente autoriale: «artefici dei suoi oggetti, delle sue figure, sono proprio le mani, non gli occhi. Giacometti non li sogna, li sente»⁶⁹⁷. Nel '65 Selz, che della scultura dematerializzata di Giacometti proponeva un'interpretazione sostanzialmente oculocentrica, in linea con la tradizione storiografica, non può però fare a meno di notare come lo scultore sia «costantemente al lavoro. *Le sue mani non riposano* mai, ma *si muovono su e giù modellando l'argilla* sull'armatura, disegnando figure e mani su tovaglioli di carta, buste, piani di tavolo. Il suo lavoro è continuo. Disegna, costruisce, distrugge, dipinge, modella, un'attività tira l'altra senza interruzione. Niente è mai finito»⁶⁹⁸. È ancora Sartre, a dire il vero e sin dal '47, a rimarcare quella dimensione processuale di assillante manipolazione della materia, ravvisando nel movimento incessante della mano il nucleo strutturale della prassi di Giacometti: «lo scultore – annota Sartre – ha scelto un materiale senza peso, il più duttile, deperibile e spirituale: il gesso. Lo sente appena sulla punta delle dita, è la controparte impalpabile dei suoi movimenti»⁶⁹⁹. Tale lavoro esorbitante, incessante, manuale e di declassamento della visione,

⁶⁹⁶ A. Giacometti, *Un aveugle avance la main dans la nuit*, in "XX siècle", No. 2, Parigi, 1952, p. 71, ristampato in *Alberto Giacometti, Écrits*, Édition Hermann, Paris, 1992 p. 64.

⁶⁹⁷ J. Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, in M. Belpoliti, C. Fontana, E. Grazioli (a cura di), *Alberto Giacometti*, Hestia Ed., Cernusco Lombardo, 1991, pp. 197, 188, enfasi mia.

⁶⁹⁸ *ivi*, p. 9.

⁶⁹⁹ J.P. Sartre, *Situations*, Vol. 3, Gallimard, Parigi, 1947-49, p. 274, trad. mia.

necessaria ma non risolutiva, assume le coordinate della peculiare specie di *graphia*, scaturita da una condizione di cecità tanto fisiologica quanto concettuale, discussa da Derrida nei primissimi anni Novanta. Scrive il francese, quasi ricalcando quarant'anni dopo l'ode di Giacometti: «una *mano cieca* si avventura solitaria o dissociata in uno spazio approssimativamente delimitato, *tasta, palpa, accarezza* tanto quanto *inscrive, fa affidamento sulla memoria dei segni e supplisce alla vista, come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita*»⁷⁰⁰. L'emblema palmare della *Manus oculata* di Alciati⁷⁰¹ si coagula in un puntiforme occhio digitale «di guercio o di ciclope»⁷⁰² che cresce in cima al polpastrello animandone la punta. Il “come se”, particella sintattica convocata a estendere il discorso sul toccare sin dalla dissertazione herderiana, sancisce da ultimo l'interdipendenza strutturale tra le due sfere sensoriali.

In riferimento a tale sintagma può essere utile fare menzione di uno scatto del fotografo zurighese René Burri datato 1960⁷⁰³. In un bianco e nero ai sali d'argento, Giacometti viene immortalato nell'atelier di Rue Hippolyte-Maindron al cospetto di un tuttotondo femminile di grandi dimensioni, di un busto maschile ancora in fase di esecuzione e degli strumenti del mestiere disseminati sul tavolo da lavoro, tra i quali si confondono un pacchetto di sigarette e un paio di occhiali. Ciò che contraddistingue la fotografia dalle numerose testimonianze documentarie ritraenti Giacometti nel vivo della pratica scultorea, risulta l'atteggiamento tenuto dall'artista, consapevolmente in posa: con gli occhi meccanicamente serrati e le palpebre quasi strizzate, egli preme saldamente i palmi sulla base del busto appena abbozzato. La condizione di momentaneo accecamento e la posa delle mani sulla scultura (presumibilmente in argilla) paiono alludere all'esperienza di un ascolto accorato, veicolo di una risonanza somatosensoriale tra il corpo dell'artista (più precisamente, le sue mani) e quello dell'opera plastica. Ma in cosa consiste, allora, tale condizione di cecità?

Lo suggerisce uno scatto apparso sul primo numero della rivista mensile “Labyrinthe”, venuto alla luce il 15 ottobre del 1944, in cui Giacometti appare ritratto nell'atto di modellare una delle sopracitate figure [Figura 41].



Figura 41: A. Giacometti, in “Labyrinthe”, 15 ottobre 1944

⁷⁰⁰ J. Derrida, *Memorie di Cieco* cit., p. 13.

⁷⁰¹ Come annota Mario Praz in un contributo datato 1971, l'emblema dell'Alciati deve essere inteso come squalificante nei confronti della mera conoscenza manuale, giacchè, «avendo appreso dall'Alciati che la *Mamus Oculata* significa: prima guardare, poi agire» M. Praz, *Gli emblemi nell'arte decorativa*, in “Belfagor”, Vol. 26, N. 2, 31 marzo 1971, pp. 212-118, p. 214.

⁷⁰² Derrida, *Memorie di Cieco* cit., p. 13.

⁷⁰³ Ci riferiamo alla fotografia ai sali d'argento *Alberto Giacometti nel suo studio* (1960): R. Burri, Fotonote, René Burri, in “Fotonote – Contrasto”, No. 6, Acte Sud, 2004, Tav. 3.

L'inquadratura frontale e il punto di vista leggermente rialzato focalizzano il gesto concentrazione oculo-manuale dell'artista, imprescindibile all'esecuzione (e alla sopravvivenza!) dell'esemplare miniaturizzato.

Lungi dal sancire una rimozione fisiologica della visione, la cecità degli occhi parrebbe piuttosto disancorare il predominio della medesima – e di tutti quei valori che a essa tradizionalmente appaiono connessi quali la rappresentazione mimetica, la supremazia dell'idea sulla sostanza – attraverso una prassi scultorea in cui l'intelligenza digitale dell'artista venga guidata dalla materia, dall'immaginazione e dalla facoltà mnemonica. È dunque nell'ambito di una dissertazione che interroghi gli aspetti percettologici e il *modus operandi* che si inseriscono i riferimenti alla percezione aptica e all'elemento paleostorico, da intendersi entro quell'orizzonte di *Material Engagement* menzionato nelle premesse metodologiche.

Così, alla mezza figura di Burri si oppone un ulteriore documento iconico scattato dal fotografo svizzero naturalizzato statunitense Herbert Matter, confluito nelle collezioni dell'Università di Stanford. La fotografia in bianco e nero, intitolata *Interior Giacometti studio with clay pieces on table* (27.9 x 35.6 cm) veniva sviluppata e stampata nel 1937⁷⁰⁴, del medesimo frangente in cui l'ossessione miniaturistica dello scultore di Borgonovo poteva dirsi pienamente manifesta [Figura 42].



Figura 42: H. Matter, Interior Giacometti studio with clay pieces on table, 1939, Stanford University. Libraries

Ambientata, ancora una volta, nelle impolverate stanze parigine del civico 45 di Rue Hippolyte-Maindron, la presenza di Giacometti viene allusa per rifrazione: protagonista dello scatto risultano infatti un nucleo di opere dell'artista (cinque in totale, tutte miniaturizzate fuorché una di dimensioni leggermente maggiori), gli utensili da lavoro e una diade di blocchi argillosi stanziati sul ripiano ligneo. Come enunciato dal titolo, sono proprio

⁷⁰⁴ H. Matter, *Interior Giacometti studio with clay pieces on table* (27.9 x 35.6 cm), 1937-1984. Segnata sul retro con inchiostro '20-469', Stanford University. Libraries. Department of Special Collections and University Archives (Collocazione: M1446, Series 9, Box 402).

questi ultimi a catturare istintivamente l'attenzione del fotografo – e, per estensione, del fruitore dell'immagine –, sia per il loro ingombro, sia per la posizione centrale che essi occupano nell'inquadratura. L'indicazione didascalica apposta dal fotografo, a dire il vero, disorienta: quelli che Matter identifica genericamente come pezzi di argilla, in realtà, altro non sono che una diade larvali sculture, ammassi di materia colti nell'atto di prendere forma sotto l'impulso febbrile delle dita munite di piccoli coltelli (puntualmente riposti a lato delle medesime).

L'esemplare in primissimo piano tradisce uno stadio maggiormente avanzato, rivelando il profilo scavato di un torso maschile. A un livello ancora seminale versa invece il manufatto retrostante, i cui volumi appaiono sommariamente abbozzati, quasi che le dite, violentemente, ne avessero estratto degli ampi strati di materia. Non si tratta, peraltro, dell'unico documento di Herbert Matter avente quale soggetto la morfogenesi dell'esemplare – veicolata da quella stessa sostanza bruta che la plastica di Giacometti mira ossessivamente a prelevare, erodere e sottrarre. Gli scatti fotografici, in effetti, dispiegano un composito lemmario di gesti aventi valore tecnico in cui rientrano la pressione dei polpastrelli, i colpi inferti con coltellini e spatole di varie dimensioni e per cui, a fronte della sostanziale identità tra sculture di dimensioni differenti (sul tema della scala tornerò a breve). Tale lettura materialista non vorrebbe porsi come alternativa a interpretazioni ermeneutiche sulla produzione dell'artista, quanto mirare alla definizione di un livello semantico embricato nelle origini dell'atto scultoreo, nel sentire aptico e nella riflessione a partire dall'elemento paleostorico, di cui si andranno ora a considerare le coordinate.

A partire da una premessa storiografica: come noto, l'esegesi retinica della prassi e della produzione di Giacometti è stata sovente accompagnata, quando non strutturalmente implicata, in una lettura di ascendente esistenzialista, inevitabilmente pertinente alla tragedia, irrepresentabile, di immagini inestinguibili a cui la scultura di Giacometti conferisce una corporeità sofferta.

In un contributo datato 2020, già Thierry Dûfrene, che con la produzione di Giacometti annovera una frequentazione trentennale, metteva in guardia da posizioni marcatamente idealiste, sostenute tra gli altri da Jean Genet e Arnold Newman⁷⁰⁵. Se Newman vedeva in Giacometti il rappresentante di una progenie alternativa a quella di *Homo sapiens*, Dûfrene risale a Leroi-Gourhan e, nello specifico, all'«estetica funzionale» per come essa veniva postulata sin dal saggio del '65⁷⁰⁶. Tale scostamento si rivela cruciale sul piano metodologico, giacché proietta la produzione di Giacometti verso la relazione, allora strutturale tra estetica (la conformazione sensuale del bifacciale) e tecnica (non necessariamente finalistica). Adottando, dunque, una prospettiva tecno-estetica, Dûfrene registra la difficoltà di compilare una genealogia preistorica per l'artista di Borgonovo, laddove questi parrebbe condividere l'atteggiamento tanto di *Homo faber* (l'uomo che crea per un fine) quanto quello di *Homo ludens* (l'artista che crea senza una finalità), praticando, contestualmente, la postura dell'uomo in perenne movimento, quella del moderno *Homo viator*. In un orizzonte in cui paleostorico e post-storico si intersecano, Dûfrene riconosce una significativa transizione nell'opera di Giacometti, affrontata in un passaggio particolarmente denso che si riporta nella sua interezza:

⁷⁰⁵ T. Dûfrene, *Alberto Giacometti: Prehistory as Imagination* cit., p. 92, trad. mia.

⁷⁰⁶ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* cit., pp. 358-361.

Se alcune opere di Giacometti degli anni 1920-30 spiccano, se si adotta il punto di vista della *plastica*, allora le forme create da *Homo faber*, forme levigate, mobili e mutevoli [*mobile and shifting*], intagliate nel legno o nel marmo, con solchi e punti [*points*], la *Femme Debout*, il *Nez* degli anni '40 e '50 sarebbero ancora più *plasmatici, toccanti, immobili, sagome pietrificate che non raggiungiamo mai nello spazio se non in visione*⁷⁰⁷.

L'estratto, come si anticipava, appare piuttosto articolato. L'antefatto dalla proposta critica coincide con la lettura plasmatica proposta da Newman, secondo cui dal 1940 le sperimentazioni artistiche europee avrebbero acuito la loro componente apperpetiva nella relazione biunivoca tra soggetto e oggetto. Sulla base di queste premesse, Dûfrene avanza un'ipotesi mediologica fondata sulla dialettica tra sfera sensoriale ed elemento preistorico. Prediligere il punto di vista della plastica – il che equivale a dire, considerare quel nucleo di oggetti surrealisti dai volumi sintetici di cui l'artista, novello *Homo faber* e simpatizzante *Homo ludens*, indaga le possibilità cinetiche e predispone al tocco del pubblico – permette di istituire una significativa connessione formale con le esperienze plastiche degli anni Quaranta. Esaminare tale produzione in una logica fenomenica, permette allora di ravvisare nella statuaria antropomorfa successiva al '47 delle forme parimenti immote e toccanti, seppure tangibili unicamente nello spazio della visione. Non si tratta, pare puntualizzare Dûfrene in filigrana, di una tendenza verso il "non-toccare": già Dalí aveva colto l'afflato potenziale di taluni "oggetti" di Giacometti atti a sollecitare o addirittura a prevedere il tocco del fruitore, sebbene questo rimanga da ultimo inattuato «poiché nessuno osa toccarli veramente»⁷⁰⁸.

Sul crinale tra tangibile e intangibile si pongono le ricerche paleolitiche di Elke Seibert che, via Dûfrene, si è espressa sul fenomeno di miniaturizzazione in Giacometti, sottolineando come per l'artista le piccole dimensioni qualifichino la scultura di ogni tempo (sia essa «egizia... o preistorica») rispecchiando il modo «più naturale, che corrisponde al modo in cui le persone vedono». Allo stesso modo la scelta di materiali malleabili risponderebbe alla volontà di «catturare le impressioni fugaci [*fleeting*]]⁷⁰⁹ del reale, proseguendo quella direttrice retinica e de-sostanzializzante della scultura validata da Rodin e Rosso. In linea con Kleem, tanto Dûfrene quanto Seibert riconducono l'istinto miniaturizzante di Giacometti al tentativo di dematerializzazione del linguaggio scultoreo, compiuto attraverso un processo di «dissoluzione delle masse in favore di vitalità [*vibrancy*], apparenza, visione»⁷¹⁰. Tale indirizzo, per quanto ineccepibile rispetto alla pratica di Giacometti, solleva cionondimeno talune perplessità affatto marginali. Benché il riferimento alla cultura visiva preistorica risulti corroborato da numerose fonti documentarie, grafiche e museografiche, parrebbe altresì rilevante meditare più estesamente sulla prossimità postulata da Elke Seibert tra il minuto esemplare di *Petite Figurine* (1935) e quello della venere paleolitica, dialogo acutamente intuito da Seibert che, tuttavia, affronta il medesimo solo *en passant*⁷¹¹.

Sebbene taluni manufatti paleolitici esibiscano dimensioni microscopiche inferiori ai 2 cm, la maggior parte degli esemplari noti presenta misure comprese tra i 4 e i 22 cm. D'altro canto, pur contemplando il parallelismo

⁷⁰⁷ T. Dûfrene, *Alberto Giacometti: Prehistory as Imagination* cit., p. 99, enfasi mia.

⁷⁰⁸ *ibidem*.

⁷⁰⁹ E. Seibert, *Alberto Giacometti: Prehistoric Art as an Impulse for the Artist's Late Sculptural Work After 1939*, in E. Seibert (a cura di), *Uncovering Discovering the Modernity of Prehistory* cit., pp. 101-121, p. 114, trad. mia

⁷¹⁰ *ibidem*.

⁷¹¹ Scrive in questo senso Seibert: «Giacometti's *Petite Figurine* (1935 circa, legno Kunsthhaus Zurich) potrebbe anche essere una venere preistorica» (ivi, p. 111, trad. mia).

tra rappresentazione femminile e proporzioni minute, la costruzione plastica della venere del Paleolitico superiore riflette un codificato principio formale avente conseguenze altresì precise sul piano compositivo: non l'azione corrosiva di uno spazio toccante, ma l'orchestrazione schematica di masse e volumi per lo più tondeggianti. Per tali ragioni a mio avviso la consonanza proposta da Seibert dovrebbe, ancora una volta, essere impostata sulla morfogenesi plastica dell'oggetto scultoreo, qui spiccatamente e addirittura proporzionalmente digitale. Ossia: sulla coalescenza, tanto serrata quanto oscura, di materia-polpastrello-pupilla, unitamente alla condivisione del dato procedurale (entrambi gli esemplari risultano, lo si è visto, esito di un processo di miniaturizzazione). Inoltre, si potrebbe parzialmente sostenere che la dissoluzione della scultura, nella serie delle *Figurine* più che in altri nuclei licenziati da Giacometti, determini un parallelo annichilimento della facoltà visiva, dal momento che l'esperienza dei manufatti richiede l'adozione di una visione ravvicinata o estremamente ravvicinata (assicurata digitalmente dall'intuitivo strumento dello *zoom*), quando non addirittura oculo-manuale, in un dinamismo di matrice ragghiantiana che conduce il fruitore a reggere nel palmo della mano la base cubica facendola roteare tra le dita.

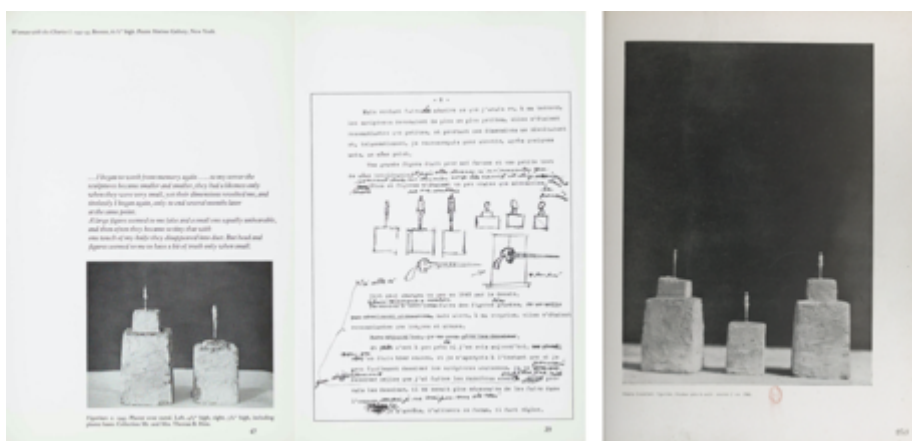


Figura 43: A. Giacometti, *Petite Figurine*, 1935

A corroborare, almeno indirettamente, la proposta qui illustrata si segnala un passaggio della versione dattiloscritta della prima lettera inviata da Giacometti a Pierre Matisse [Figura 43]. È infatti in quella sede che lo scultore affianca persino graficamente l'enunciazione di un processo mnemonico-immaginario che di fatto abdica alla visione dal vero, agli studi disegnativi dei microscopici feticci, emissari di quella figura umana che Giacometti intendeva come «costruzione trasparente» e di cui ricercava ossessivamente il «movimento» intrinseco⁷¹². Dunque, pur concordando con il ravvisare nelle suddette opere (così come accade per la plastica di Giacometti successiva al '47), una tensione lampante verso la disgregazione del *medium* scultura inteso come massa monolitica à la Greenberg, si individuerebbe il *quid* delle miniature, la qualità che le connette agli analoghi monumentali, nella *memoria anzitutto tattile* che le ha plasmate. La duttilità del gesso, modellato delicatamente a colpi di lama, riporta a un orizzonte digitale, in cui l'occhio, fosse anche per le dimensioni miniaturistiche dell'oggetto, deve necessariamente affidarsi alla derridiana retina cresciuta sulla punta dei polpastrelli. Contestualmente il ruolo del movimento possiede una posizione nevralgica per Giacometti,

⁷¹² A. Giacometti, op. cit., (1947) 1965, p. 20.

rammentando ci come l'artista concepisse la scultura come un linguaggio sostanzialmente pittorico. Nel corso di un'intervista a David Sylvester, Giacometti confidava al critico inglese la sua incapacità di gravitare cinestesicamente attorno ai propri modelli, in virtù della loro componente prepotentemente illusoria e testimone di un dominio di irrealtà⁷¹³. Dieter Honisch ha formulato sulla questione due osservazioni di interesse ai fini del presente discorso. In primis, egli ha affermato la sostanziale «intercambiabilità», fondata sulla nozione di scala, tra sculture di dimensioni eterogenee, siano esse monumentali, piccole o persino microscopiche: le sculture rappresentano sempre l'esito della volontà, agognata da Giacometti, di rendere visibili le cose in quanto fenomeni. In seconda istanza, spetta a Honisch il merito di aver sollevato un tema cruciale, in precedenza taciuto: a fronte di tale propensione verso un distanziamento pittorico, verso il progressivamente immateriale quale sintomo del non invisibile, come può Giacometti recuperare quella «prossimità tattile [*tactile proximity*] che è essenziale alla scultura»⁷¹⁴ e di cui la sua stessa scultura si fa portatrice?

Certamente, quello secondo cui la prossimità tattile rappresenta una qualità essenziale della scultura costituisce un presupposto teoretico né neutrale né dogmatico, sul quale Honisch non può che anteporre un'ipotesi di ordine contestualmente formale ed estesiologico. Anzitutto, Giacometti recupera tale senso di prossimità riabilitando una componente connotativa della scultura intesa nella sua veste di *monumentum*, ma il cui recupero a quelle date, nel pieno del dibattito sul rapporto tra scultura e piedistallo, acquisisce un sottotesto militante, ossia la base. Più recentemente Marta Molinska ha messo in luce, indagando i già menzionati oggetti a funzionamento surrealista realizzati da Giacometti nei primissimi anni Trenta, come la rinegoziazione del piedistallo, unitamente all'esecuzione di oggetti dalle volumetrie sintetiche, portatori di un utilitarismo irrazionale ed eventualmente palpabili, attivino nel fruitore la simulazione di un'esperienza sensomotoria, sulla scia degli assunti precedentemente elaborati da Michael Fried e Richard Shusterman⁷¹⁵. In secondo luogo, Honisch pone una ragione afferente al gesto scultoreo sul piano più propriamente tecno-estetico. Scrive il critico tedesco:

in secondo luogo, come riferiscono i suoi amici, egli [l'artista Giacometti] *generava un senso di vicinanza ditinggiando incessantemente i modelli di argilla, dando così l'impressione di superfici viste da vicino [close ups]. Di conseguenza, nessuna figura sembrava mai simile ad un'altra, perché lo stato finale emergeva solo da una serie continua di innumerevoli azioni scultoree*⁷¹⁶.

A dirsi che il tentativo di cogliere l'apparenza fenomenica delle cose viene condotto da Giacometti per mezzo di un «afferramento aptico»⁷¹⁷ non metaforico né esclusivamente visivo, bensì manuale, collocato alle origini dell'atto scultoreo: ossia, nella morfogenesi digitale della materia, in un esercizio mai completamente appagante riflesso di una prassi in cui l'artista procede ciecamente a tentoni, affidandosi a un'immaginazione mnemonica che istituisce nella manipolazione della materia il proprio motore. Il *senso di vicinanza* che il soggetto percipiente avverte rispetto ai suddetti manufatti appare sollecitato da una traccia in negativo – da un'*agency* in assenza: l'ingombro dei polpastrelli impressi nell'argilla persiste nel tempo, riecheggiando a

⁷¹³ D. Sylvester, *Looking at Giacometti*, Henry Holt and Company, New York, 1996, p. 48.

⁷¹⁴ D. Honisch, *Scale in Giacometti's Sculpture* cit., p. 68, trad. mia.

⁷¹⁵ M. Smolinska, *Appealing to the Recipient's Tactile and Sensorimotor Experience* cit., passim.

⁷¹⁶ *ibidem*.

⁷¹⁷ E. Franzini, *Un corpo da toccare* cit., p. 86.

livello propriocettivo nel corpo del fruitore l'azione ora esaurita e compiuta dall'artista. Si tratta di una materia e di una materialità a tal punto embricata nelle azioni di Giacometti che, come segnalava già Sartre nel menzionato (e citatissimo) saggio del '48, essa si annida polverosa sotto le unghie dell'artista, ne penetra le rughe del volto marcandone l'espressività e divenendo, da ultimo, un tutt'uno con il suo corpo (divenuto esso stesso scultura, si potrebbe azzardare).

Il retaggio paleostorico della lavorazione della materia provoca allora un cortocircuito nella visione a distanza ambita da Giacometti, incentrata sulla partecipazione strutturalmente relazionale del fruitore. Di questo movimento discendente verso le origini procedurali dell'atto plastico rendono conto alcuni busti realizzati nel 1965, anno che precede la morte dell'artista. Tra di essi si distingue *Bust of a Man on a Base* (16.3 x 9.1 x 9.9 cm), conservato presso la Collection Giacometti di Parigi⁷¹⁸ e modellato in una mistura di gesso frammisto a terra. Il busto raffigura una piccola testa, potentemente espressiva sebbene appena accennata nei lineamenti, emergere da un ammasso di argilla brutalmente modellata recante i segni di un'invenzione digitale particolarmente travagliata. Il baluginio della luce sulle cere traslucide di Rosso, sui bronzi politici di Rodin, sino alle ceramiche di Fontana, la cui lezione sopravvive nel linguaggio di Giacometti, si opacizza nella parvenza refrattaria del minerale. Giunto alla fase terminale della vita, la *prima materia* e il gesto tecnico parrebbero monopolizzare la prassi dell'artista, in una direzione che ingloba – o che, forse, dalla medesima appare definitivamente sopraffatta – l'agognata conquista dell'apparenza delle cose.

La motilità dell'aptico, destinata a sopravvivere alla transitorietà delle azioni – le mani dello scultore colte nell'atto di plasmare la materia – pare riecheggiare nel celeberrimo gesto delle mani di *Hands Holding the Void (Invisible Object)*, tutt'ondo scolpito nel fatidico 1934 e fuso in bronzo (152.1 x 32.6 x 25.3 cm). Ritenuta da Breton un'opera manifesto dell'episteme surrealista e, piuttosto, stele elegiaca dedicata alla morte di Bruno Giacometti occorsa il 25 giugno del '33, la figura femminile nasce da una crasi di elementi compositivi extra-classici, principalmente riconducibili all'iconografia egizia di Ka⁷¹⁹. *Punctum* barthesiano della scultura coincide con lo spazio vuoto che la figura protagonista mima, perimetrandola con le mani.

La manipolazione di Giacometti, stretta tra tangibile e intangibile, intellegibile e inintelligibile, morfogenesi plastica e mnestica, conduce l'aptico in un orizzonte che travalica il panottismo riegliano, implicando non necessariamente una palpazione, bensì l'esperienza di una tattilità estesa che istituisce il proprio fulcro nell'immaginazione della scultura [Figura 44].

⁷¹⁸ V. Wiesinger (a cura di), *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Fondation Giacometti, Cat. Mostra (Parigi - Musée national d'Art Moderne: Parigi, Centre Georges Pompidou, 11 ottobre 2007 – 11 febbraio 2008), Centre Pompidou, Parigi, 2007, n. 192, pl. 244, ill. p. 152.

⁷¹⁹ Per una recente indagine sulla scultura si veda: J. Finlay, 'Now the void': reconsidering Giacometti's 'Hands holding the void: invisible object', in "The Burlington Magazine", N. CLVI, novembre 2014, pp. 749-756.



Figura 44: Ingrandimento fotografico A. Giacometti, *Hands Holding the Void (Invisible Object)*, 1958

1.3. 5. Henry Moore: *Shape Feel by Touch*

Il 13 aprile del 1959, un articolo pubblicato sul *magazine* statunitense “Life” celebrava Henry Moore, «il più famoso scultore vivente», in qualità di «plasmatore di pietre» [*Shaper of Stone*]. Una serie di fotografie stampate in scala di grigi immortalava l’artista originario di Castleford, dove era nato nel 1898, arrampicarsi lungo i declivi del monumentale complesso in travertino *Unesco Reclining Figure* (1957–58), commissionato per la sede parigina dell’istituzione, oppure avventurarsi nelle ampie forature che intersecano i volumi del monumento. Nel «ciottolo» [*pebble*] e nella «pietra» [*stone*], sottolinea l’anonimo redattore del contributo divulgativo, si situa il corpo a corpo che l’artista intrattiene con l’invenzione plastica⁷²⁰. Campione di quel costruito di *haptic sensibility* teorizzato da Herbert Read che, come già segnalato in maniera convincente da David J. Getsy, il critico dovette elaborare avendo indubbiamente in mente la produzione del celebre conterraneo, la triangolazione tra Moore, elemento paleostorico e sentire aptico offre taluni spunti di riflessione piuttosto significativi.

In un lungo intervento compilato in occasione della prima retrospettiva che il MoMa di New York dedicava allo scultore nel 1946, l’allora curatore James Johnson Sweeney introduceva alcuni elementi destinati a divenire normativi nella letteratura critica dell’artista. Anzitutto, spicca la notevole familiarità consolidata nei decenni da Moore non solo con il *corpus* della storia dell’arte, sia essa occidentale, extra-classica o extra-europea, bensì con il concepire il manufatto artistico nella sua natura anzitutto materiale. È stato in questo

⁷²⁰ A.A., *Famous Shaper of Stones (Henry Moore)*, in “Life”, 13 aprile 1959, p. 107, trad. mia. Occorre rammentare, tuttavia, come sin dal 1932 Moore si definisse un intagliatore e non propriamente un modellatore. Tale precisazione tecnica annovera un portato tutt’altro che marginale, confermando la propensione dell’artista a intrattenere un corpo a corpo con la materia coriacea, lo strumento tecnico e la figurazione: «ogni scultore differisce nei suoi obiettivi e ideali secondo la sua personalità e il suo punto di sviluppo, e per molte ragioni ho preferito lavorare in pietra piuttosto che in argilla. Per cominciare, mi piace lo sforzo fisico, e mi sento più felice con uno scalpello e un martello che con l’argilla. Penso che scolpire sia una disciplina ammirevole per uno scultore in via di sviluppo. Le sue idee devono essere definite, e il tempo più lungo necessario per fare una scultura lo allena a sostenere un’idea. Questo è particolarmente prezioso oggi quando la tendenza è quella di buttare via un lavoro in un pomeriggio. Ogni pezzo di materiale ha un carattere e una costruzione tutta sua; si è in contatto con una massa solida di realtà. Mi piace la forza che un’opera ottiene naturalmente dalla resistenza offerta da un materiale duro» H. Moore, *On Carving*, in “New English Weekly”, 5 Maggio 1932, pp.65–6, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-on-carving-r1175899>, accessed 06 April 2022.

senso ampiamente dimostrato come un ruolo nevralgico nella formazione dello scultore dovette essere svolto dalle numerose visite alle collezioni londinesi del British Museum, compiute con regolarità sin dal 1921, all'indomani del suo trasferimento nella capitale inglese⁷²¹. Furono tali *promenade* museografiche a fornire la prima occasione di incontro con i manufatti di area africana, egizia, oceanica e cicladica, ma anche l'arte europea, la cui conoscenza veniva consacrata da un tormentato Grand Tour occorso nel primo semestre del 1925, grazie a una borsa di studio conferitagli dal «Royal Collage of Art, dove si era laureato l'anno prima»⁷²². Se è parzialmente vero che tanto Sweeney quanto lo stesso Moore tendevano a ricondurre le fonti extra-classiche sotto l'egida del Primitivismo⁷²³, deve essere altresì rimarcato come il britannico dimostri una conoscenza affatto superficiale e anzi analitica di quel composito repertorio. Imbastendo nei primissimi anni Settanta un'analisi retrospettiva ispirata al *site-seeing* museologico, significativa per scandagliarne a posteriori la pratica, Moore ammetteva le proprie riserve nei confronti della “megalitica” plastica egizia, ritenuta «eccessivamente stilizzata e ieratica» mentre, oltrepassato il settore dedicato ai reperti sumeri, greci ed etruschi, egli poteva annotare come

nella sala della preistoria e dell'età della pietra, una scala di ferro portava a una galleria a muro dove c'erano originali e calchi di sculture paleolitiche di 20.000 anni fa – una bella e tenera scultura di una testa di ragazza, non più grande di un'unghia di pollice, e accanto a essa figure femminili di un realismo molto umano ma non copista con una piena ricchezza di forme, in grande contrasto con i disegni bidimensionali e inventivi più simbolici dell'arte neolitica⁷²⁴.

La frequentazione ventennale delle sale londinesi presiede alla scoperta, collaterale rispetto a quella di altri periodi che dovettero influenzarne più radicalmente la produzione plastica (nella fattispecie l'arte cicladica⁷²⁵ e quella messicana⁷²⁶), della scultura antropomorfa del Paleolitico superiore, di cui Moore immediatamente recepisce le dimensioni piccole quando non microscopiche, unitamente a un piano formale già straordinariamente avanzato [*with a full richness of forms*]. D'altro canto, la conoscenza di tali esemplari in ambito museologico non dovette impedire a Moore di rivendicare, più generalmente, la valenza nevralgica

⁷²¹ Cfr. H. Moore, D. Finn, *Henry Moore at the British Museum*, H.N. Abrams, New York, 1982, p. 7.

⁷²² E. Greco, *Henry Moore e l'Italia. Viaggio nei taccuini*, in S. Risaliti (a cura di), *Henry Moore in Toscana*, Cat. Mostra (Firenze, Museo Novecento, 18 gennaio-30 maggio 2021), Edizioni Polistampa, Firenze, 2021, pp. 78-89, qui 78.

⁷²³ Dell'arte africana Moore elogia come essa possa «insegnare all'intagliatore è la piena realizzazione della forma a tutto tondo» Moore, op. cit. 1932, p. 65, trad. mia.

⁷²⁴ H. Moore, *Henry Moore on sculpture*, Viking press, New York, 1971, p. 159. In un breve articolo pubblicato sul settimanale britannico “The Listener” dedicato all'arte sumerica uscito nel 1931, l'artista scriveva: «ma non è necessario conoscere la loro storia per apprezzare e rispondere a queste opere d'arte. Dobbiamo guardarle come sculture, perché una volta che una buona scultura è stata prodotta, anche se è stata fatta come le “Veneri” paleolitiche 20.000 anni fa, è reale e fa parte della vita, qui e ora, per coloro che sono abbastanza sensibili e aperti da sentirla e percepirla» H. Moore, *Mesopotamian Art*, in “Listener”, 5 Giugno 1935, pp. 944–6, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015. Consultabile al link (visitato il data 5 febbraio 2021) <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-mesopotamian-art-r1175900>.

⁷²⁵ È nella scultura cicladica che lo scultore rinviene quel «senso della forma» [*sense of form*] così caratteristico della sua produzione.

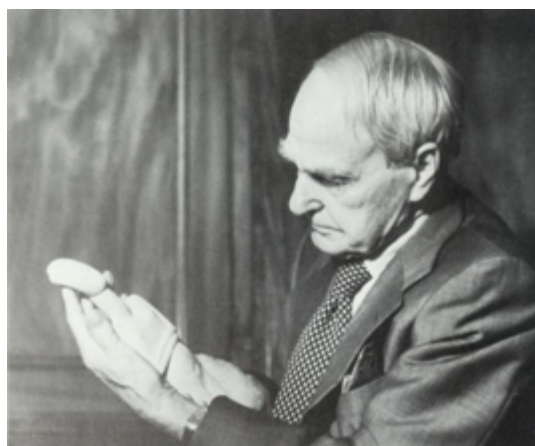
⁷²⁶ «La scultura messicana, appena l'ho trovata, mi è sembrata vera e giusta, forse perché ho subito colpito le somiglianze con alcune sculture dell'undicesimo secolo che avevo visto da ragazzo nelle chiese dello Yorkshire. La sua ‘pietosità’, con cui intendo la sua verità al materiale, la sua tremenda potenza senza perdita di sensibilità, la sua sorprendente varietà e fertilità di forma-invenzione e il suo approccio a una piena concezione tridimensionale della forma, la rendono insuperabile a mio parere da qualsiasi altro periodo di scultura in pietra» H. Moore, *Primitive Art*, in “Listener”, 24 Aprile 1941, pp. 598-9.

posseduta dall'invenzione manuale dell'opera plastica. Di tale consapevolezza rende conto un illuminante paragrafo intitolato *The Sense of Touch* in cui Moore ripercorre talune peregrinazioni tra le sale del British Museum avvenute nella tarda maturità:

quando recentemente ho visitato il British Museum per ricordare i miei pezzi preferiti, mi è stato permesso di *tenere in mano e toccare molti dei più piccoli* – un'esperienza meravigliosa. Questo, naturalmente, è ciò che i musei non possono generalmente permettere alle persone di fare, ma il senso del tatto è molto importante nella scultura, un senso che impariamo fin dall'inizio della nostra infanzia. Impariamo dal seno di nostra madre ciò che è morbido e rotondo. Impariamo dalle nostre ginocchia ciò che è duro, le cose ossute, e impariamo ciò che è pungente, o caldo o freddo. Penso che *tenere in mano una figura* come nell'illustrazione qui riportata, dovrebbe far parte dell'*esperienza di chiunque voglia apprezzare e capire la scultura. Dovrebbero tenerla in mano bendati, e poi provare a disegnarla senza averla vista, in modo che il senso del tatto e della forma, dalle sole mani, significhi qualcosa per loro*⁷²⁷.

Ad accompagnare il denso inciso compare un primo piano fotografico di Moore che lo coglie, allora ottantatreenne, leggermente proteso in avanti nell'atto di ammirare una figura cicladica femminile reggendola saldamente nel palmo della mano sinistra. Non meraviglia imbattersi nuovamente nel *topos* della cecità, del resto prontamente contraddetto dalla documentazione fotografica: l'anziano scultore viene infatti ritratto immerso in una meticolosa disamina visiva, la cui intensità traspare dall'espressione vagamente corruciata. Inserendosi in una linea storiografica consolidata e presumibilmente intercettata dalla frequentazione dei testi e delle fonti berensoniane (come si vedrà a breve, Moore dovette conoscere in maniera sufficientemente approfondita le formulazioni del *connoisseur* di origini lituane), lo scultore non esita a ricondurre il «senso del tatto» all'infanzia dell'uomo e nello specifico al rapporto madre-figlio, in una relazione incardinata sulla morbidezza e rotondità [*soft and round*] del contatto bucco-orale con il seno materno⁷²⁸ [Figura 45].

Figura 45: Henry Moore e David Finn al British Museum (1982)



⁷²⁷ H. Moore, D. Finn (Fotografie), *Henry Moore at the British Museum* cit., p. 12, trad. mia.

⁷²⁸ *ibidem*. Tale convergenza tra il senso del tatto e il tema della maternità trova un'evidente eco nelle iconografie della *Madre con il Bambino* e della *Madonna con il Bambino*, centralissime nella produzione di Moore. Si veda a riguardo: H. Moore, H. Read, *Mother and Child*, New American Library, New York, 1966.

Al 1926, in un momento di intensa transizione dal periodo della formazione alla definizione di un linguaggio più spiccatamente autoriale, risale una serie di tre studi dedicati alla paleolitica Venere di Grimaldi⁷²⁹ (circa 28.000 mila anni fa) che Moore tratteggiava a lapis⁷³⁰, meditando su una fotografia pubblicata nel controverso volume *Die Kunst der Primitiven* di Herbert Kühn, dato alle stampe nel '23⁷³¹. Il primo piano scattato in luce radente e la successiva stampa in bianco e nero enfatizzano la configurazione volumetrica della figurina scolpita in pietra ollare, solenne nei suoi 6 centimetri di altezza, che parrebbe contenere in nuce quei valori formali distintivi della prassi scultorea dell'artista: il senso della forma espresso dalla composizione sintetica dei volumi; la monumentalità intrinseca al soggetto e slegata da parametri prettamente dimensionali [Figura 46].

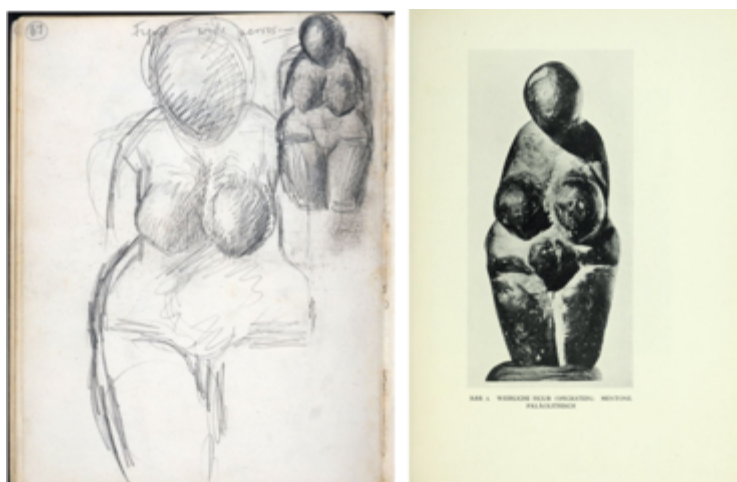


Figura 46: Montaggio composto da disegno a lapis Henry Moore, *Study after Venus of Grimaldi*, 1926; Ritratto fotografico della Venere di Grimaldi, H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Delphin-verlag, München, 1923

La fotografia della Venere di Laussel, la cui tavola segue numericamente quella di Grimaldi nella monografia di Kühn, risulta invece fuori fuoco, in una carenza che pregiudica l'efficace ricezione del contorno e denuncia come la partecipazione di Moore al repertorio preistorico rifletta dei parametri stilistici giacché, anzitutto, formali. Sebbene Moore non conoscesse il tedesco⁷³² il saggio del '23, di cui era in possesso e che dovette sfogliare con accortezza, offre alcuni spunti che poterono sollecitare la viva attenzione del giovane scultore, allora ventottenne. Riferendosi alle manifestazioni artistiche paleolitiche europee, Kühn descrive l'attività

⁷²⁹ Una sistematica associazione tra le veneri preistoriche e l'opera disegnativa di Moore è stata già posta sullo scadere degli anni Novanta da Anne Wagner, la quale ha proposto di intendere tale intersezione sulla scia del tema matriarcale e, più precisamente, della figura materna del medesimo Moore. Cfr. A. M. Wagner, *Henry Moore's other*, in *"Representations"*, Vol. 65, Inverno 1999, Special Issue: New Perspective in British Studies, pp. 93-120. Più recentemente, spetta a Francesca B. Borusso l'aver orchestrato un importante studio monografico atto a collocare gli interessi preistorici maturati da Moore nel pieno del Secondo conflitto mondiale, intendendo i medesimi alla stregua di imprescindibili fonti atte a comprendere più profondamente la postura di Moore in relazione all'invenzione e alla creazione artistica. Si veda: F. B. Borusso, *Henry Moore e le piccole Veneri. Arte e identità umana*, Edizioni Espera, 2019.

⁷³⁰ Si tratta del celebre esemplare: Henry Moore, *Study after Venus of Grimaldi* (1926), The Henry Moore Foundation © The Henry Moore Foundation. All Rights Reserved.

⁷³¹ H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Delphin-verlag, München, 1923, Tav. 1.

⁷³² Cfr. C. Benton, *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1948-1968*, Routledge, Londra, 2017.

iconica degli uomini primi come anzitutto sensoriale [*nichts ist hier stilisiert, alles ist durchaus sensorisch*] e già pienamente consolidata per quanto concerne la «sensazione plastica» [*Das plastische Empfinden ist dabei gut ausgebildet*]. Nel solco della tradizione formalista di area germanofona – Kühn cita Hildebrand, Riegl, Wölfflin, Schmarsow e ancor prima Herder – questi ravvisa nella steatopigia ritenuta fondativa della rappresentazione del corpo femminile (variabilmente illustrato dagli esemplari di Grimaldi e Laussel), l'importanza del contorno, luogo in cui «l'elemento tattile [*taktile Element*], il senso del solido, dell'inequivocabile e del definito» possono spiccare distintamente⁷³³.

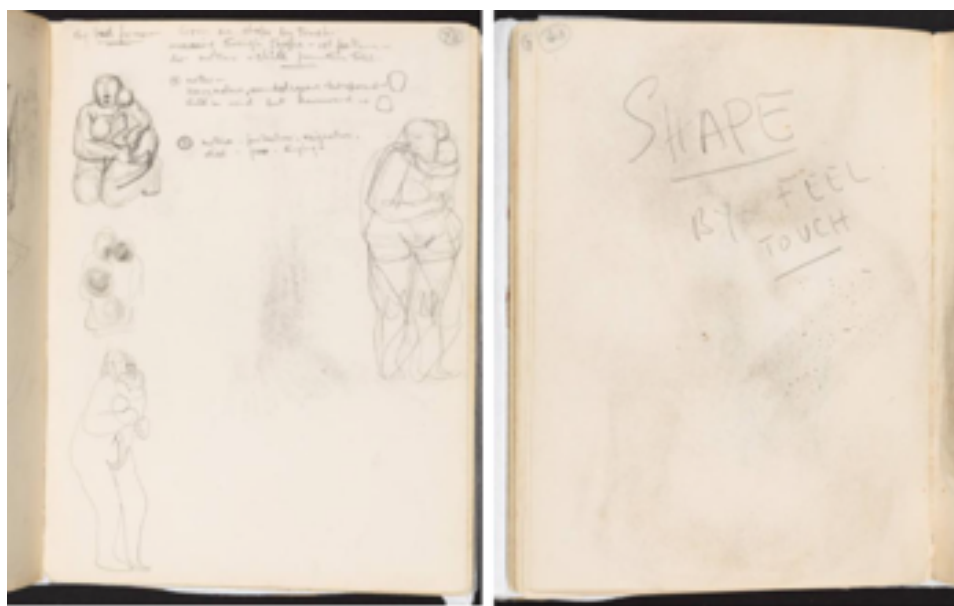


Figura 47: Montaggio composto da disegni a lapis Henry Moore, *Mother and Child*, 1926; Henry Moore, *Shape. Feel by Touch*, 1926 (Numero Catalogo Archivio: HMF 462)

Parallelamente al nucleo di schizzi “preistorici” segnalato, quello stesso anno Moore realizzava una sequenza di bozzetti (NHMF 462, 1926) altresì significativi [Figura 47]. Lungo i margini di un foglio da disegno, l'artista delinea una teoria di figure, realizzate progressivamente con un maggior grado di definizione, identificati con l'iconografia della Madre con il Bambino, tema centrale nella produzione di questi sul piano formale⁷³⁴ e, più precisamente, nella generazione di quelle che già Read definiva nei termini di «forma-idea» [*forms-ideas*]⁷³⁵ mediante «abitudini della percezione» [*habits of perception*]⁷³⁶. Colpisce, se si rammenta della stringente

⁷³³ *ivi*, pp. 24, 25, trad. mia.

⁷³⁴ Come annota Herbert Read nel solco della documentazione di Moore, due temi occupano in maniera preponderante la produzione dell'artista britannico: la «figura distesa» [*Reclining Figure*] e l'iconografia della «Madre col Bambino» [*Mother and Child*] (H. Read, *Henry Moore: Mother and Child* cit., p. 6). Nel riconoscere la centralità che la figura umana possiede nella morfogenesi plastica in Moore, intesa da questi come «il più sensuale e immediatamente interessante degli oggetti» (*ivi*, p. 15, trad. mia), Read sottolinea come le forme sinuose siano implicate, persino sul piano percettivo, con le questioni afferenti al mondo della riproduzione e della fertilità – Read a questo proposito pone a confronto la circolarità della terra, con quella dei frutti e del seno materno (*ivi*, p. 14). Meditando su tale figura «archetipica» (*ivi*, p. 22), attestata nella produzione di Moore sin dal 1926 (*ivi*, p. 7), da ultimo Read evidenzia il confronto, peraltro labile, tra iconografia cristiana e secolare, riconducendo tale composizione al tema matriarcale e transculturale della Grande Madre (*ivi*, p. 23).

⁷³⁵ *ivi*, p. 14, trad. mia.

⁷³⁶ *ibidem*.

prossimità cronologica, riconoscere nella rappresentazione del soggetto materno un'evidente affinità morfologica con la Venere di Grimaldi, la cui configurazione è recepita e variabilmente sviluppata in un corpo tratteggiato come inginocchiato oppure solidamente eretto. Sul registro superiore del medesimo foglio Moore chiosa schematicamente a mano:

Forma come forma per mezzo del tatto. [shape feel by touch] /significato attraverso la forma - non caratteristica -/fare madre & bambino da questa tesi.; 1 (cerchiato) madre -/pesante, maturo, quadrato arrotondato ma verso l'alto/bambino in tondo ma verso il basso; 2 (cerchiato) madre - protezione, rassegnazione, /bambino - paura - aggrappato⁷³⁷.

Si tratta di un'annotazione piuttosto singolare, considerata la stratificazione di suggestioni che il palinsesto di lavoro riunisce (nell'ordine: l'appunto metodologico sulla genesi tattile tanto della forma quanto della sfera dei significati, l'iconografia materna e la possibile appropriazione del principio formale della Venere di Grimaldi). E ancora, quello stesso anno, sul *verso* di un simile foglio ingiallito (HMF 447, verso), Moore appuntava a lettere maiuscole e con una grafia che tradisce la consequenzialità frenetica tra pensiero ed elaborazione critica, l'enigmatico postulato «SHAPE / FEEL BY / TOUCH»⁷³⁸. La costruzione paratattica della postilla complica la traduzione in lingua italiana, che si propenderebbe per parafrasare come «FORMA/ SENTIRE CON (SENSAZIONE DI) /AL TATTO», parrebbe istituire, sul piano percettologico e morfogenetico, un'interrelazione tra l'opera plastica (sia essa il manufatto paleolitico o un esemplare scultoreo di Moore), e una manualità implicata nella gestazione della composizione.

Il nucleo di fonti analizzate rende conto di un interesse precoce, manifestatosi in un momento seminale della formazione di Moore, ma che già allora dovette esibire il proprio coefficiente stilistico, quasi che l'artista avesse intravisto nell'immagine-cosa-processo della venere paleolitica gli estremi di un fenomeno implicato in maniera prodromica e, forse, latenti, nella prassi scultorea. È opportuno inoltre segnalare come nel caso di Moore, forse in maniera più decisiva rispetto a quanto riscontrato in Arp e Giacometti, esista una connessione profonda tra *prima materia* (il femminile materno) e *materia prima* (la sostanza), affermata con forza nel 1959 da Neumann, che non fortuitamente connetteva la medesima a una prassi scultorea incentrata sull'aptico anche sul piano più squisitamente propriocettivo⁷³⁹.

⁷³⁷ Database *Henry Moore Artwork Catalogue*, Numero di catalogo HMF 462. Consultabile al link (visitato il 23 febbraio 2020): <https://catalogue.henry-moore.org/objects/22637/mother-and-child-studies?ctx=bb65186e04366f62fc19bebf9e9fcf9c93fb216d&idx=3>. Trad. Mia, enfasi mia.

⁷³⁸ *ivi*, Numero di catalogo HMF 447 verso, Consultabile al link (visitato il 23 febbraio 2020): <https://catalogue.henry-moore.org/objects/17588/inscription?ctx=bb65186e04366f62fc19bebf9e9fcf9c93fb216d&idx=6>.

⁷³⁹ E. Neumann, *The archetypal word of Henry Moore*, Pantheon Books, New York, 1959, passim. In tale contesto Neumann elaborava un'ipotesi di lettura particolarmente confacente alla produzione di Moore e incentrata sul rapporto psicanalitico tra madre-figlio corroborato da istanze tattili di matrice finanche sessuale e, curiosamente, miniaturizzante: «l'esperienza aptica o tattile della femmina è senza dubbio un ritorno all'esperienza precoce del corpo materno del bambino, e anche da questo punto di vista le figure reclinate si rivelano figure materne. Tuttavia, vale la pena sottolineare che in nessun altro membro del regno animale, a eccezione dell'uomo, l'aspetto tattile della relazione sessuale è così accentuato come nel gioco d'amore dell'adulto. Per questo motivo, l'elemento tattile nell'esperienza della forma del corpo non va assolutamente considerato regressivo o infantile. Il fattore dominante dell'esperienza aptica del bambino, a cui l'arte di Moore si rifà, è la particolare gerarchia di grandezze in cui il soggetto si sente piccolo, dipendente e attaccato, e il corpo della madre si sente come un grande mondo, fonte di vita e di calore» *ivi*, p. 5, trad. mia.

L'argomentazione imbastita da Neumann contiene in sé plurimi elementi di originalità. Se da un lato essa si discosta dalla visualità riegliaiana (precedente forse noto, sebbene non citato, dallo psicanalista junghiano, che omette peraltro di esplicitare le fonti che dovettero condurlo alla nozione di aptico, da ricondursi, presumibilmente, ai già citati Lowenfeld e Münz), non circoscrivendo l'*affordance* tattile spirante da numerose sculture di Moore alla sola «immagine ottica»⁷⁴⁰ – ossia ai valori di superficie –, egli non può fare a meno di ipotizzare l'agire di uno sguardo lillipuziano, proprio di una creatura miniaturizzata che esplora con minuzia i volumi alla stregua di una «carezza» [*caresse*], favorendo l'attivarsi di «un'esperienza tattile» che «risveglia l'esperienza arcaica e infantile dell'uomo, che ora lascia che il suo tocco giochi con l'immensità della donna»⁷⁴¹. Sebbene l'ipotesi contempi puntualmente la sollecitazione propriocettiva che si determina nell'incontro fruitore-scultura, rispetto agli assunti in questa sede postulati emergono alcune significative differenze. Anzitutto perché Neumann, non casualmente tra le fonti di Lippard, intende la percezione aptica come implicata in una scultura, quella di Moore, che nel suo susseguirsi di cavità, rientranze e declivi collinari rievoca l'immagine terrestre della Grande Madre. Tale dimensione tanto litica quanto uterina rimanderebbe a un retaggio connaturato all'essere umano sin dalla preistoria e tale per cui «l'intero sforzo dell'*Homo sapiens* di scandagliare il mistero che a questo stadio precoce – sia archetipicamente che ontogeneticamente – è tempestivamente connesso con l'essenza misteriosa della madre»⁷⁴².

In un'intervista tenuta con Edouard Roditi apparsa in prima battuta nella silloge *Dialogues on Art* edito nel 1960 con l'eloquente titolo di *Tactile Values*, Moore affrontava la genesi e lo sviluppo di tale costruito in una prospettiva finanche familiare⁷⁴³. Risalire all'esatta cronologia editoriale dello scritto si rivela nevralgico al fine di risalire al panorama di fonti di cui esso si avvale. Anne M. Wagner, a cui spetta il merito di aver compilato sul polivoco tema della Madre nella produzione di Henry Moore un esaustivo contributo apparso nel 1999, veniva tuttavia tratta in inganno dalla riproposizione della conversazione in oggetto in una monografia che Herbert Read dedicò al britannico nel '66 e che la storica dell'arte credette costituire la prima trascrizione del testo, parafrasata invece da Read⁷⁴⁴. Non si tratta di una quisquilia filologica, ma di un passaggio che, qualora smarrito, rischia di comprometterne la corretta interpretazione, divenuta oggetto di letture prevalentemente psicoanalitiche.

Il colloquio registrato nel 1960 entra immediatamente nel vivo della questione, presentando un intenso *flashback* in cui Moore rievoca (o costruisce) una memoria giovanile suggestiva se osservata retrospettivamente. Lo scultore, figlio di un minatore e membro di una prole numerosa, rammenta di quando l'anziana madre gli intimava nelle sere d'inverno di strofinarle [*rub*] con le mani la schiena per lenire i dolori procuratele dai reumatismi. Il gesto ritmico di «sciogliere» i muscoli plasmandoli attraverso la calda pressione dei polpastrelli unti nel *linimentum*, si sarebbe trasferita, a detta di Moore, nel complesso bronzeo *Seated*

⁷⁴⁰ *ivi*, p. 48.

⁷⁴¹ *ibidem*.

⁷⁴² *ivi*, p. 51, trad. mia.

⁷⁴³ E. Roditi, *Dialogues on Art*, Seeker & Warburg, Londra, 1960. L'intervista è stata successivamente pubblicata in "The Observer", 10 aprile 1960, s.n. In H. Moore, *Henry Moore on sculpture* cit., p. 133.

⁷⁴⁴ A. M. Wagner, *Henry Moore's Mother*, in "Representations", *Special Issue: New Perspectives in British Studies*, n. 65. Inverno 1999, pp. 93-120, qui 96. A questo proposito l'autrice avvisa il lettore, sostenendo che «dovremmo resistere a fare troppo affidamento [*making too much*] di questo passaggio, dato che il suo linguaggio è quello di Read e non di Moore» (*ivi*, p. 96, trad. mia).

Woman (h. 145 cm) del 1957, generando una sorta di *reenactment* scultoreo della manipolazione materna. Nel ripercorrere tale reminiscenza giovanile Moore intercetta, non nelle parole, bensì nella materialità del gesto che egli dispiega agli occhi del fruitore, quei caratteri di un toccare dinamico, risonante giacché interocettivo e propriocettivo, a mio avviso distintivi del sentire aptico.

Pur avvalendosi della versione del testo tramandata da Read – che arricchisce il canovaccio originario con osservazioni afferenti al valore assunto dalla memoria digitale, [«but what was to indure all his life was the physical sensation conveyed by his fingers as they came in contact with the bones beneath the flesh»] nel definirsi di un gesto *ante-litteram* scultoreo («a unique sensation which later he was to recognize as a specifically sculptural sensation»⁷⁴⁵) – anche Wagner perviene a conclusioni non dissimili. Il nucleo più autentico della memoria di Moore, puntualizza in questo senso la storica dell'arte, deve essere ravvisato nella relazione plastica – diremmo noi con Shusterman, somatosensoriale – tra la scultura e il corpo, mediata dall'azione penetrante del dito⁷⁴⁶. A queste altezze, dunque, l'analisi della trascrizione readiana non solleva particolari criticità. Queste ultime, semmai, subentrano in virtù dell'indirizzo che Wagner conferisce all'analisi, optando per un'esegesi di stampo marcatamente psicanalitico facente capo ad autori quali Erich Neumann e Melania Klein⁷⁴⁷. Pur nella legittimità e nella correttezza della tesi avanzata da Wagner, in questa sede si proporrà un'ipotesi parallela incardinata piuttosto sul nucleo paleostorico e sull'intervista del '60.

Lungi dall'esaurirsi in una sovrainterpretazione meramente soggettiva, la conversazione culmina con una riflessione elaborata da Moore sul senso del tatto nell'esperienza umana e nella pratica scultorea, attestando una significativa persistenza di quei temi che l'artista avrebbe ulteriormente consolidato nel 1971. A tal proposito Moore riconosce come, sul piano percettologico, la «conoscenza della forma rimane, in generale, una miscela di esperienze visuali e tattili», gerarchicamente sbilanciata sul fronte del tatto perlomeno in una prospettiva filogenetica: basti pensare all'apprensione del concetto di «rotondità» da parte del bambino attraverso l'esperienza di maneggiare un oggetto avente simili caratteri. Anche laddove Moore non dichiara le proprie fonti (come invece accadrà poco oltre), l'aderenza alla lezione di Bernard Berenson risulta lampante, quando non addirittura letterale. Inoltre, pur rimanendo «l'elemento tattile» di «primaria importanza nella creazione della scultura di massa [*mass sculpture*]», lo scultore inglese esprime il proprio scetticismo dinnanzi al desiderio, sempre più diffuso, di interagire tattilmente con l'opera scultorea [«Some People [...] will often say, “I love touching sculptures”. That can be nonsense»⁷⁴⁸]. Elogio del toccare e sua contestuale negazione: anche Moore, di cui si rimarcava in apertura l'attenzione rivolta alla fruizione materiale della scultura, incorre nell'ormai prevedibile *impasse* teorica che rende a mio avviso quanto mai urgente ammettere nel discorso l'opzione del sentire aptico.

Tale reticenza, tuttavia, non dipende né da ragioni di ordine concettuale né da presupposti lontanamente kantiani, bensì parrebbe rispondere a una rigorosa gerarchizzazione dei rapporti esistenti tra valori tattili e

⁷⁴⁵ ibidem. Già in H. Read, *Henry Moore* cit., 1966, p. 21.

⁷⁴⁶ *ivi*, p. 97.

⁷⁴⁷ Wagner menziona il celebre testo di Neumann, rammentando di come Moore fosse in possesso del volume benché ne avesse letto unicamente un capitolo. Rispetto all'argomentazione ordita della storica dell'arte britannica il riferimento all'opera dello psicologo berlinese rimane incentrata sulla figura della Grande Madre. Si veda Wagner, *Henry Moore's Mother* cit., p. 98.

⁷⁴⁸ H. Moore, *Tactile Values* (1960), in H. Moore, *Henry Moore on sculpture* cit., p. 133.

valori di superficie. Se per i secondi Moore formula una casistica a tratti contraddittoria⁷⁴⁹, rispetto ai primi egli rivendica l'opportunità di sfruttare in termini morfogenetici «le esagerazioni tattili» [*tactile exaggerations*], categoria desunta dagli scritti di Berenson sia di ambito pittorico⁷⁵⁰, sia in relazione ai valori tattili che il conoscitore (lo si vedrà) concepiva come distintivi dei manufatti primitivi. Sono proprio le forzature compositive, nella vulgata berensoniana, «che possono rendere una scultura molto più eccitante», esibendo quelle «distorsioni» [*distortions*] biasimate dall'occhio avvezzo alla pittura rinascimentale, giacché veicolo di «un'impressione di goffaggine e disarticolazione»⁷⁵¹. Si arriva così a registrare la medesima componente deformante, già ravvisata da Wagner in un suggestivo confronto fotografico tra le due versioni di *Suckling Child*, scultura di piccolo formato datata 1927 di cui un esemplare risulta perduto⁷⁵². Nel saggio del '99 l'autrice intendeva in chiave psicanalitica taluni accorgimenti compositivi restituiti iperbolicamente, ipotizzando un'evoluzione nella concezione del soggetto femminile-materno da parte di Moore⁷⁵³. In questa sede, percorrendo il medesimo itinerario di lettura postulato da Wagner sulla prassi scultorea, sebbene prendendo le distanze dalla prospettiva più marcatamente psicanalitica, propongo di intendere le suddette alterazioni come partecipi e, anzi, testimoni, della *modellazione* digitale ed aptica che presiede alla morfogenesi plastica.

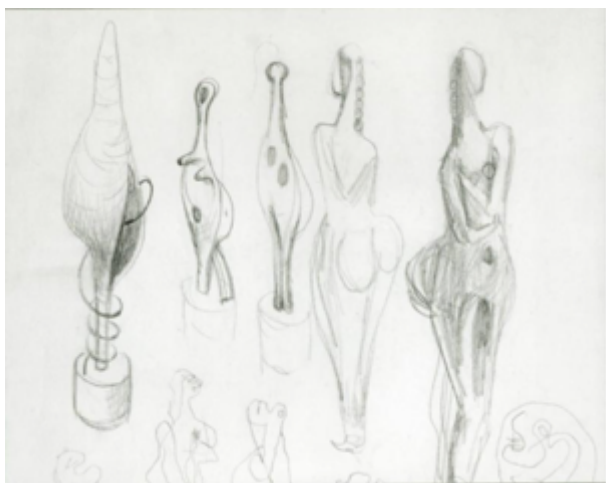


Figura 48: Henry Moore, *Ideas for Sculpture: Standing Figures*, 1931 (HMF 880)

⁷⁴⁹ Diversamente dal filosofo tedesco, Moore considera la propensione insita al *medium* scultoreo e ai materiali stessi di rievocare in modo seducente la morbidezza della pelle e della carne come alla stregua di un vezzo accademico (ivi, p. 136). Al contempo, lo scultore inglese riconosce alla levigatezza (almeno teoricamente) un posto d'onore nell'alveo del piacere tattile, ritenendo per contro meno coinvolgenti le epidermidi grezze, ruvide, fredde o bagnate. Cionondimeno, è sufficiente una disamina anche sommaria delle superfici scultoree di Moore per accertare, in molti casi, la compresenza di *patchwork* di trame eterogenee, che sollecitano complessivamente la percezione tattile/aptica del fruitore.

⁷⁵⁰ Berenson correla strutturalmente l'esagerazione compositiva, che egli diversamente rileva nell'opera di Michelangelo e di Giotto ai «valori tattili», che risulterebbero in tal senso amplificati in virtù di tali accorgimenti iperbolici. B. Berenson, *The Florentine Painters of Renaissance*, G. P. Putnam's Sons, Londra: New York, 1896, p. 94.

⁷⁵¹ *ibidem*.

⁷⁵² A.M. Wagner, *Henry's Moore Mother*, in "Representations", *New Perspectives in British Studies*, No. 65, 1999, pp. 93-120.

⁷⁵³ Sulla base della trascrizione elaborata da Read, Wagner ipotizza una sovrapposizione tra la prassi scultorea di Wagner e la figura materna, che verrebbe percepita dall'artista a sua volta allo stadio di scultura. A partire dal riconoscimento di tale identità nella pratica materiale della scultura, l'autrice britannica si rivolge tuttavia all'indagine dei rapporti tra la figura della Madre (meditata via Neumann) e l'ossessione per la figura materna maturata da Moore.

Basti a questo proposito rammentare come nel 1931, a un lustro di distanza dal *corpus* di studi di pertinenza paleolitica, Moore restituisse in forma disegnativa – nella serie di bozzetti di *Ideas for Sculpture: Standing Figures* (HMF 880)⁷⁵⁴ [Figura 48] – il processo mediante cui il modulo spiraliforme della conchiglia *Nassarius reticulatus* ispirava la costruzione altresì sinuosa del corpo femminile scolpito. Istituyendo un parallelismo con il nucleo preistorico del 1926, occorre rimarcare come entrambe le figure “archetipiche”, ovvero la conchiglia e la Venere di Grimaldi, condividano il celebre modulo a losanga teorizzato da Leroi-Gourhan, oltre che presentare un’affine terminazione conica. Ma in quali termini la presente digressione può riferirsi all’impulso aptico, tornando all’*aptychus*? Si avvanzerà una supposizione di ascendenza ragghiantiana.

La teoria di schizzi tratteggiata nel ‘31 attesta la presenza di una linea spiroidale che, dal canale sifonale dell’unico nautilo identificabile come tale (issato su una sorta di piedistallo) scompare nel tubercolo, quasi l’artista intendesse esplicitarne il naturale movimento che ne sottende lo sviluppo. Applicando la proposta cinegetica postulata da Ragghianti sugli esemplari di Tursac e Sireuil, non è forse da escludersi che tale icona possa alludere all’azione di far ruotare digitalmente la conchiglia, in un movimento che diverrebbe, allora, parimenti responsabile dell’invenzione formale della figura femminile. L’ipotesi proposta ravvisa una possibile sponda teorica in alcune considerazioni elaborate dalla storica dell’arte Susan Compton alla fine degli anni Ottanta.

Nell’ambito di una ricognizione monografica sulla produzione del britannico, l’autrice connetteva l’influenza esercitata su Moore dalla scultura preistorica – nella fattispecie, dalla Venere di Willendorf – ai processi trasformativi del mondo naturale, segnalando il ricorrere, soprattutto in veste disegnativa, di «ossa, ciottoli e conchiglie, disegnati dal vero ma poi sottilmente modificati in modo che gli oggetti inanimati comincino a prendere forma umana»⁷⁵⁵. Che le forme del mondo naturale potessero favorire, quando non originare, la genesi dell’opera plastica appare un fenomeno rilevato da Moore sin dal celebre manifesto sulla scultura del 1934. Già nel 1932, in uno scritto autografo, l’artista di Castleford esplicitava il funzionamento di tale processo, sottolineando come il coefficiente inventivo mutuabile dall’esperienza con elementi litici, animali o vegetali non coincidesse con la loro bieca imitazione formale, bensì con la comprensione dei processi generativi (e, perciò, anche proceduralmente formali) a essi correlati. A dirsi, ed è nel solco di simili considerazioni tanto

⁷⁵⁴ Henry Moore Artwork Catalogue, n. cat. HMF 880, <https://catalogue.henry-moore.org/objects/13787/ideas-for-sculpture-standing-figures?ctx=bb65186e04366f62fc19bebf9e9fc9c93fb216d&idx=4>.

⁷⁵⁵ S. P. Compton, *Henry Moore*, Scribner’s, New York, 1988, p. 28, trad. mia. È inoltre indispensabile, in questa sede, rammentare della quasi contestualità cronologica tra l’elaborazione della serie di disegni denominati *Transformations*, elementi seminale nella configurazione del corpo umano dello scultore britannico, e la serie delle *Concretions* di Hans Arp, occorse parimenti intorno al 1932. Tuttavia, laddove in Arp un coefficiente biologico, germinativo e concreto parrebbe dominante rispetto al riferimento antropomorfo, in Moore questo permane sostanzialmente centrale, nonostante il processo di astrazione a cui i suoi soggetti appaiono formalmente sottoposti. Rispetto alle fonti, anche preistoriche, che dovettero ispirare le rappresentazioni del femminile di Moore si veda: A. Kamien-Kazhdan, H. Moore, *Henry Moore*, Israel Museum, Gerusalemme, 2004, pp. 21-22. Inoltre, sappiamo, ed è lo stesso Moore a farne menzione, della consultazione appassionata del volume *Primitive Art* di Leonhard Adam, venuto alla luce in prima edizione nel 1940. Si tratta di una pubblicazione che si attiene fedelmente alla miscellanea non strettamente specialistica, riunendo in un unico indice l’arte primitiva, quella preistorica, le manifestazioni artistiche dei bambini e dei contadini, adottando di volta in volta approcci psicanalitici, museografici ed etnografici, non di rado in una prospettiva colonialista. All’interno di un simile zibaldone, oltre alle molteplici raffigurazioni zoomorfe, spicca un’illustrazione dettagliata della Venere di Willendorf, eletta a rappresentate della plastica steatopigia paleolitica, che Adam tuttavia riconduce da un punto di vista estetico formale all’Arte Africana, L. Adam, *Primitive Art* (1940), Penguin Books, Londra, 1949, pp. 85-86.

biologiche quanto estesiologiche che si inserisce la mia ipotesi, che il fattore ritmico potrebbe giovare dell'intervento manuale, anticipando peraltro la sistemazione teorica coscienziosamente formulata da Moore sull'argomento:

come per le selci, ho studiato i principi della crescita organica nelle ossa e nelle conchiglie al Museo di Storia Naturale e ho trovato nuove forme e ritmi da applicare alla scultura. Naturalmente non ci si limita a copiare la forma di un osso, per esempio, nella pietra, ma si applicano i principi di costruzione, varietà, transizione di una forma in un'altra, a qualche altro soggetto – per me quasi sempre la forma umana, perché è questo che mi interessa – dando così, come fanno l'immagine e la metafora nella poesia, un nuovo significato a ciascuno⁷⁵⁶.

Anche all'origine del gesto scultoreo in Moore, come si è visto per Arp e Giacometti, giace una condizione di meccanico (e imperfetto) accecamento, esemplificata dal lavoro plastico dell'immaginazione, materializzatosi in una morfogenesi proceduralmente manuale. Nel 1945, sulle pagine della rivista statunitense "Harper Bazar", Henry Moore affermava, in un'asserzione prontamente colta da Read, come lo scultore dovesse anzitutto «sforzarsi continuamente di pensare e usare la forma nella sua *piena completezza spaziale*. Egli ottiene la *forma solida*, per così dire, *dentro la sua testa – pensa a essa, qualunque sia la sua dimensione, come se la stesse tenendo completamente racchiusa nella cavità della sua mano*»⁷⁵⁷. Tale proporzionalità essenziale della cosa scolpita, connaturata tanto proporzioni alla mano quanto, per estensione, al suo abitare uno spazio esperito dal corpo, lungi dall'essere relegata allo stadio di studio preparatorio, annovera un portato propriamente inventivo nell'*iter* dell'artista. Moore non tarda a riconoscere l'attivarsi di un coinvolgimento interocettivo nell'interazione con la materia, laddove l'artista, inteso qui anzitutto come corpo-vivo [*Leib*], «si identifica con il suo centro di gravità, la sua massa, il suo peso; realizza il suo volume, come lo spazio che la forma sposta nell'aria»⁷⁵⁸. Questa specie di miniaturizzazione ragghiantiana nell'incavo della mano definisce ancora più profondamente l'opera nel suo costituire una *Gestaltung*, una forma in perenne formazione, indipendentemente dalle sue dimensioni (sia essa microscopica o monumentale)⁷⁵⁹.

Come noto, nei suoi scritti Moore allude all'esistenza di un piccolo studio, noto con il vezzeggiativo di "*the little studio*", a cui dovette seguire negli anni Settanta l'inaugurazione di un affine atelier, presso la proprietà dell'artista a Perry Green, nell'Hertfordshire. Sorta di *wunderkammer* geologica che riunisce storia profonda e post-storia, in tale sede erano confluiti un nucleo eterogeneo di reperti collezionati dall'artista nel corso dei decenni: «ciottoli, pezzi di osso, oggetti trovati e così via, ciascuno dei quali aiuta a conferire un'atmosfera per iniziare a lavorare»⁷⁶⁰. Il movente inventivo di una nuova creazione plastica scaturisce non di rado dal contatto epidermico con taluni degli oggetti lì affastellati, seguito dalla lavorazione di una o più *maquette*, tra le quali l'artista, in un secondo momento, selezionerà il prototipo di riferimento. Rispetto agli studi monografici

⁷⁵⁶ H. Moore, op. cit., 1932, p. 66, trad. mia.

⁷⁵⁷ H. Read, *The Art of Sculpture* cit., p. 108.

⁷⁵⁸ H. Moore, *Henry Moore*, in "Harper's Bazaar", Vol. 51, N. 2802, 1945, pp. 105-108.

⁷⁵⁹ Lo scultore puntualizza in questi termini: «nella mia mente sempre, però, nel fare queste piccole idee, è la scultura finale che può essere dieci o dodici volte la dimensione della *maquette* che tengo in mano». H. Moore, *Henry Moore on sculpture* cit., p. 144, trad. mia.

⁷⁶⁰ H. Moore, *New Ideas*, in H. Moore, *Henry Moore on sculpture* cit., p. 144, trad. mia.

proposti da Anne M. Wagner e Rachel Wells⁷⁶¹, che tendono ad attribuire alla nozione di scala – concepita come indipendente dalla fisicità dell’oggetto – un valore indubbiamente immaginativo (Wagner discute in questo senso di un «occhio della mente» [*mind’s eye*]⁷⁶², ciò che in questa sede preme sottolineare in relazione al sentire aptico coincide con il carattere manuale-cinetico e corporeo-cinestetico che tale operazione contestualmente delinea. Nelle parole di Moore, un simile *iter* conduceva all’esecuzione di

diverse *maquette* – bozzetti in gesso – non molto più grandi di una mano, *certamente abbastanza piccoli da tenere in mano, in modo da poterli girare mentre li modelliamo* e lavorare su di essi *senza doverci alzare e camminare intorno*, avendo una comprensione completa della loro forma da ogni parte per tutto il tempo⁷⁶³.

A dirsi che la morfogenesi manuale e l’esplorazione digitale del pezzo, non soltanto sostituisce – o sarebbe più opportuno dire coagula? – l’esperienza propriamente cinestetica dell’orbitare attorno al tuttotondo camminando, ma diviene strutturalmente rappresentativa della scultura monumentale [«I am doing this small model, in my mind it isn’t the small model that I’m doing, it’s the big sculpture that I intend to do», andava affermando lapidario l’artista]⁷⁶⁴.

Le ragioni profonde per cui Moore predilige il fenomeno della miniaturizzazione a quello di monumentalizzazione della forma, parrebbero coincidere, ancora una volta, con il riconoscimento di un prevaricare della facoltà visiva che rischia da ultimo di inibire l’attività dell’immaginazione⁷⁶⁵. A questo proposito, è bene ricordare come celebri e numerosi risultino gli studi grafici che lo scultore di Castleford dedica al vichiano soggetto della mano⁷⁶⁶, sia che essa venga isolata nelle vesti di organo creatore, sia che venga colta nel tenero intrecciarsi delle dita di Madre e figlio, oppure ancora nello sfiorarsi patetico degli arti della Vergine e di Cristo. Indipendentemente dal pre-testo iconografico, si tratta di soggetti (le mani) rappresentati come straordinariamente attivi e dunque tratteggiati nell’atto di stringere, afferrare, carezzare, tastare o sfiorare altrettante mani, superfici o corpi. Tra gli esemplari che compongono tale classe tematica si distingue un nutrito *corpus* di disegni realizzati nei primissimi anni Ottanta. Protagonista degli studi, *ça va sans dire*, appare la mano umana celebrata in qualità di organo prensile ed effigiata mentre stringe tra i

⁷⁶¹ A seguito di una preliminare puntualizzazione sul concetto di scala e sulla storiografia che su di esso si è interrogata in ambito modernista, l’esaustiva argomentazione di Wells verte nella fattispecie sul costruito di monumentale e sul cortocircuito tra visione a distanza e da vicino che l’uso delle *maquette* in Moore comporterebbe. Annota l’autrice rispetto alla pratica di realizzare modelli in scala reale delle opere in polistirolo (impiegato dalla metà degli anni Trenta): «sia la fotografia che l’ingrandimento permettevano la monumentalità che Moore cercava, ma l’ingrandimento offriva anche la fisicità della visione mentale. Quindi, oltre alla scala nel senso della parola di Moore, offriva anche la possibilità di un’intensa vicinanza» R. Wells, *Scale at Any Size: Henry Moore and Scaling Up*, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, s.n. Consultabile al link (visitato il 20 giugno 2021): <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/rachel-wells-scale-at-any-size-henry-moore-and-scaling-up-r1151302>.

⁷⁶² A. M. Wagner, *Scale in Sculpture: The Sixties and Henry Moore*, in “Tate Papers”, N.15, Primavera 2011, s.n. Consultabile al link (visitato il 20 giugno 2021): <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/scale-in-sculpture-the-sixties-and-henry-moore>.

⁷⁶³ H. Moore, *Henry Moore on sculpture* cit., p. 147, trad. mia.

⁷⁶⁴ *ivi*, p. 144.

⁷⁶⁵ *ibidem*.

⁷⁶⁶ Si veda a riguardo: R. Robins, *Hands and the Artist — Henry Moore*, in “Journal of Hand Surgery. European Volume”, Vol. 12, N. 1, 1987, pp. 140-143.

polpastrelli, oppure custodisce nel palmo, anonimi frammenti d'osso e ciottoli di piccole dimensioni [Figura 49].

Emergendo da una selva da un groviglio di tratti obliqui, una coppia di mani tracciate a carboncino, penna e matita veniva così raffigurata in primo piano (HMF 81- 314)⁷⁶⁷. Le mani dell'artista investigare il profilo sinuoso di un minuto ciottolo, tastandone i volumi e ricostruendone la superficie curvilinea. Assumendo il punto di vista del fruitore – una posizione privilegiata giacché condivisa con quella del disegnatore – la rappresentazione mette in scena l'esplorazione oculo-manuale dell'oggetto. Se si volessero chiamare in causa le già menzionate indagini neuroscientifiche di Gallese e Guerra, meditando nello specifico sul primo piano cinematografico di membra corporee, in questa sede, grazie all'attivazione del meccanismo neuronale della simulazione incarnata, la sensibilità aptica del soggetto percipiente ne verrebbe potentemente stimolata.



Figura 49: Montaggio composto dagli studi a lapis Henry Moore, *The Artist's Hands Holding a Pebble*, 1981 (HMF 81- 314; HMF 81- 327)

A rendere conto della profonda fascinazione che Moore dovette maturare nei confronti del suddetto tema, il verso di un secondo disegno a carboncino testimonia di un'esperienza affine, catturando il frangente in cui un sensuoso *pebble* appare stretto tra le dita dell'artista (HMF 81- 327)⁷⁶⁸. Come si anticipava, la datazione degli studi in questione risulta piuttosto tarda: datandosi al 1981, essi risalgono alla fase terminale della produzione di Moore, venuto a mancare il 31 agosto del 1986. Non parrebbe pertanto una coincidenza quella secondo cui l'artista di origini britanniche, allora ottantatreenne, partecipi a un vorticante ritorno alle origini tecniche del fare scultoreo, assumendo la postura agente di *Homo faber* e la comprensione plastica della forma di *Homo aestheticus*. I disegni che egli ossessivamente delinea, le *picture* che effigia con tocchi rapidi, registrano una condizione da ultimo anacronistica: le mani di Moore, in fondo non dissimili da quelle di un venerando *sapiens*, conoscono tattilmente un corpo naturale (il ciottolo) già formalmente prossimo, pur non essendo tale, a una venere preistorica. Il punto di vista rialzato unitamente alla gestualità delle mani generano un'immagine

⁷⁶⁷ Henry Moore Artwork Catalogue, *Sectional Line: The Artist's Hands Holding a Pebble*, 1981, Numero di catalogo HMF 81(314), <https://catalogue.henry-moore.org/objects/11881/sectional-line-the-artists-hands-holding-a-pebble?ctx=1e4697fb3ae9b832ba37016be43291825b13b080&idx=2>.

⁷⁶⁸ Numero di catalogo HMF 81(327) verso, <https://catalogue.henry-moore.org/objects/20346/artists-left-hand-holding-pebble?ctx=1e4697fb3ae9b832ba37016be43291825b13b080&idx=4>.

potentemente dialettica che, pur non scioccando come Benjamin avrebbe auspicato, produce delle collisioni tanto inedite quanto fruttuose tra individui di ere differenti.

Nulla di tutto ciò potrebbe accadere senza l'attivazione di un'esperienza sinestetica complessa che concerne tanto il soggetto percipiente (l'artista e la sua mano nella meta-narrazione), quanto chi esperisce l'immagine (il fruitore): ovvero quella dell'aptico, che riunisce all'insegna di una facoltà del sentire multimodale una tattilità dinamica, la facoltà visiva, l'intero e l'esterocezione in una direzione entropatica. Di tale plesso comportamentale pare rendere conto una prodromica osservazione raccolta da Moore nel 1937, quando questi ricorda come

a volte, per diversi anni consecutivi, sono stato nella stessa parte della riva del mare – ma ogni anno una nuova forma di ciottolo ha attirato la mia attenzione, che l'anno prima, anche se erano lì a centinaia, non avevo mai visto. Dei milioni di ciottoli passati camminando lungo la riva, scelgo di vedere con eccitazione solo quelli che si adattano alla mia forma-interesse esistente in quel momento. Una cosa diversa accade se mi siedo ed esamino una manciata di essi uno per uno. Posso allora estendere maggiormente la mia esperienza di forma dando alla mia mente il tempo di condizionarsi a una nuova forma⁷⁶⁹.

Gemma Levine, fotografa londinese che frequentò lo studio di Henry Moore sin dal 1976, ha raccolto un prezioso *corpus* di scatti volto a documentare la pratica dello scultore di Castleford, testimoniandone i luoghi di lavoro e i paesaggi che gli dovettero essere familiari⁷⁷⁰. Già Anita Feldman, in un contributo monografico sull'impiego delle *maquette* in gesso nella prassi di Moore, paragonava le scaffalature colmate di modellini in gesso e *objet trouvé* atte ad avvicinare il caotico Bourne Maquette Studio, inaugurato nel 1970 a Perry Green, al prospetto stratigrafico di un «sito archeologico»⁷⁷¹, in un'intuizione suffragata da alcune fotografie risalenti al '78, un triennio prima del *corpus* disegnativo di cui si è detto. In un montaggio pseudo-cinematografico, Levine riunisce una sequenza di cinque scatti in bianco e nero (quattro disposti su una pagina, uno riprodotto a piena grandezza su quella successiva)⁷⁷², in cui le mani dell'artista vengono immortalate nel tentativo di sovrapporre tre minuti elementi litici prelevati dalla sua personale «biblioteca di forme naturali» [*library of natural forms*]⁷⁷³. Tra le dita di Moore viene così a delinarsi un volume composito, potentemente antropomorfo, manuale come le veneri di cui il presente capitolo ha tentato di ricostruire le vicissitudini storiche, ottenuto giustapponendo intuitivamente una costellazione di *pebble*. Solo un documento testimonia, in un secondo piano nettamente fuori fuoco, il volto dell'artista: per il resto, si ha l'impressione di confrontarsi con un repertorio di immagini refrattarie alla linearità del tempo, che rendono l'*anacronismo del toccare*, un toccare aptico e finalizzato alla morfogenesi plastica, unitamente al coinvolgimento per risonanza del soggetto percipiente, un fattore militante. Tale *reenactment* procedurale non possiede un retrogusto nostalgico, né mira

⁷⁶⁹ H. Moore, *The Sculptor Speaks*, in "Listener", 18 Agosto 1937, pp. 338-40, qui 339, trad. mia.

⁷⁷⁰ Ci si riferisce al fondamentale G. Levine, *With Henry Moore: the artist at work*, Sidgwick & Jackson, Londra, 1978. Una pubblicazione più recente che ripercorre sinteticamente tali vicende risulta: A. Harezlak, *Henry Moore in the Gemma Levine Archive*, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/ann-harezlak-henry-moore-in-the-gemma-levine-archivebr--r1171901>, accessed 13 July 2021.

⁷⁷¹ A. Feldman, *Henry Moore: The Plasters*, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015, s.n. Consultabile al link (visitato il 26 giugno 2021) <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/anita-feldman-henry-moore-the-plasters-r1151309>.

⁷⁷² G. Levine, *With Henry Moore: the artist at work* cit., pp. 18-19.

⁷⁷³ *ibidem*, trad. mia.

alla costituzione di una nuova preistoria come sperava Leroi-Gourhan, bensì afferma la propria attualità nel risalire alle origini tecniche e finanche ludiche del gesto artistico, in un movimento contrario alle logiche neocapitaliste incardinate sull'antropocentrismo, sull'oculocentrismo e sulla narrazione androcentrica [Figura 50].



Figura 50: G. Levine, With Henry Moore: the artist at work, Sidgwick & Jackson, Londra, 1978

Percorrendo in avanti e a ritroso la cronologia dell'artista britannico, al 1976 si data una fotografia catalogata presso l'Henry Moore Archive che immortalata le mani dell'anziano scultore sorreggere la maquette in gesso di *Reclining Figure: Hand*, recando nella destra un coltellino portatile impiegato per limare il minerale [Figura 51]. Ecco, allora, l'ennesimo anacronismo reso manifesto (e possibile) dal lavoro morfogenetico della mano: la figura in gesso sembrerebbe qui precedere e ispirare la composizione transeunte della figura "assemblata" con elementi lapidei nel '78.



Figura 51: H. Moore, Reclining Figure: Hand, 1983

Posticipata dall'autunno del 2019, Perry Garden ha ospitato nella primavera del 2021 l'esposizione dal titolo *This Living Hand: Edmund de Waal presents Henry Moore* a cura dell'artista e scrittore britannico Edmund de Waal. Peculiarità di tale mostra dialogica consisteva nella possibilità accordata al visitatore di fruire tattilmente di tre gruppi scultorei di Moore⁷⁷⁴, nella volontà di rendere l'opera d'arte, corpo intoccabile per eccellenza, un'entità fattivamente tangibile. Un ultimo interrogativo in tal senso permane. Ossia: a fronte dello scetticismo palesato da Moore (e non solo da questi) rispetto alla possibilità di toccare la scultura, l'interazione tattile con l'opera d'arte può colmare lo scarto infrasottile del sentire aptico? Toccare la scultura di afferrare più compiutamente la specificità di tale linguaggio? Quesito antico, persistente e, forse, aporetico. Ad ogni modo, ritengo che la risposta possa essere negativa, pur nella ferma convinzione che l'esperienza del toccare il manufatto sia e dovrebbe essere intesa come fondamentale in contesti museali e, più genericamente, espositivi. Tale modalità di interazione con il bene culturale infatti estende, ma non esaurisce, un'esperienza che reca in sé uno scarto inintelligibile. Si tratta di quella stessa riserva, difficilmente verbalizzabile, che suscita, da ultimo, l'intransigente reazione di Moore all'opportunità di toccare la scultura. Non stupirà riscontrare come sia proprio l'artista a guidare il fruitore nella comprensione di tale scarto infrasottile, a mio avviso così caratteristico del sentire aptico.

Tale puntualizzazione di permette di ribadire ancora una volta l'orientamento strutturale che il presente progetto ha adottato nel concepire il sentire aptico come un'estensione dinamica del senso del tatto e quale suo *surplus* mai perfettamente sovrapponibile (e quindi *non* sinonimico). Non di rado l'aptico afferrisce, come si è cercato di comprovare nell'introduzione propedeutica ai casi di studio qui esposti, alle nozioni di scarto, spaziamento, punto e diffrazione. O perlomeno, ciò è quanto lo scultore britannico pare suggerire discutendo nel 1978 della figura dell'intervallo [*gap*] a partire dal suggestivo tuttotondo bronzeo *Three Points*, licenziato tra il 1939 e il 1940 (14 x 19 x 9.5 cm) e posto a confronto con la scultura pubblica *Oval With Points* (1968-1970, h. 332 cm, bronzo). Il parallelismo editoriale risponde alla volontà di rendere visivamente lampante quella condizione di spaziamento che si materializza tra le terminazioni acuminate dei monumenti menzionati. Lo stratagemma compositivo sondato da Moore assolve a una precisa funzione contestualmente formale e percettologica: il *punctum* di entrambi i complessi corrisponde al vuoto puntiforme che sancisce l'impossibile contatto delle due estremità. Torna il desiderio dell'artista-scultore, già manifestato dall'enigmatica figura scolpita da Giacometti nel '34, di tradurre il vuoto in un'entità manipolabile. Il *medium* scultura, che sconta l'antico pregiudizio di nascere da una prassi eccessivamente fisica, di scontrarsi con un mimetismo latente arduo da estirpare, rivendica così la propria abilità a informare il non visibile, a plasmarlo quasi il vuoto vantasse la medesima duttilità dell'argilla. Nel caso di Moore, l'agone parrebbe ancora più ardito, giacché tale reificazione può compiersi solo attraverso il raggiungimento, o per meglio dire, la simulazione, di quella

⁷⁷⁴ La mostra monografica ospiterà inoltre un nutrito nucleo di studi grafici di mani realizzati da Moore, unitamente all'esposizione di sculture di piccole dimensioni e di pezzi (oggetti trovati, così come idolini messicani e precolombiani) collezionati dall'artista. Si rimanda al sito del curatore e ceramista Edmund De Waal: <https://www.edmunddewaal.com/making/this-living-hand#12>.

motilità ossessivamente ricercata da Giacometti: un non-toccarsi⁷⁷⁵ realizzato implicitamente nell'evocazione del movimento implicito di un contatto per mezzo di uno schema compositivo sostanzialmente statico.

Sulla distanza infinitesimale – lo spazio infrasottile dell'apico – che separa le punte bronzee, per cui «questo puntare ha un'azione emotiva o fisica in cui le cose stanno per toccarsi ma non lo fanno», come annota l'artista commentando l'esemplare del 1939-40, Moore avrebbe formulato una riflessione alquanto sofisticata parallela all'interpretazione primitivista (e altresì puntuale) avanzata da Alan G. Wilkinson nel catalogo newyorkese dell'84⁷⁷⁶. Il fulcro argomentativo e la ragione per cui tali opere coinvolgerebbero il soggetto senziente anzitutto a livello propriocettivo, devono essere ricercate in una concezione altra dell'intervallo sopra menzionato: non un frangente inerte, bensì uno spazio vivo, luogo di quel «senso di anticipazione» [*sense of anticipation*] sollecitato dalla mancata convergenza delle punte. Come ammette un Moore iconologo, tale espediente compositivo non solo vanta un precedente illustre nella *Creazione* michelangiotesca, bensì istituisce il proprio antefatto nel pizzico, profano e incestuoso, inscenato dal seicentesco *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs*, dipinto francese di attribuzione ancora incerta⁷⁷⁷. Il distico di fonti fornite da Moore profila l'ennesima costruzione sottilmente dualistica del toccare, impostata sulle coppie oppostive di sacro-profano, alto-basso, maschile-femminile. Nell'affresco romano ciò si traduce in un inesaudibile “protendersi verso”, in uno stato di sospensione della motilità quanto mai toccante e finalmente agita nella composizione erotica messa in scena dal *boudoir* francese. Là è la palpazione digitale del capezzolo, puntiforme e proibita, a rappresentare la conquista di quello spazio infrasottile che le sculture monumentali potranno solo riecheggiare.

Nella morfogenesi del manufatto plastico e nell'esperienza dell'opera d'arte, la cogenza di un toccare tecnico interseca i fenomeni, altresì nodali, del desiderio di toccare, della sua evocazione finanche mnestica e del confronto con ciò che in ogni caso permane entro un regime di intangibilità. Rispetto a quest'ultima constatazione, Moore pare non nutrire alcun dubbio: «è davvero importante che i punti non si tocchino per davvero [*do not actually touch*]. Ci deve essere uno spazio vuoto» [*There has to be a gap*]⁷⁷⁸.

1.3.6. Sul limite, verso l'indice: Barbara Hepworth, Louise Bourgeois e Alina Szapocznikow

Altri artisti potrebbero essere menzionati al fine di proporre una lettura eterodossa dell'esperienza modernista che ravvisi nel movimento verso l'origine, tanto ricorrente quanto frainteso o strumentalizzato dalla medesima, un fenomeno le cui coordinate si estenderebbero, ponendo a sistema l'ipotetica cooperazione tra percezione aptica, gesto tecnico ed elemento paleostorico. Avviandosi alla conclusione della trattazione intendo vagliare un caso studio eccentrico, che permetta di disporre un collegamento teorico con la successiva sezione critica del progetto. Si definisce eccentrico tale approfondimento per due ordini di ragioni: *in primis*, in quanto la produzione dell'*artista* selezionata pone alcune criticità destinate a problematizzare, almeno sul piano teorico, le categorie di modernismo e di scultura intesa come *medium*. In secondo luogo, giacché quest'ultima attesta

⁷⁷⁵ G. Levine, *With Henry Moore: The Artist at Work* cit., p. 28, trad. mia, enfasi mia.

⁷⁷⁶ Menzionando la citata *Three Points* (1939-40), Wilkinson elabora un paragone iconografico piuttosto puntuale con un esemplare del tipo Yipwon proveniente dalla Nuova Guinea, intendo tale ripresa nell'ambito dell'interesse maturato da parte di Moore nei confronti dell'arte oceanica, culminato nei primi anni Trenta. A. G. Wilkinson, *Henry Moore*, in W. Rubin, “Primitivism” in *20th century art: affinity of the tribal and the modern* cit., p. 607.

⁷⁷⁷ *ivi*, pp. 28-29.

⁷⁷⁸ *ivi*, p. 29.

un approccio di segno differente al repertorio preistorico, eterodosso sia per parametri cronologici, sia in quanto più radicalmente correlato alla costruzione dell'identità femminile⁷⁷⁹.

La relazione tra storia profonda, prassi scultorea e tattilità non risulta estranea alla produzione di scultrici attive in area europea nei decenni centrali del Novecento. Basti pensare all'interesse anzitutto formale maturato nei confronti dei complessi megalitici del Neolitico da Barbara Hepworth⁷⁸⁰, scultrice britannica originaria di Wakefield (1903), sodale di Henry Moore durante gli anni della formazione al Royal Collage di Londra e promotrice di quella linea vitalistica distintiva della plastica britannica del secondo quarto del secolo scorso, alternativa alle ricerche dei cosiddetti artisti della *Geometry of Fear*, per come essa era stata teorizzata da Herbert Read alla Biennale di Venezia del '52⁷⁸¹. O ancora, all'importanza posseduta nel *corpus* di Louise Bourgeois dall'elemento preistorico, già rivendicata in maniera convincente da Anne M. Wagner⁷⁸², la quale ha sostenuto l'urgenza di validare percorsi alternativi all'opprimente biografismo (non di rado presente nella veste di un altrettanto insidioso auto-biografismo) che ha orientato lo studio della produzione di Bourgeois sin dalla metà degli anni Ottanta, al fine di indagare la medesima anzitutto sul piano dello stile⁷⁸³. Partendo da tale assunto polemico, Wagner ha inteso quale preistoria dell'opera dell'artista – nei termini di sostrato che precede l'esegesi psicanalitica o le narrazioni precostituite – il repertorio preistorico stesso, veicolo di un movimento corporalmente regressivo nel costruito di forma⁷⁸⁴ influenzato dalla contestuale ricezione critica dell'arte preistorica in Francia⁷⁸⁵. In un orizzonte che Wagner, scrivendo nel '99, non esita a ricondurre all'alveo dell'abietto⁷⁸⁶, l'autrice riserva particolare attenzione al rapporto prototipico che si viene a instaurare tra talune delle figure femminili scolpite dall'artista sin dai primissimi anni Sessanta e le veneri del Paleolitico superiore, segnalandone affinità e divergenze⁷⁸⁷.

⁷⁷⁹ Da un punto di vista teorico, sono i già ricordati studi di Lucy Lippard a delineare un seminale e fondamentale ipotesi di lettura.

⁷⁸⁰ Nel 1968 l'artista di Wakefield auspicava che la sua produzione plastica raggiungesse lo *status* di «totem, talismano» magico, richiamando «le pietre erette preistoriche, i cerchi di pietra e i *quoits* della penisola di Penwith» C. Stephens, S. Armitage, *Barbara Hepworth: centenary*, Tate Publishing, Londra, 2003, p. 113, trad. mia. ancora nel '37, nella prima edizione di *Circle: International survey of constructive art*, pubblicata dalla londinese Faber & Faber, Hepworth terminava un'intensa dissertazione sulla scultura con una sequenza di fotografie del sito neolitico di Stonehenge. In quella sede, pur riservando alla «sensibilità al materiale» un ruolo paradigmatico nell'arte plastica, come canonico nella pratica scultorea modernista, l'artista assumeva una posizione per certi versi berensoniana, ritenendo la «vitalità» [*vitality*] della forma come eccedente gli «attributi fisici e organici della scultura», e dunque riflesso della «vita spirituale interiore» della medesima. B. Hepworth, *Sculpture* (1937), in "Circle: International survey of constructive art", 1937, p. 113, trad. mia.

⁷⁸¹ Si veda a riguardo: J. Hyman, *Henry Moore and the geometry of fear: Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Henry Moore, Eduardo Paolozzi and William Turnbull*, James Hyman Fine Art, Londra, 2002.

⁷⁸² Cfr. A.M. Wagner, *Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies*, in "Oxford Art Journal", Vol. 22, No. 2, 1999, pp. 3-23.

⁷⁸³ *ivi*, p. 8.

⁷⁸⁴ «Questo nuovo lavoro, potremmo dire, riguarda la scultura stessa come fisicamente e formalmente bassa. Qui c'è la scultura fatta come una funzione quasi corporea: un sistema di processi simili alla circolazione, alla digestione e all'evacuazione, un sistema i cui vari organi e funzioni gli oggetti stessi riveleranno» (*ivi*, p. 10, trad. mia).

⁷⁸⁵ Nel rivendicare la natura corporea, giacché connessa alle «sensazioni corporee» [*bodily sensation*] e non pittografica del recupero preistorico in Bourgeois, Wagner gioca contestualmente sull'omonimia tra il cognome dell'artista e la classe sociale che dovette elaborare su tale periodo una lettura non neutrale (*ivi*, p. 3).

⁷⁸⁶ *ivi*, p. 9.

⁷⁸⁷ Correttamente Wagner non tarda a segnalare la dimensione aggressiva e fallica che le sculture femminili di Bourgeois condividono; *ivi* p. 13.

In effetti, i casi di manufatti che adottando, sovvertendolo, un principio formale paragonabile a quello preistorico risultano molteplici⁷⁸⁸. Si pensi a *Figure* (1960), il cui corpo deformato, proteso ed inginocchiato di donna senza volto, reca sulla superficie increspata le impressioni di un lavoro digitale frenetico; a *Untitled* (1968/69) testimone di una steatopigia esacerbata attraverso la duttilità dell'argilla; al bronzo di *Harmless Women* (1969), femmina procace e menomata il cui sviluppo longilineo sottende un velato v; alla curvilinea *Fragile Goddess* (1970, argilla) dal collo allungato e dai seni mostruosamente sferici; sino a giungere alla rituale *Femme Pieu* (1970) e alla seducentemente astratta *Untitled* del 1970. Il merito del contributo di Wagner, che in questa sede cito anzitutto in qualità di precedente metodologico, risiede nel suo indagare l'opera di Bourgeois sul piano più propriamente stilistico, rilevando nell'elemento preistorico una valida chiave di lettura per comprendere l'esperienza corporea e propriocettiva – e più correttamente, viscerale – che la scoperta delle sculture femminili sopracitate poté sospingere entro la pratica scultorea della leggendaria artista francese⁷⁸⁹.

Nella volontà di vagliare i rapporti esistenti tra sentire aptico, elemento paleostorico e gesto tecnico, la successiva trattazione si auspica di affrontare la produzione di Alina Szapocznikow in termini monografici, muovendo da alcune osservazioni preliminari.

L'opera di Szapocznikow ha ricevuto nell'ultimo decennio, grazie alla promozione di importanti esposizioni retrospettive – penso all'itinerante *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955-1972*, curata da Elena Filipovic e Joanna Mytkowska tra l'autunno del 2012 e l'inverno del 2013⁷⁹⁰, ma anche alla monografica inaugurata da Hauser & Wirth nel 2020⁷⁹¹ – una fervente stagione di studi in ambito europeo e statunitense. La letteratura critica, recente e non fortuitamente di orientamento femminista, ha composto convincenti letture di matrice percettologica, denunciando il ruolo posseduto dalla percezione aptica⁷⁹², e più generalmente dal coinvolgimento tattile, nella produzione dell'artista. Ne ha reso conto nel 2012 Cornelia Butler, evidenziando come la pratica scultorea di Szapocznikow, parte di un ventaglio di ricerche nel quale la curatrice fa confluire

⁷⁸⁸ Quello tra Bourgeois e l'elemento preistorico non dovette rappresentare già allora un accostamento del tutto inedito. È possibile seguirne le tracce sin dal seminale articolo di Daniel Robbins datato 1966 uscito per "Art International", nel parallelismo con la Venere di Willendorf proposto da Lucy Lippard in un saggio inizialmente apparso su "Artforum" nel '75, poi inglobato nella trama di *Overlay*, e ancora l'anno precedente, nel 1982, nell'introduzione critica alla prima retrospettiva curata da Deborah Wyn presso il Museum of Modern Art di New York. Il confronto che le fonti elencate tendono a elaborare, si fonda principalmente sulla risemantizzazione in negativo dei caratteri morfologici della solenne Venere di Willendorf (steatopigia e adiposi), che verrebbero così ad incarnare «la polarità della donna, la distruttiva e la seducente...» D. Robbins, *The Sculpture of Louise Bourgeois*, in "Art International", Vol. 8, 20 ottobre 1966, p. 30.

⁷⁸⁹ Anzitutto, la storica dell'arte imposta un più solido paragone con l'iconografia delle veneri preistoriche, non circoscritto al paragone di carattere psicanalitico ipotizzato con la Venere di Willendorf. In questo senso Wagner riconosce una più stringente correlazione iconografica, tra la rappresentazione femminile nel paleolitico e le figure dell'artista, ponendo a confronto *Harmless Woman* del 1969 con un repertorio di iconografie paleolitiche tratta del già citato contributo di Leroy e McDermott *Self Representation in Upper Paleolithic Female Figurines*, sottolineando come l'immaginario preistorico di Bourgeois si radicasse in quel clima di «entusiasmo mistico» frammisto a «disinformazione» infervorato dalle posizioni di Bataille, emerse alla metà degli anni Cinquanta. In secondo luogo, e proprio a partire da tali premesse, Wagner individua nell'«incarnazione scultorea» [*sculptural embodiment*] che la plastica della parigina realizza sollecitando le «sensazioni corporee» nel fruitore, l'*escamotages* mediante cui Bourgeois si smarca dal recupero meramente borghese e «pittografico» della preistoria (A. M. Wagner, *Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies* cit., pp. 13, 16).

⁷⁹⁰ E. Filipovic (a cura di), *Alina Szapocznikow: sculpture undone, 1955-1972*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 7 ottobre 2012 – 28 gennaio 2013), The Museum of Modern Art, New York, 2011.

⁷⁹¹ Mi riferisco alla personale *To Exalt the Ephemeral: Alina Szapocznikow, 1962 – 1972*, tenutasi presso la sede di Hauser & Wirth di Londra tra il 7 febbraio e il 14 agosto del 2020.

⁷⁹² T. Kitlinski, P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow's Vulnerable Fetishes of Her Self* (online), 2013, p. 4

Matthew Barney, Yayoi Kusama, Paul Thek ed Eva Hesse, fondi la propria specificità sulla centralità della «relazione aptica» [*haptic relationship*]⁷⁹³. Lo stesso anno, vagliando le componenti psicologiche implicate nel processo immaginativo, Henryk Raszkievicz riconduceva la plastica di Szapocznikow a una specie di visualità aptica sollecitata dalle forme organiche e sensuali generalmente predilette dall'artista⁷⁹⁴.

Se dunque la correlazione tra la prassi di Szapocznikow e tale modalità percettiva può dirsi posta, foss'anche a uno stadio seminale, dalle indagini specialistiche, l'eventuale *trait d'union* tra quest'ultima e la preistoria, deve essere ancora ricercato e sistematicamente convalidato. Avallare una simile ipotesi di lavoro risponde a due motivazioni, l'una endogena al perimetro della ricerca dottorale, l'altra di carattere più marcatamente critico. In primissima battuta, e lo si accennava poco sopra, ciò permetterebbe di introdurre quello scarto mediale, corrispondente a un più sostanziale superamento di talune posizioni dogmatiche strutturanti la condizione di un certo Modernismo (nella fattispecie quello greenberghiano), nevralgico per la quarta sezione del presente lavoro. In secondo luogo, perché documentare l'esistenza di un sostrato preistorico consentirebbe di leggere la più acclamata produzione di Szapocznikow (ossia quella di matrice indessicale consolidatasi dalla seconda metà degli anni Sessanta) in una luce forse differente.

Procedendo per ordine, occorre puntualizzare come la proposta in corso di esposizione escluda preventivamente le opere successive al 1959, anno in cui l'artista polacca si avvale per la prima volta del *moulage*⁷⁹⁵, tecnica di calco in presa diretta, mediante cui Szapocznikow avrebbe assemblato un inquietante (e indubbiamente toccante) catalogo di *disiecta membra* del corpo proprio, oggetto di una sistematica decostruzione. Come già dimostrato da Elena Filipovic, sarà proprio la genesi indessicale della forma e della scultura ad assurgere a cifra stilistica, oltre che a *modus operandi* appassionatamente rodato, distintiva delle sperimentazioni di Szapocznikow che, perpetuando la logica ossessionante della ripetizione, moltiplicazione e assemblaggio di calchi corporei, scardinava di un sol colpo e con mordace ironia sia la presunta specificità mediale modernista, sia l'altresi supposta autoreferenzialità minimalista, di cui andava risemantizzando le logiche formali ed espositive⁷⁹⁶. Nel solco di Wagner e nel tentativo di postulare una linea interpretativa che interroghi la preistoria dell'opera di Szapocznikow, è anzitutto necessario soffermarsi su quel periodo di sperimentazione propedeutico alla definizione di un linguaggio più compiutamente autoriale compreso tra il 1954 e il 1959.

Szapocznikow, come numerosi conterranei trapiantati a Parigi alla fine degli anni Quaranta, dovette esordire nell'ambito della scultura realista polacca, in una tendenza che l'artista quasi contestualmente ricusa⁷⁹⁷, intercettando sin dal '54 gli sviluppi più avanzati della plastica modernista europea e angloamericana. A quelle date risalgono infatti le prime attestazioni di un progressivo allentamento degli imperativi della rappresentazione eroico-mimetica, testimoniato da una serie di corpi femminili scolpiti, idoli primordiali privi

⁷⁹³ C. Butler, *Soft Body/Soft Sculpture: Alina Szapocznikow, un surréalisme marqué par le genre*, in E. Filipovic, *Alina Szapocznikow: sculpture undone* cit., 2011, p. 35.

⁷⁹⁴ H. Raszkievicz, *Psychological Imagination Processes in Art*, in "Наукові записки. Серія "Психологія і педагогіка", No. 20, 2012, pp. 306-328, qui 319, trad. mia.

⁷⁹⁵ E. Filipovic (a cura di), *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone* cit., p. 185.

⁷⁹⁶ E. Filipovic, *Photoscultural: l'index du corps d'Alina Szapocznikow*, in Filipovic, *Alina Szapocznikow: sculpture undone* cit., 2011, pp. 64-91, qui 72-73.

⁷⁹⁷ Amy Chmielewski, *Alina Szapocznikow and Her Sculpture of Plastic Impermanence*, in "Woman's Art Journal", Vol. 31, N. 1, Primavera 2011, pp. 39-47, qui p. 41, trad. mia.

di volto che condividono con la scultura di Moore la costruzione sintetica delle masse, ma che, rispetto agli esemplari del britannico, esibiscono un dinamismo compositivo maggiormente marcato. Si pensi al tutotondo di *Beautiful Woman* del '54 e, nello specifico, alla resa degli arti superiori ridotti a due volumi cilindrici, velatamente picassiani, incrociati dietro al capo e con i seni iperbolicamente enfatizzati. Se i bronzei *Body (Torso-Living)* e *Forms*, entrambi datati '57, risentono vivacemente dell'astrazione concreta di Moore e Arp, tra i minuti tutotondo che compongono la serie *All* (del '56), parrebbe distinguersi una figurina "preistorica" dalle forme sensualmente pronunciate. Rispetto agli esemplari sinora nominati, la vibrante miniatura eredita la gestazione fremente delle superfici dai gessi di Rodin (indubbio precedente al *moulage* quale operazione generatrice sul piano stilistico), dalle cere di Rosso e persino dalle ceramiche di Fontana, la cui conoscenza dovette essere veicolata da Pierre Restany, con cui Szapocznikow intrattenne un carteggio dal 1961.

Szapocznikow, nata il 16 marzo del 1926 a Kalisz (Polonia), alla metà degli anni Cinquanta si dimostra un'artista aggiornata e particolarmente ricettiva, impegnata nella faticosa impresa di aprirsi una via nel panorama della coeva scultura europea, in prevalenza maschile, presentando già a quelle date alcuni tratti salienti. Tra di essi occorre annoverare: l'interesse per il corpo umano, in particolar modo quello femminile, inteso quale «punto di partenza per ogni processo creativo»⁷⁹⁸ e luogo della costruzione (e decostruzione) dell'identità perseguita riproducendo, plasmando e scomponendo la propria immagine; l'impostazione del processo creativo sulla serialità. In un caso analogo sebbene non sovrapponibile a quello di Bourgeois, la produzione di Szapocznikow risente fortemente della biografia dell'artista. Non si tratta di un biografismo retroattivamente applicato, quanto di un'esistenza scandita da eventi tragici, riconducibili al dramma collettivo (la deportazione nel '42 nei campi di concentramento di Bergen-Belsen e Auschwitz insieme alla madre, all'epoca infermiera)⁷⁹⁹ e personale (l'esperienza ricorrente della malattia⁸⁰⁰: l'artista contrarrà una grave forma di tubercolosi peritoneale nel settembre del 1949⁸⁰¹ e morirà di un cancro manifestatosi alla fine del 1968, il 2 marzo del 1973).

Dell'opportunità di investigare gli eventuali rapporti tra Szapocznikow, la preistoria e la percezione aptica si è detto. La letteratura critica precedente non fornisce a tal proposito sufficienti appigli, disponendo solo di sporadici riferimenti a un ascendente preistorico⁸⁰² sovente correlato alla categoria di «primordiale» [*primordial*]⁸⁰³: cionondimeno, lo scavo archivistico e la ricerca nel *corpus* dell'artista, a oggi non ancora sistematizzate nella forma del catalogo generale, possono a mio avviso offrire alcuni significativi materiali su cui riflettere.

⁷⁹⁸ *ivi*, p. 46, trad. mia.

⁷⁹⁹ *ivi*, p. 40.

⁸⁰⁰ Per un'analisi monografica sull'argomento si rimanda a C. Sylos Calò, *Personificare la malattia: i Tumori di Alina Szapocznikow*, in R. Buono, S. Baroni (a cura di), *Il corpo malato*, in "Horti Hesperidum", N. 2, 2016, pp. 323-342.

⁸⁰¹ Filipovic, *Photosculptural: l'index du corps d'Alina Szapocznikow* cit., 2012-13, s.n.

⁸⁰² Come annota Weronika Lipszyc, «Alina Szapocznikow non era solo affascinata dal nuovo. Le sue opere appartengono a diversi registri temporali – a volte affermano ostentatamente la modernità, altre volte si rivolgono alla tradizione. Qui la materia interagisce strettamente con la forma. Non sono solo le opere stilizzate come antiche o preistoriche (come le ceramiche Czerepy, i vasi o alcuni busti) che tentano di trascendere il presente». W. Lipszyc, *Kobiece czytanie Aliny Szapocznikow*, in "Tekstualia", Vol. 4, N. 23, 2010, p. 83.

⁸⁰³ La produzione di Szapocznikow veniva ricondotta all'alveo del primordiale in un breve testo di accompagnamento presentato in occasione della personale ospitata presso la Galeria Cogeime di Bruxelles nel 1968: S.A., *A voir dans les galeries a Bruxelles. Alina Szapocznikow (chez Cogeime)*, in "Beaux Arts" (Bruksela), 1968,

Szapocznikow giunse a Parigi nei primi mesi del 1948 grazie al conferimento di una borsa di studio dal governo democratico cecoslovacco⁸⁰⁴. Di quell'anno rimane una fotografia di gruppo⁸⁰⁵ del corso di scultura di Paul Niclaussé all'École Nationale supérieure des Beaux-Arts in Rue Bonaparte 14, di cui l'artista divenne allievo il 18 novembre⁸⁰⁶, come attestato dal documento di ammissione conservato tra le sue carte [Figura 52].



Figura 52: A. Szapocznikow, Corso di scultura di Paul Niclaussé all'École Supérieure des Beaux-Arts in Rue Bonaparte 14 (1948), Archivio Alina Szapocznikow

In dicembre, Szapocznikow lascerà la Francia per recarsi dapprima a Praga e successivamente in Polonia: dal febbraio del 1949 sino alla primavera del 1950 l'artista sarà nuovamente a Parigi (con una breve soggiorno nella primavera di quell'anno tra le montagne del Jura), per poi tornare nuovamente in Polonia a maggio⁸⁰⁷. Non è stato sinora possibile rinvenire una documentazione che attesti con inequivocabile certezza la conoscenza da parte dell'artista di taluni eventi che dovettero avere una notevole eco nella Parigi e nell'Europa continentale di fine anni Quaranta, ma di cui, si sospetta, quest'ultima poté avere contezza.

Tra tali eventi devono essere almeno menzionati l'apertura al pubblico della Grotta di Lascaux in Dordogna, occorsa il 13 luglio del 1948⁸⁰⁸ e l'inaugurazione, quasi contestuale, della londinese *40000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern Art* a cura di W.G. Archer e Roland Penrose⁸⁰⁹. Nel decennio successivo paiono altresì molteplici le occasioni di un eventuale incontro tra Szapocznikow e la preistoria: si pensi all'inaugurazione nel 1953 presso il Musée d'art moderne de la Ville de Paris della mostra *40.000 ans d'art moderne. La naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques* a cura di Jacques A. Mauduit⁸¹⁰, sulla falsariga della precedente esposizione inglese; alla monumentale fatica *Quatre cents siècles d'art pariétal*

⁸⁰⁴ Archivio Alina Szapocznikow, (Varsavia, Polonia) N. 6397, © Piotr Stanisławski.

⁸⁰⁵ Archivio Alina Szapocznikow, (Varsavia Polonia) N. 189, © Piotr Stanisławski.

⁸⁰⁶ Archivio Alina Szapocznikow, (Varsavia Polonia) N. 6399, © Piotr Stanisławski.

⁸⁰⁷ E. Filipovic, *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone* cit., s.n.

⁸⁰⁸ La pubblicazione di brevi trafiletti su numerosi giornali dell'epoca, tra i quali "Le Croix" "di orientamento cattolico e il comunista *Ce Soir*", lascia presumere una circolazione piuttosto ampia della notizia.

⁸⁰⁹ W.G. Archer, R. Melville, *40,000 years of modern art: a comparison of primitive and modern*, Cat. Mostra (Londra, The Institute of Contemporary Art, 20 dicembre 1948 – 29 gennaio 1949, London Inst. Of Contemporary Art, Londra, 1948).

⁸¹⁰ R. Rey, J.A. Maudit, *40.000 ans d'art moderne. La naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques*, Cat. Mostra (Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 febbraio – 15 marzo 1953) Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1953.

licenziata dall'Abbé Breuil nel '52⁸¹¹ e all'influente *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* di Georges Bataille edita nel '55⁸¹²; o ancora, alla realizzazione della prima versione della *Venus de Meudon* di Jean Arp nel '56, oltre che alle visite di grotte preistoriche o siti megalitici compiute da artisti di varia provenienza (da Giacometti a Duchamp).

Il panorama di fonti qui delineato possiede inevitabilmente un valore ipotetico determinato dai numerosi spostamenti di Szapocznikow nei primi anni Cinquanta: il 12 dicembre 1953 la presenza dell'artista è attestata a Varsavia da una bolla emessa dal Ministero del Commercio polacco⁸¹³, dove dovette ancora risiedere nella primavera del '56 (si conserva una missiva datata 30 aprile⁸¹⁴) e nell'estate del '57, datandosi al 28 luglio di quell'anno il suo tesseramento alla sala cinematografica Iluzjon⁸¹⁵. Se un passaggio nella capitale francese è documentato nell'estate del '56 in occasione della visita a un'esposizione di arte polacca curata da Mieczysław Porebski presso il Musée Rodin⁸¹⁶, Szapocznikow dovette stabilirsi definitivamente a Parigi solo al termine dell'estate del 1963⁸¹⁷. Dinanzi alla parzialità della documentazione, parrebbero tuttavia le opere a farsi significativamente eloquenti, concedendo un supporto parimenti imprescindibile.

In occasione della prima edizione de *La Biennale des Jeunes Artistes*, organizzata dal Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dal 5 al 25 ottobre del 1959⁸¹⁸, Szapocznikow presentava il tuttotondo *Mary Magdalene*, realizzato tra il 1957 e il gennaio del 1958. Ritenuta dalla letteratura specialistica sull'artista l'opera di maggior rilievo nella sua coeva produzione, quest'ultima veniva immortalata in una selezione fotografica dei lavori esposti, apparsa nel 1959 su "Les Lettres Françaises"⁸¹⁹ [Figura 53].



Figura 53: Montaggio composto da Manifesto *La Biennale des Jeunes Artistes*, 1959; A. Szapocznikow, *Mary Magdalene*, 1957-58

⁸¹¹ H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal: Les cavernes ornées de l'âge du Renne*, Centre d'études et de documentation préhistoriques, Montignac, 1952.

⁸¹² G. Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* (1954), Skira, Ginevra, 1994.

⁸¹³ Archivio Alina Szapocznikow, No. 7367, © Piotr Stanisławski.

⁸¹⁴ Archivio Alina Szapocznikow, No. 1862, © Piotr Stanisławski.

⁸¹⁵ Archivio Alina Szapocznikow, No. 1864, © Piotr Stanisławski.

⁸¹⁶ E. Filipovic, *Alina Szapocznikow, Sculpture Undone* cit., p. 184.

⁸¹⁷ *ivi*, p. 190.

⁸¹⁸ *Première biennale de Paris: Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes du 2 au 25 Octobre 1959*, Cat. Mostra (Parigi, Musée national d'art moderne), Parigi, 1959.

⁸¹⁹ AA. VV., *La biennale des jeunes artistes*, in "Les Lettres Françaises", No. 793, 1959. Già in E. Filipovic, *Alina Szapocznikow: Sculpture undone* cit., p. 187.

La scultura spicca, a ben vedere, nel *parterre* di opere selezionate: alta 166.5 cm (58x36 cm) e issata su di una base cubica essa celebra la figura neotestamentaria di Maria Maddalena. Benché l'elemento paratestuale fornisca una traccia altrimenti difficilmente intuibile – ed è proprio nello iato tra elemento iconologico e resa plastica che si inserisce la mia proposta – il visitatore della Biennale parigina dovette imbattersi in un esemplare per certi versi sorprendente. Si consideri il medesimo come osservato da un punto di vista frontale, secondo una veduta che il complesso scultoreo parrebbe suggerire.

Una figura dalla struttura a losanga, lontanamente antropomorfa eppure immediatamente riconoscibile come tale, protende gli arti superiori sinteticamente abbozzati verso il fruitore. Essa esibisce un collo sottile e una minuta testa piriforme intensamente espressiva nel suo esibirsi priva di lineamenti. Gli arti inferiori si sovrappongono a formare la familiare terminazione conica già registrata in molteplici esemplari preistorici, issandosi sul piedistallo. Una fotografia documentaria scattata in sede espositiva immortalava Szapocznikow accanto alla scultura, nell'atto di posare delicatamente una mano sulla sua spalla. Ciò che tuttavia gli scatti d'archivio, peraltro numerosi, non restituiscono appieno, complice il bianco e nero dello sviluppo, corrisponde alla peculiare materialità dell'oggetto. A discapito delle dimensioni, la scultura viene infatti modellata in un gesso dalla tonalità ambrata reca testimonianza sulla superficie porosa le tracce di una prolungata lavorazione. Introducendo il suddetto tutt'intero, Cornelia Butler ha richiamato il capolavoro donatelliano della *Maddalena Penitente* (1455), oggi conservato presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze⁸²⁰. La discendenza avanzata, probabilmente motivata dall'assoluta centralità del precedente in questione, non pare tuttavia contemplare né la struttura della figura, che rinuncia all'andamento marcatamente longilineo dell'omonima fiorentina, né la posizione delle mani, là raccolte in preghiera⁸²¹. Nella convinzione che la scultura scaturisca da una genesi sincretica e detenga un ruolo nevralgico nella produzione di Szapocznikow, in questa sede si propenderebbe per due fonti eterodosse, interrogando il piano iconologico e formulando un'ipotesi più propriamente morfogenetica, connessa al sentire aptico e all'elemento paleostorico.

Il primo riferimento risale agli esordi di Szapocznikow e trova la propria attestazione tra le pagine di un coevo giornale francese. Sul numero del 1° marzo di "Parallèle 50" del 1951, quotidiano pubblicato tra Parigi, Bruxelles, Berna, Praga e Bratislava, René Lacote firmava un breve intervento sulla «Giovane scultura polacca» interamente dedicato alla produzione di Szapocznikow. Giunta a Parigi soltanto un triennio prima, l'opera di Szapocznikow dovette presto catalizzare le attenzioni della critica francese, tanto che Lacote, tracciandone un seminale profilo, non esita a rimarcare la meditazione sulla scultura monumentale *en plain air* unitamente all'appartenenza all'arte popolare balcanica, rivendicandone la «sensibilità femminile e potentemente femminile»⁸²². Selezionata quale rappresentante *pro-toto* della produzione di Szapocznikow,

⁸²⁰ C. Butler, *Soft Body/Soft Sculpture: Alina Szapocznikow* cit., p. 40.

⁸²¹ È inoltre da segnalare come, tra il 1957 e il 1958, Szapocznikow non avesse ancora avviato le collaborazioni con i centri di Carrara e Prato, posponendo eventuali soggiorni toscani nei primi anni Sessanta.

⁸²² R. Lacote, *La Jeune Sculpture Polonaise. Alina Szapocznikow*, in "Parallèle 50: Paris, Bruxelles, Berne, Prague, Bratislava, 1° marzo 1951, p. 5, trad. mia.

allora ventiseienne, risulta *Pêcheuse de la Baltique*⁸²³, solenne figura femminile il cui schema compositivo romboidale e la terminazione tronco-conica preludono, benché partecipando ancora degli stilemi canonici del realismo socialista polacco, alla più tarda figura evangelica. Sebbene il primo soggiorno toscano di Szapocznikow risalga al 1960 in occasione di un'esposizione personale a Prato⁸²⁴, il secondo riferimento che vorrei avanzare rispetto alla suggestiva proposta di Butler verte ancora una volta su un capolavoro di area toscana e, nella fattispecie, sulla Maddalena prostrata della celeberrima *Crocifissione* (1426) di Masaccio oggi a Capodimonte. Non è possibile appurare con certezza se Szapocznikow conoscesse la tavola in questione o se si fosse in precedenza imbattuta in una sua riproduzione (la biblioteca dell'artista risulta a oggi non catalogata, in una mancanza documentaria significativa, se si considera di come, alla fine degli anni Quaranta, numerosi fossero i saggi dedicati all'opera del primitivo toscano): cionondimeno, esaminando la scultura da un punto di vista compositivo, parrebbero sussistere affinità non secondarie sia nell'apertura delle braccia, drammatica nel dipinto masacesco, sia nella conformazione romboidale del corpo, che rievoca sinteticamente il profilo della Maddalena pittorica, losanga maestosa nel suo protendersi ammantata. Ciò per quanto concerne il livello iconografico: come rapportarsi, tuttavia, al piano iconologico? Per quali ragioni meditare sulla figura della Maddalena alla fine degli anni Cinquanta, in pieno clima neorealista?



Figura 54: Montaggio composto dalla fotografia documentaria Władysław Ślawny, Alina Szapocznikow che sfiora con le dita Mary Magdalene, Parigi 1959, Archivio Alina Szapocznikow; ingrandimento Masaccio, Crocifissione, 1426, Museo Capodimonte, Napoli

Pawel Leszkowicz ha posto in evidenza come nel *corpus* dell'artista possa essere identificato un consistente nucleo di opere riconducibili all'iconografia cristiana, menzionando la terminale serie di *Herbier* (1971-72), e prima ancora *Pieta* (1957-58) e *Madonna of Kruzlowa (Motherhood, 1969)*⁸²⁵. Leszkowicz focalizza la propria

⁸²³ ibidem. Non è stato possibile appurare con certezza se l'esemplare menzionato da Lacote corrisponda al tuttotondo *Fisherman* del 1947, catalogato tra le opere dell'artista, oppure costituisca una sua versione oggi perduta.

⁸²⁴ P. Restany, *Alina Szapocznikow*, Cat. Mostra (Parigi, Galerie Florence Houston-Brown, gennaio 1967), Parigi, 1967, s.n.

⁸²⁵ P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow. Piotr or "The Flesh"*, in A. Jakubowska, *Alina Szapocznikow: Awkward Object*, Cat. Mostra (Varsavia, Museo of Modern Art, 2011), Books No. 5, Varsavia, 2011, p. 269.

indagine attorno alla relazione tra la radice cattolica e le origini ebraiche di Szapocznikow⁸²⁶, tema che richiederebbe uno studio specialistico tutt'ora assente. Rispetto a tale indirizzo, in questa sede si tenderà a rimarcare due elementi volti a problematizzare la lettura cristologica e sui quali Leszkowicz, che in effetti costruisce la propria trattazione sulla figura di Piotr, figlio di Szapocznikow, non si sofferma. In primis, guardando alla coeva *Pieta*, che rammentiamo venire scolpita nel medesimo biennio di *Mary Magdalene* (1957-58), l'elemento matriarcale parrebbe emergere con forza. Se i riferimenti cristologici rinvenibili nella fase terminale della produzione dell'artista, come ha efficacemente dimostrato Leszkowicz, appaiono incentrati sulla relazione madre-figlio vissuta in chiave autobiografica⁸²⁷, nella seconda metà degli anni Cinquanta Szapocznikow parrebbe più direttamente interessata all'esplorazione dell'iconografia della "madre" al di là di una caratterizzazione soggettiva [Figura 54].

Mary Magdalene, e vengo così al secondo punto annunciato, si attesta anzitutto come l'immagine di un corpo femminile "contemplato entro" e "costruito attraverso" una cornice narratologica codificata che, a maggior ragione nel repertorio dell'arte occidentale, ravvisa nell'episodio neotestamentario del *Noli Me Tangere* un luogo ricorrente. Verrebbe a questo punto da domandarsi se, attraverso il trascinate gesto dell'estensione delle braccia, Szapocznikow non abbia voluto risemantizzare la figura di Maria Maddalena da soggetto penitente a donna intensamente desiderante. L'oggetto del desiderio, in una simile prospettiva, provocherebbe un rovesciamento delle dinamiche raccontate dal brano neotestamentario: "toccami, cedi al mio abbraccio", pare supplicare quel volto cieco ed espressivo nella sua fremente corporeità. Il riferimento cristologico, allora, non si esaurirebbe in un'appropriazione principalmente iconografica, bensì svilupperebbe una posizione relazionale: partecipando a una condizione asimmetrica che il soggetto senziente non reclama, ma a cui è costretto a sottostare, questi si trova a fare le veci dell'intoccabile o, variabilmente, di colui che non può toccare. Quanto formulato potrebbe anche non sollevare ulteriori criticità, se l'opera in questione non urtasse una simile esegesi con la sua morfologia insolita e la sua materialità altresì peculiare. Come rendere conto, infatti, dell'originalità del trattamento scultoreo e della parvenza drammaticamente primordiale dalla scultura di Szapocznikow? In una recensione della Biennale parigina del '59, il critico e giornalista francese Georges Boudaille, che inserisce a corredo del breve intervento una fotografia di Szapocznikow insieme a quello che, venendo erroneamente intitolato come *Bronze* (1956), ma che dovette essere *Maria Magdalena*, registra la piena comprensione da parte dell'artista del linguaggio di Henry Moore⁸²⁸.

Concordando parzialmente con tale assunto, mi pare che il sentire aptico, colto nei processi di morfogenesi proporzionale alla mano, di miniaturizzazione e di mutuo dialogo con la materia, svolga in tale frangente un ruolo centrale. Come si è premesso introducendo l'argomentazione, il torno d'anni in analisi rappresenta un momento di transizione per l'artista, stretta tra le costrizioni realiste, progressivamente digerite, e il confronto con le più avanzate prove moderniste, di cui assorbe e interpreta il lessico grazie all'immissione di elementi maggiormente personali, e l'emergere di una modalità espressiva più marcatamente autoriale. Ciò che si vorrebbe auspicare con la presente ipotesi è che *Mary Magdalene*, unitamente a un nucleo di opere coeve di

⁸²⁶ ibidem.

⁸²⁷ Il tema è estesamente affrontato dal saggio di P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow. Piotr or "The Flesh"*, 2009.

⁸²⁸ G. Boudaille, *La Jeune Peinture Polonaise*, in "Peuples Amis", N. 120, 1959. Archivio Alina Szapocznikow (Varsavia, Polonia), Numero di archiviazione: 7175.

cui a breve si dirà, rappresenti l'apice di un ripensamento radicale della prassi scultorea in Szapocznikow; una riconsiderazione che potrebbe porre nelle iconografie femminili preistoriche e in una prassi morfogenetica manualmente aptica il proprio motore propulsivo [Figura 55].



Figura 55: Tavola sinottica composta da una riproduzione fotografica di A. Szapocznikow, Mary Magdalene, 1957-58, attorniata da veneri del Paleolitico superiore

Percorrendo le istanze di una storiografia aptica per come essa è stata strutturata nelle premesse metodologiche, occorre a questo punto tornare a *Mary Magdalene* e, più precisamente, a un'operazione di manipolazione e montaggio della sua immagine. Nel tentativo di discernere il funzionamento della figura scolpita può essere utile avvalersi di una riproduzione fotografica a colori e fuori scala. Così esaminata, ovvero ridotta a *silhouette* bidimensionale alta poco più di quindici centimetri (l'esemplare di Lespugue, lo si rammenti, ne misura 14.7), la parentela morfologica con i manufatti antropomorfi del Paleolitico superiore parrebbe emergere con maggiore evidenza. Il modulo a losanga che informa la configurazione dei volumi, la restituzione sintetica della testa priva di lineamenti, la terminazione conica degli arti inferiori: tali accorgimenti formali, unitamente ai segni del lavoro delle superfici minerali, suscitano l'impressione, acuita dal sostegno in ferro, che la figura volteggi sospesa, rendendo *Mary Magdalene* una parente prossima di quegli esemplari paleolitici che Ragghianti immaginava turbinare alla pressione schioccante delle dita. Se la restituzione enfatica del gesto della *proskynesis* si rivela pienamente rispondente allo schema iconografico, da un punto di vista formale l'opera respinge qualsivoglia influsso medievale, moderno e persino modernista, sottraendosi, almeno in apparenza, alla storia dell'arte intesa come storia dello stile. Non bisogna cedere, tuttavia, alle sirene di un simile arretramento che potrebbe essere smentito proprio dal confronto con il repertorio preistorico, sia esso paleolitico o neolitico.

Si rammenti di come la Venere di Lespugue fosse visibile nelle collezioni del Musée de l'Homme sin dal 1939 (sebbene solo nel '65 a essa venisse dedicata un'esposizione monografica), di come Picasso ne possedesse un distico di *moulage* almeno dal '41⁸²⁹ e, riprendendo il prospetto storiografico sinteticamente compilato, di come nel corso degli anni Cinquanta a Parigi l'arte preistorica costituisse un oggetto di ricerca e di discussione

⁸²⁹ M. Bertin, *De la sortie de terre à la mise sous verre: la Vénus de Lespugue comme chef-d'œuvre de l'Art mobilier paléolithique. Essai de biographie muséale*, in "Organon", N. 50, 2018, pp. 28-31, qui 28, 30, 31.

non marginale tanto nell'opinione pubblica quanto nel panorama artistico. Se soltanto la ricostruzione della biblioteca di Szapocznikow consentirebbe di documentare in maniera sistematica la conoscenza indiretta degli esemplari preistorici, estendere il campione di opere a essi potenzialmente riferibili permette di corroborare sul piano iconico l'ipotesi in corso di esposizione.

Si prenda in considerazione la coeva *Bird* (1959, 166 x 55 x 40 cm), totemica scultura in cemento sorretta da un'armatura di ferro, esposta nel 1961 alla Gres Gallery di Washington e riscoperta fortunatamente nel 2016⁸³⁰. L'opera plastica condivide con *Mary Magdalene* taluni caratteri compositivi quali lo sviluppo allungato della figura, la configurazione sintetica delle masse, la terminazione tronco-conica, la trattazione sommaria del volto unitamente alla disposizione presumibilmente sollevata degli arti superiori. Indubbiamente, il titolo lascerebbe propendere per una raffigurazione zoomorfa eventualmente riconducibile, unicamente per la struttura longilinea e il processo di semplificazione formale, ai celebri omonimi brancusiani. Tuttavia, è bene ricordare come nel nucleo di opere realizzate dall'artista tra il 1954 e il 1959, sebbene molteplici appaiano i soggetti riconducibili all'universo naturale, essi appaiono tendenzialmente concepiti entro una logica di ibridazione con l'umano e, nella fattispecie, con il femminile [Figura 56].



Figura 56: Montaggio composta da fotografie documentarie di A. Szapocznikow, *Motherhood (Hanging)*, 1958, Archivio Alina Szapocznikow; Esemplari di *Female Goddess* (3500-3400 a.C.), Brooklyn Museum, New York

Nel solco di una simile propensione al teriomorfismo, distintivo tanto della figurazione paleolitica quanto di quella neolitica, vi è a mio avviso la possibilità di ravvisare un prototipo iconografico potenzialmente suggestivo. Mi riferisco, nella fattispecie, alla figura della “Bird” o “Snake Goddess” diffusa nell'Europa neolitica orientale e continentale (circa 6500 a.C.), oggetto di oltre 30.000 miniature realizzate in argilla, osso, pietra o marmo e afferente all'ambito cosmologico-rituale⁸³¹. Anche in questo caso, non si tratterebbe di un

⁸³⁰ ArtReview, *Long-lost sculpture by Alina Szapocznikow discovered*, 6 aprile 2016. Consultabile al link (visitato il 25 giugno 2021): <https://artreview.com/news-6-apr-2016-long-lost-sculpture-by-alina-szapocznikow-discovered/>.

⁸³¹ M. Gimbutas, *The goddesses and gods of Old Europe, 6500-3500 BC: myths and cult images*, Thames and Hudson, Londra, 1982, p. 11.

recupero meramente iconografico, quanto dell'appropriazione di procedimenti formali del tutto peculiari. Meditando, forse, sulla visione di manufatti dalle dimensioni manuali e non di rado della misura del centimetro, la restituzione oblunga del capo di *Bird* potrebbe riecheggiare la terminazione rettilinea della figurina dissotterrata nel complesso di Starčevo, in Jugoslavia, e datata circa 6000 anni a.C.⁸³². La costruzione allungata del corpo, munito di arti superiori estremamente stilizzati a emulare un paio di ali dispiegate, può trovare un elemento di confronto con un esemplare ornitomorfo appartenente alla famiglia delle *Bird Goddess* rinvenuta nel sito cecoslovacco di Lengyel (4900-4700 a. C.)⁸³³. Provenienti da un sito scavato tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, numerose delle suddette figurine dovettero confluire nelle collezioni dei musei di Brno e Praga⁸³⁴. Non è dunque forse da escludersi che l'artista, alla metà degli anni Cinquanta spesso di stanza nella capitale boema, possa essersi imbattuta in uno dei suddetti esemplari musealizzati, subendone la fascinazione. Ciò potrebbe parzialmente fare luce sull'originale morfologia di *Mary Magdalene*, che risentirebbe allora, in una scala monumentale, della configurazione di una divinità femminile miniaturizzata, altrettanto rituale sebbene non cristiana, predisposta per l'essere toccata.

Il caso presentato non costituisce peraltro il solo riferimento alla plastica neolitica di piccole dimensioni che talune opere realizzate dall'artista nello stesso decennio paiono suggerire. Si pensi alla scultura sospesa *Motherhood (Hanging)*, sorta di ciondolo femminile mostruosamente ingigantito risalente al 1958, in cui la trattazione piriforme del volto e la menomazione degli arti inferiori vengono accompagnate dalla restituzione mastodontica di una coppia di seni potentemente sferici. Se la trattazione iperbolica dei medesimi riecheggia la composizione formale delle Veneri di Willendorf e Hohle Fels, la struttura della parte superiore del corpo e la posizione dell'unico braccio scolpito, energicamente sollevato, presenta un'affinità significativa con un esemplare di figura femminile neolitica egizia (29x14x5.7 cm, argilla) del riconoscibile tipo della *Female Goddess* (3500-3400 a.C.) dissotterrata nel 1907⁸³⁵ [Figura 57].

⁸³² *ivi*, tav. 61.

⁸³³ M. Gimbutas, *The civilization of the goddess: the world of Old Europe* cit., p. 83.

⁸³⁴ *ibidem*.

⁸³⁵ Female Figure, ca. 3500-3400 B.C.E. Clay, pigment, 11 1/2 x 5 1/2 x 2 1/4 in. (29.2 x 14 x 5.7 cm). Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 07.447.505. Creative Commons-BY (Photo: Brooklyn Museum, 07.447.505_SL1.jpg). Si rimanda alla scheda di catalogo del Brooklyn Museum (NYC). Consultabile al link (visitato il 15 giugno 2021), <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225>.



Figura 57: Montaggio composto da uno scatto fotografico di A. Szapocznikow con l'esemplare *Bird*, 1959; Possibili modelli di "*Bird*" o "*Snake Goddess*" (circa 6500 a.C)

Rispetto al panorama di fonti tracciato e che certamente richiederebbe un conforto documentario dal valore probante che lo scavo d'archivio compiuto non ha permesso di apportare, un'ulteriore conferma di carattere empirico giunge dagli ormai familiari processi di morfogenesi manuale, proporzionalmente manuale e di miniaturizzazione.

Non parrebbe in effetti fortuito che tra il 1958 ed il 1959, idealmente al termine di una fase progettuale incentrata sulla definizione dello statuto dell'opera plastica attraverso la rappresentazione del corpo femminile, colto nella transizione dalle istanze mimetiche al loro progressivo superamento in favore dei coevi processi di astrazione formale, Szapocznikow avvii la serie *Small Forms Sculpture Series*, nucleo di lavori plastici di minute dimensioni talvolta titolati, più spesso presentati senza titolo, dall'aspetto di *maquette* o di escrescenze minerarie. Lavorate «a mani nude» sfruttando la duttilità del piombo e del gesso, si tratta dei primissimi esemplari realizzati da Szapocznikow senza l'ausilio di un modellatore⁸³⁶, quasi che l'artista avvertisse, seppure per un frangente limitato, la necessità di pensare anzitutto con le mani. Di tale istinto miniaturizzante, veicolo della genesi della forma nel palmo della mano, rende conto una raccolta di fotografie scattate da Tadeusz Rolke presso l'atelier di Królewska Street a Varsavia⁸³⁷ che testimoniano dell'esistenza di un universo lillipuziano, popolato da entità geologiche che intrattengono un corpo a corpo mordacemente ironico con i grandi temi della storia dell'arte (dalla figura distesa, al sogno surrealista) in cui il lavorio della materia assurge ad atto primario della prassi scultorea [Figura 58].

⁸³⁶ E. Filipovic, *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone* cit., p. 185.

⁸³⁷ Il nucleo di fotografie risulta consultabile online dall'Archivio di Alina Szapocznikow: <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/289>.



Figura 58: A. Szapocznikow, *Small Forms Sculpture Series*, 1958-29, Archivio Alina Szapocznikow

Mentre la forma subiva un drammatico processo di disfacimento e, contestualmente, facevano la loro prima apparizione i perturbanti calchi presi dal vero sul volto e sul corpo dell'artista, al 1967 risale l'esemplare più apertamente preistorico realizzato da Szapocznikow. Già Marta Smolińska ha sollevato l'attenzione su *Jeu de Galets* (1967), singolare bassorilievo bronzeo⁸³⁸, l'unico noto entro la produzione di Szapocznikow, emulante la superficie accidentata del terreno in cui appaiono incastonati diciassette minuti oggetti plastici [Figura 59].



Figura 59: A. Szapocznikow, *Jeu de Galets*, 1967

Il dispositivo, come il titolo peraltro suggerisce alludendo alla dimensione più schiettamente ludica dell'omonimo gioco, prevede l'interazione con i suddetti ciottoli a misura di mano. In un intermezzo che prelude al manifestarsi di una linea operativa aptica nella genesi tecnica (il calco preso sul corpo-vivo, reiterato, manipolato e montato a costituire sculture il cui statuto incrocia quello dell'oggetto di design funzionante), nella fruizione (il *moulage* iperrealista del corpo sollecita il coinvolgimento corporeo ed emotivo del soggetto percipiente) e nel soggetto (frammenti corporei in resina), Szapocznikow pare risalire alle origini del fare

⁸³⁸ M. Smolińska, *Organic Form, Hapticity, and Space as a Primary Being. The Polish Neo-Avant-Garde and Hans Arp*, Teuscher, Würtenberger, op. cit., 2017, p. 92.

scultoreo, manipolando con le dita la *prima materia* (il corpo femminile) e, nel 1967, la materia prima (l'elemento litico)⁸³⁹.

Tra le carte catalogate nell'archivio dell'artista, si conserva una missiva indirizzata al già menzionato Georges Boudaille⁸⁴⁰. Vagliando le informazioni in essa contenute, è possibile risalire con maggior precisione all'oggetto del carteggio e alla sua cronologia: dovette trattarsi di una lettera autografa compilata da Szapocznikow in risposta all'editoriale *Notre enquête sur l'art abstrait* (VII), pubblicato a puntate su "Les Lettres françaises" dal 31 gennaio del 1967 al 6 febbraio dell'anno successivo⁸⁴¹. Il testo presenta un tono apertamente polemico tenuto dall'artista nei confronti dell'interrogativo che muove l'inchiesta, a suo avviso avulso dalle questioni di più stringente attualità. A monte dell'argomentazione ordita della scultrice, peraltro estremamente efficace, vi è un passaggio eloquente ai fini del presente discorso. Facendo proprio un atteggiamento di radicale disincanto rispetto alla presunta autonomia dell'artista, sollevato dagli obblighi del cortigiano eppure, cionondimeno, ancora alla *mercé* dei collezionisti e dei loro desideri, Szapocznikow ravvisa nella capacità di esprimere la «sensibilità del suo tempo» l'obiettivo ultimo dell'artista moderno. Nel sostenere ciò, Szapocznikow annota:

il problema primordiale che si pone [l'artista] è il problema di sempre, il problema di risvegliare la percezione, di approfondire le possibilità della percezione umana. Solo che egli si pone oggi in un ordine esistenziale nuovo, quello di una società moderna in piena mutazione. La nostra società industriale e urbana è una società di consumatori di massa. Come la tocchiamo [*le toucher*], come riflettere la sua realtà e la sua anima, come penetrarla?⁸⁴²

Alla ferma volontà di *penetrare*, di *toccare* le corde di una realtà meccanizzata, l'artista dialetticamente contrappone il *problème primordial* della sensibilità, che a suo avviso urge risvegliare mediante uno strumento specifico: quello della «tecnica industriale» (*technique industrielle*) e, più estesamente, dei «mezzi tecnici» che immettono il gesto artistico nel corpo pulsante della storia⁸⁴³. Il *medium* che l'artista sperimenterà dall'ultimo quarto degli anni Sessanta, al fine non soltanto di confutare la tradizione plastica modernista da cui peraltro Szapocznikow stessa proveniva, bensì di osteggiare l'orientamento de-sessualizzato e de-soggettivante del Minimalismo statunitense, è quello del *moulage*, del calco preso dal vero sul corpo vivo. Un'impressione che, esibendo la propria carica eversiva di forma generata per *contactus* e dunque di impronta carnale, sincronica e individuale – e qui subentra il secondo indirizzo distintivo della prassi di Szapocznikow –, consente di saggiare le «possibilità immense della serie»⁸⁴⁴, ponendo definitivamente in discussione lo statuto auratico dell'opera d'arte. Quelle stesse possibilità, è bene esplicitarlo, già verificate attraverso la preistorica *Small Forms Sculpture Series* (1957-58) e indirettamente nel regesto di sculture femminili realizzate negli anni Cinquanta che, nel solco della serialità delle figurine paleolitiche e neolitiche riscontrata

⁸³⁹ Sulla connessione tra percezione aptica e *moulage* nella produzione di Szapocznikow si è già espressa Marta Dziewanska, proponendo un'analisi modellata sulle riflessioni di Didi-Huberman sul dispositivo antropologico e anacronistico dell'impronta. Si veda a riguardo: M. Dziewanska, *Awkward Objects: Creative Barbarity – On Awkward*, in A. Jakubowska, *Alina Szapocznikow: Awkward Object*, 2012, p. 43- 63 (ebook).

⁸⁴⁰ Archivio Alina Szapocznikow, (Varsavia, Polonia) N. 7387 (1967), © Piotr Stanisławski.

⁸⁴¹ G. Boudaille, *Notre enquête sur l'art abstrait* (VII), in "Les Lettres françaises", 31 janvier au 6 février 1968, n°1219.

⁸⁴² Archivio Alina Szapocznikow, (Varsavia, Polonia), N. 7387 (1967), © Piotr Stanisławski, trad. mia.

⁸⁴³ *ibidem*.

⁸⁴⁴ *ibidem*.

da Ehrenberg e Gimbutas, finiscono per attorniare silenziosamente la loro infaticabile artefice. Saranno così i processi di riproduzione, modellati sui ritmi della società delle macchine, a venire estrapolati e piegati a formare un archivio anatomico di *disiecta membra*, destinate non solo a complicare internamente la pratica scultorea modernista e minimalista, bensì a sfociare in una specie sofisticata di contro design (si pensi alla sensualissima *Lampe-Bouche* del 1966).

Non sorprende allora rilevare come tale svolta venga compiuta da Szapocznikow attraverso la sperimentazione sistematica di un dispositivo, ovvero quello dell'impronta, preistorico da un punto di vista genealogico e aptico tanto a livello morfogenetico, quanto sul piano percettivo. Che si dovette trattare di una tensione più estesamente diffusa nel panorama artistico francese dei primi anni Settanta, rende conto un'imponente collettiva itinerante dal titolo *L'homme et son empreinte* inaugurata al Musée d'art moderne de la Ville de Paris nell'autunno del 1974⁸⁴⁵. In una recensione di Geneviève Brerette pubblicata quell'anno su "Le Monde"⁸⁴⁶, si apprende come le opere di cinquanta artisti contemporanei (tra i quali Miro, Tàpies, Johns, Fischer, Ernst e Klein) venissero fatte dialogare con tale tecnica posizionata alle origini del gesto tecnico e dell'atto plastico. È in quella sede che, dopo la morte dell'artista avvenuta nel marzo del '73, gli esemplari di *Herbier* (1971-72) venivano esibiti postumi e, indirettamente, posti a confronto con le impronte di mani impresse o insufflate del Paleolitico superiore.

Rimane a mio avviso un'ipotesi di lettura da considerare quella secondo cui, nel periodo immediatamente precedente al manifestarsi di un linguaggio autoriale distintivo che sollecita in maniera complessa la polisemia dell'aptico, l'artista polacca si avvalga, fosse anche inconsapevolmente, di un repertorio di pratiche e processi riconducibili alle origini tecniche del linguaggio artistico. Dalla costruzione sintetica del corpo femminile scolpito al plasmare con i polpastrelli minute sculture in cui co-operano l'intelligenza digitale, la duttilità della materia e l'interazione tra quest'ultima e l'incavo della mano, parrebbe ancora una volta il comportamento, nella veste del gesto tecnico, ad assumere una funzione strutturale. Chiosando un'illuminante osservazione a margine del celebre testo dattilografato *Mon ouvre puise ses racines dans le métier de la sculpture*, contributo dal carattere programmatico che retrospettivamente, datandosi al marzo del '72, testimonia di come il fulcro della sperimentazione di Szapocznikow non coincidesse con i confini del *medium* (ossia la scultura), quanto con le metodologie a esso afferenti.

1.3.7. Sintesi e conclusioni

Conclusa la prima sezione, può essere utile disporre un primo momento di sintesi. L'impianto teorico che il progetto si prefigge di seguire possiede un andamento strutturalmente circolare, come si avrà modo di verificare dall'impostazione dei capitoli successivi. Tale assetto nasce da un'esigenza specifica rispondente al rilievo di una peculiare criticità: quella di fare luce sulla polisemia del sentire aptico a partire dagli strumenti

⁸⁴⁵ J. Selz, *L'Homme et son empreinte*, cat. Mostra (Château de Sainte-Suzanne, Mayenne, 8 giugno – 1° settembre 1974; Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 settembre - 17 novembre 1974; Maison de la Culture de Bourges, 30 novembre 1974 – 12 gennaio 1975), Centre d'Art du Château de Sainte-Suzanne, Sainte-Suzanne, 1974.

⁸⁴⁶ G. Brerette, *Une exposition en Mayenne. L'artiste à la trace*, "Le Monde", 5 settembre 1974. s.n. Archivio Alina Szapocznikow (Varsavia, Polonia). Numero di archiviazione: 7214.

che lo studio delle immagini e della storia dell'arte offrono, privilegiando un approccio metodologicamente interdisciplinare.

Si è dunque deciso di prendere le mosse dall'elaborazione di un glossario etimologico illustrato. L'opportunità di avviare uno studio sull'aptico in tale direzione è dipesa, anche in questo caso, dall'assolvimento di alcune questioni di fondo. L'impiego diffuso del termine, in particolar modo dall'ultimo decennio del XIX secolo e con rinnovata intensità a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, si scontra con un'incertezza persistente sul piano semantico. Tale disorientamento, lungi dal porsi come aleatorio, parrebbe direttamente implicato nella stratificata *preistoria* del termine: le traslitterazioni linguistiche, la transizione dal *côté* psico-scientifico a quello storico-artistico e contestualmente mediale, hanno reso da un lato disagiata pervenire alla definizione di una dicitura univoca, dall'altro necessario, qualora ci si avvalga di tale costrutto, dichiararne l'ambito di appartenenza e la pregressa letteratura critica. Nel linguaggio quotidiano il termine rimane perlopiù eccentrico o d'uso presso sacche subculturali sostanzialmente ristretta (tra le quali, per esempio, quella brillantemente edotta dei *gamers*). D'altro canto, quando impiegato in aree disciplinari di ambito eterogeneo risulterà pressoché inevitabile riscontrare alcune significative affinità e altrettante differenze, a maggior ragione nella transizione tra scienze umanistiche e dure.

Stando a tali premesse, posponendo la ricognizione sull'evoluzione del costrutto di percezione aptica attraverso lo studio della critica, delle esposizioni, delle opere d'arte e delle innovazioni medialità, si è preferito avviare la trattazione indulgiando sull'etimologia e sulle sue iconografie. Nel farlo è stato necessario compiere saltuarie incursioni di carattere più prettamente teorico, menzionando taluni autori destinati a essere affrontati più compiutamente nella seconda sezione del lavoro. Dinnanzi al *surplus* di elaborazione critica e teorica, si è così preferito saggiare un orientamento per certi versi di segno opposto, assunto al livello di proposta metodologica: ossia, avanzare una sistemazione maturata sulla selezione, manipolazione e montaggio delle immagini, in cui gli assunti teorici scaturissero dall'attività di un pensare attraverso le medesime, e non viceversa.

Ciò ha permesso di ravvisare, parallelamente agli assunti fisiologici e percettologici, sin dall'etimologia del greco *apto* una qualità a esso connaturata, antecedente al paragone secolare tra i sensi della vista e del tatto: la *motilità* dell'aptico. Ancora una volta, si tratta di un dinamismo polisemico, connesso tanto all'esplorazione attiva delle superfici, sfiorate con le dita, pressate con il corpo tutto, indagate ruotando cinestesicamente attorno al manufatto, quanto al movimento emotivo ed entropatico che una simile esperienza veicola. Sul crinale tra tangibile e intangibile, tra motilità effettiva o agognata, si posiziona un altro dei costrutti divenuti fondativi dello studio: quello dello *spazio infrasottile dell'aptico*, il luogo adimensionale sede di un'esperienza, quella del toccare, che custodisce da ultimo un orizzonte di inintelligibilità.

Dalla ricognizione etimologica è stato successivamente necessario indagare in maniera più incisiva il funzionamento della percezione aptica quando applicata allo studio dell'opera d'arte e, generalmente, allo studio della cultura visuale. In tale direzione, si è nuovamente optato per una linea interpretativa forte e collaterale rispetto alla ricognizione critico-evolutiva di tale modalità sensoriale. La domanda che ha orientato l'argomentazione può essere così riassunta: nella società occidentale, globalizzata e neocapitalista plasmata e ritmata dalla proliferazione di immagini in una mediosfera fattasi ambiente, che ruolo assegnare ad un senso

di confine quale il sentire aptico? Sostenere una posizione di radicale subalternità dell'aptico nei confronti del visivo, rischierebbe di risultare parziale. Testimonianza paradigmatica di tale propensione risultano la celebre *Balloon Dog* di Jeff Koons, di cui primo esemplare risale al 1994, unitamente al più tardo nucleo di sculture ispirate alle cosiddette veneri del Paleolitico superiore. Entro la suddetta cornice, con l'ausilio di ricerche afferenti all'area delle neuroestetica, del neuromarketing e della psicologia dei consumi, non solo è stato possibile risalire alle ragioni percettologiche (e fisiologiche) per cui i monumenti di Koons stimolano ciò che si è indicato, sviluppando un sintagma già introdotto da Byung-Chul Han, nei termini di un *impulso aptico della positività*, ma si è potuto comprenderne più profondamente il funzionamento. Lungi dall'avvallare un'effettiva interazione tattile, i levigati "gonfiabili" dell'artista di York esibiscono una genesi acheropita, sovranaturale giacché meccanica, in cui il lavoro della mano umana appare deliberatamente dissimulato. Occorre ancora una volta sottolineare il valore ideologico di tale occultamento, dal momento che, come l'ipotesi in precedenza formulata ha cercato di porre in luce, una manualità progettuale sussiste nel *modus operandi* di Koons, tanto sul piano elettronico nell'età adulta, quanto su quello proceduralmente riscontrabile nella preistoria (che in questo caso coincide con l'infanzia dell'artista) della sua opera. Perfezionate nello schema compositivo, liberate da eventuali accidenti di forma e sensualmente curvilinee, le veneri pseudo-preistoriche dello statunitense assurgono a gingillo capitalista che si vorrebbe (è l'artista in prima persona a volerlo) appagante e innocuo, in un distico di attributi tra loro del tutto inscindibili. *Balloon Dog* e *Balloon Venus* tentano strenuamente di celare la propria natura essenzialmente fittizia di corpi intoccabili e, apparentemente, non toccati da mano umana. Eppure, il soggetto percipiente, lo *shopper* della lussuosa esposizione messa in scena da Koons, continua a goderne con gli occhi, a consumare con lo sguardo quei corpi perfetti che rinunciano al peso dell'alterità e che questi vergognosamente invidia: la superficie specchiante e cromata, sulla quale si vorrebbe lasciare correre il dito, restituisce e decuplica l'immagine deformata del fruitore, producendo uno sberleffo travestito sfociando da un onanismo rigorosamente patinato.

A partire dunque dal riconoscimento della persistenza di una visualità aptica di ascendenza riegliaiana, la successiva argomentazione è stata rivolta all'elaborazione di un prospetto critico che ne potesse offrire un'alternativa *ideologica*. Il paradigma delle veneri paleostoriche, manufatti rappresentativi della facoltà di fare segno dell'individuo cosciente e delle origini tecniche del gesto scultoreo, hanno costituito il motore concettuale, insieme cosa-immagine-progetto, al fine di retro-illuminare il corso della plastica modernista attraverso il filtro del sentire aptico. Tale proposta vorrebbe attestarsi come valida anzitutto sul fronte metodologico, non avendo la pretesa di sostituirsi o imporsi su ulteriori percorsi critici altrettanto legittimi. Il fulcro concettuale della tesi esposta coincide con il recepire la componente morfogenetica, manuale e tattile dell'impulso aptico, le cui potenzialità, come i successivi capitoli proveranno a dimostrare, trascende i confini del medium scultura.

PARTE 2
LA STORIA DELL'APTICO
STATO DELLA LETTURATURA E RICOGNIZIONE CRITICA

Introduzione: premesse, metodologie, obiettivi

Nella prima sezione del progetto l'opportunità di risalire a un possibile paradigma della "preistoria dell'apτικό" è dipesa da una pluralità di ragioni di ordine differente. In primis, esso ha concesso a chi scrive di porsi momentaneamente "al di qua" del ponderoso, e del resto imprescindibile, regesto di studi variamente dedicati all'investigazione della percezione aptica, della visualità aptica, di un vedere aptico e di un più generale aptico elaborati dall'ultimo decennio dell'Ottocento sino a oggi. Allo stesso tempo, una simile impostazione metodologica mi ha permesso di risalire, vagliando una direttrice di ricerca frequentata solo in maniera minoritaria dalla precedente letteratura critica, a un manufatto (e con esso a un'iconografia) atto a condensare nelle sue fattezze millenarie la stratificata motilità di cui il sentire aptico si fa portatore: ossia, le cosiddette veneri del Paleolitico superiore. Occorre puntualizzare come l'aggettivo "minoritario" possa risultare non del tutto corretto dal momento che, compulsando tra fonti analogiche e digitali all'insegna di una storiografia operativamente aptica, mi è stato possibile portare alla luce una tradizione storiografica esistente, sebbene non di rado sommersa e, soprattutto, eccentrica rispetto alle autrici e agli autori generalmente menzionati in relazione alle ricerche sull'apτικό. L'analisi dell'appropriazione di tali minuti esemplari di plastica antropomorfa da parte di Jeff Koons, la definizione di un sentire aptico nella sua vocazione processuale e la compilazione una storiografia del sentire aptico che ponesse a sistema tale facoltà del sentire con il manufatto paleostorico e una selezione di artisti modernisti, hanno permesso di ipotizzare, in chiusura di sezione, una lettura parallela e non prevaricante di una certa concezione "primitivista" o "panotticista" del Modernismo. Tale congettura, lungi dall'ambire a una valenza egemonica del tutto estranea al costruito del sentire aptico, mira piuttosto a sostenere come il paradigma paleostorico possa costituire uno strumento critico e un campo di ricerca fertile al fine di ripensare la nozione di sentire aptico nella contemporaneità. Infine, ciò che connette a doppio filo i molteplici argomenti esaminati in sede argomentativa risulta la centralità accordata al *medium* scultura. Tali ancestrali manufatti dispongono, tanto in qualità di immagini e di cose quanto (e soprattutto) di prassi preposta alla creazione del manufatto stesso, di una serie di condizioni che descrivono tale specie di scultura: la morfogenesi manuale, dinamica e proporzionale all'incavo della mano; l'ambigua e ricorrente condizione di cecità che sovente contraddistingue il momento dell'invenzione; l'equipollenza autoriale tra mano (corpo e cognizione) e materia.

Il trasferimento di tale motilità toccante e stratificata dal momento dell'invenzione a quello della fruizione, che non necessariamente, lo si è visto, prevede un contatto cutaneo, vede nella locomozione del corpo, ossia nella configurazione di uno spazio da quest'ultimo attivamente configurato, il proprio risvolto più eclatante.

La presente sezione estende l'interrogazione del paradigma paleostorico sondando la disposizione diplopica, già denunciata in più occasioni, della locuzione sintattica "preistoria dell'apτικό". La paleostoria, dal costituire un inesauribile bacino di fonti materiali mediante cui retro-illuminare, per dirla ancora con Kubler, la contemporaneità, assurge a strategia retorica finalizzata a orientare una ricerca, altrimenti potenzialmente

disorientante, sulle vicissitudini tardo ottocentesche e novecentesche inerenti alla costruzione della nozione di aptico che guardi alla prassi, benché muova dalla teoria. Dai meandri della storia profonda, l'argomentazione perviene alle trame intricate di una storia ben più recente, confrontandosi con una letteratura critica articolata, parcellizzata nella conformazione e transdisciplinare.

Entrare nella "Storia dell'aptico", pertanto, significa fronteggiare quel fondamentale *corpus* bibliografico che, in fase preistorica, si è potuto momentaneamente eludere. Il titolo apposto alla sezione, dunque, non solo mira a descrivere l'organizzazione dell'argomentazione, bensì vorrebbe plasmarsi sulle forme attraverso cui il costruito di aptico si è modellato nel corso del Novecento. La storia che tenterò pertanto di compilare, come in parte accaduto nella precedente sezione, riflette una narrazione sommersa o, qualora emersa in modo puntiforme, dispersa nella letteratura critica. Occorre innanzitutto domandarsi: può esistere una storiografia sull'aptico? Si dovrà discutere di una *storia dell'aptico*, o sarà piuttosto preferibile interrogarsi e dare voce alle *storie dell'aptico*? Non solo mi auspico di dimostrare come sia legittimo meditare su una pluralità di narrazioni, ma ritengo che solo entrando nel vivo di tali storie sia possibile evincere come l'aptico, qualora colto nella sua veste storico-artistica – e chi scrive, pur auspicandosi di praticare l'interdisciplinarietà in maniera fruttuosa, non desidera rinunciare ad appellare storia dell'arte ciò che è anzitutto una storia dell'arte – possa divenire un tema avente valenza di metodo, tanto in fase teorica quanto pratica.

Un simile intreccio, come si anticipava in sede introduttiva, ammette due genealogie. Da un lato, si pone la narrazione istituzionale e straordinariamente fortunata di Alois Riegl, imprescindibile padre fondatore della teoria dell'immagine e della storia dell'arte, sulla quale sarà necessario tornare "sulle spalle" di una letteratura critica che sin dalla fine degli anni Trenta ha vagliato con attenzione l'eredità del viennese e della teoria dell'arte di area germanofona. Tornare a Riegl, figura che la successiva letteratura sull'aptico di ambito umanistico ha tendenzialmente investito della paternità della categoria, significa disporre una rilettura critica, maturata nel solco dell'autorevole lezione di numerosi specialisti del viennese. Tra gli innumerevoli e incontestabili meriti da riconoscere al teorico viennese, vi è anche quello di aver esportato tale nozione dal campo della psicologia applicata alla teoria dell'immagine. Tuttavia, in un dato compiutamente recepito dalla letteratura specialistica e invece esplicitato con minor forza dalla corrispettiva sull'aptico, deve essere sottolineato come la riabilitazione riegliana abbia determinato la creazione di quello che propongo di intendere come un dispositivo della visione aptica, su cui sarà necessario indugiare, valutandone le implicazioni finanche politiche. In estrema sintesi, si potrà dire che, nella storia senza nomi, sollevata da gerarchie mediali e ciononostante teleologica distintiva dell'impalcatura riegliana, il *vedere aptico* diviene appannaggio di un corpo senziente etichettato come infantile e primitivo, in una *specie del vedere* veicolo del mortifero, dell'inorganico, dell'oggettivo, di un tempo assente (o collassato nella sincronia), del non emozionale e, a tratti, persino del non artistico. Ripercorrere la notevole fortuna critica in cui è incorso l'aptico riegliano, vedendo nell'alveo dei *Film Studies* anglo-americani un campo particolarmente ricettivo, mi ha permesso di esplicitare come un bacino di fonti diversificate ne abbia determinato delle rivisitazioni anche radicali, ammettendo l'utilizzo di fonti di eterogenea provenienza. Comprendere il grado di radicalità e il funzionamento di tali riletture sarà tra gli obiettivi della presente sezione.

Nella volontà di contemplare la ricerca sull'aptico in ambito storico-artistico, si è inoltre reso imprescindibile anteporre all'esposizione un'ulteriore premessa. Senza pretese di completezza, ma nella volontà di porre il progetto dottorale in dialogo con un nutritissimo *parterre* di ricerche esistenti, sebbene non ancora oggetto di una catalogazione sistematica, si propone un seminale stato della letteratura di ambito storico-artistico dedicato alle figure dell'aptico che la storiografia ha elaborato confrontandosi con le sperimentazioni artistiche primonovecentesche. Tale operazione, potenzialmente sintetizzabile nel perimetro di una corposa nota, ha permesso di porre in luce alcuni temi che talvolta suffragano e, in altri casi, differenziano, la mia argomentazione dalle precedenti. Anche in questo caso, il fattore metodologico, ossia la selezione, l'omissione o l'interpolazione di determinate fonti ha svolto un ruolo cruciale. Vi è infine una terza ragione che mi ha sospinto in una simile impresa di carattere, almeno apparentemente, compilativo.

La presente sezione, in maniera forse ancor più decisiva rispetto alla precedente, sperimenta il sostrato aporetico in cui le questioni dell'aptico, così come generalmente del toccare, incorrono quando applicate allo studio dell'opera d'arte. Come affermato in sede introduttiva, il progetto non intende fornire una ricognizione aggiornata della cosiddetta *arte tattile*, sulla quale, come si vedrà, esistono imprescindibili pubblicazioni, né intende sostenere una corrispondenza sinonimica tra gli aggettivi "tattile" e "aptico". In questo senso, compilare un primo stato della letteratura incentrato su come gli studi storico-artistici abbiano affrontato il tema del toccare mi ha permesso di rilevare, fatti salvi, per l'appunto, quei fondamentali contributi espressamente votati allo studio *di un'arte per il tatto* (anch'essi, tuttavia, non esenti da sottili contraddizioni), come uno degli aspetti di maggiore interesse risulti proprio la stratificazione di piani che si viene a determinare tanto nella teoria quanto nella prassi. A dirsi che, sebbene numerosi contributi abbiano fatto un impiego esteso di locuzioni tra le quali si annoverano quelle di "tattilismo", "tattilità", "tatto", "tocco", "ordine tattile", essi approntano per la maggiore teorizzazioni che non presuppongono un'effettiva tattilità, permettendomi di collocare la ricerca in una tradizione che in quella stessa aporia ha scorto un fattore su cui incardinare il suo farsi *teoria* nelle maglie della storia. Il nodo della questione rimane in fondo prevedibile: si oscilla, nella storia dell'aptico e nella sua storiografia, tra un vedere aptico e un sentire aptico, in una convergenza tanto fisiologicamente errata (la percezione, dal '45 in poi, risulta normativamente sinestesica) quanto intricata sul fronte argomentativo. Sarà necessario, percorrendo le maglie di una simile storia, comprendere di volta in volta dove posizionarsi e chiedersi: quale ruolo spetta, entro una simile teoria, al sentire del corpo?

Raccordo: le prime favolose età dell'uomo

La frequentazione delle teorie vichiane, il trasporto intellettuale verso il chimerico costruito di origine, la strenua difesa delle prime età dell'uomo, così come l'esaltazione della coscienza e della facoltà immaginativa, non riguarda unicamente Ragghianti, le cui illuminanti considerazioni sulla paleostoria sono state affrontate nella precedente sezione.

Lo storico dell'arte lucchese, infatti, non cela il debito teorico contratto dall'intellettuale partenopeo, dedicando lo studio pubblicato da Calderini nel 1981 «ai mani di Giambattista Vico»⁸⁴⁷. Celebrando Vico come prodromico interprete dello studio della filosofia quale «coscienza di storia»⁸⁴⁸, alla dedica posta ad esergo segue un'eloquente fotografia in bianco e nero del rilievo di una mano umana incisa su una parete della grotta francese di Bara-Bahau, in Dordogna⁸⁴⁹. L'uomo, la mano, il segno: i riferimenti espliciti al pensiero vichiano si rincorrono nel corso de *L'Uomo cosciente* con valenza più o meno strutturale. Per il tramite di Vico, Ragghianti predilige il termine neologico di «paleostoria»⁸⁵⁰, atto a rivendicare la piena appartenenza di tale frangente al corso degli eventi umani; rifiutando la costruzione dicotomica proposta da Cassirer, che ravvisava nel linguaggio la più significativa distinzione tra uomo e animale, lo storico dell'arte lucchese predilige la diade, maggiormente dialettica, di «uomo-natura» e «uomo animale», anch'essa già vichiana e poi kantiana⁸⁵¹. Ma vi è soprattutto un breve paragrafo a mio avviso fondamentale per la presente dissertazione sul sentire aptico, compreso nella sezione delle *Integrazioni* (compilate tra il 1951 e 1970 e, sino alla pubblicazione del volume, inedite) dal titolo *L'età mitica del Vico*⁸⁵².

Prendendo le mosse da un commento critico sul pensiero vichiano formulato da Manlio Ciardo e apparso sul periodico «Letteratura Moderna» nel 1953, Ragghianti trascrive un denso passaggio tratto dalla *Scienza Nuova* (nell'edizione del 1744), in cui il partenopeo rendeva conto dell'impossibilità per i moderni di penetrare la facoltà immaginativa dell'uomo preistorico, digiuno da astrazioni o finezze teoretiche, giacché, commentava il filosofo, «*le menti [degli uomini primi] erano tutte immerse nei sensi, tutte seppellite nei corpi*»⁸⁵³. Nel registrare tale ancestrale trionfo dei sensi, la direzione critica di Ragghianti differisce da quella del precedente interprete. Se Ciardo, chiosando l'estratto di Vico, esclude drasticamente la preistoria da un orizzonte temporale storico, condannando tale periodo, come sintetizza il lucchese, alla «condizione dell'animale e della sua esistenza chiusa nella sensazione»⁸⁵⁴, Ragghianti ne propone una differente esegesi.

Nel solco di tale predominio dei sensi, condizione perduta e inimmaginabile per il soggetto moderno, in quanto eco della conoscenza empirica esperita dalle «menti singolarissime» dei nostri avi, ciò su cui Ragghianti pone l'accento risulta la conoscenza per contatto carnale, si direbbe osmotico, con le cose, riassumibile nel sintagma vichiano *homo non intelligendo fit omnia*⁸⁵⁵. «Col non intendere [le cose] – afferma Vico guardando al mitico

⁸⁴⁷ *ivi*, s.n.

⁸⁴⁸ C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit., s.n. Si veda anche A. Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, in «Predella», Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28, 2011, p. XXII.

⁸⁴⁹ *ivi*, s.n.

⁸⁵⁰ *ivi*, p. XII.

⁸⁵¹ *ivi*, p. XIII, XVII.

⁸⁵² *ivi*, pp. 259-261.

⁸⁵³ *ivi*, p. 259, enfasi mia.

⁸⁵⁴ *ivi*, p. 260.

⁸⁵⁵ *ivi*, p. 261.

uomo primo – egli di sé fa esse cose e, col trasformarsi, lo diventa». In una prospettiva marxista e bergsoniana, precedenti che il lucchese cita puntualmente, Ragghianti parteggia per un orizzonte precognitivo, sebbene già pienamente sensoriale. Sostenendo ciò, egli ammonisce il lettore su rischi insiti in quella «deformazione hegeliana», esito più alto e ambiguo della *forma mentis* idealista, che imbriglia il corso degli eventi in un succedersi logico inarrestabile e latentemente distruttivo. In un simile orizzonte la paleostoria, creata da menti estese in corpo senzienti, a tal punto sensibili da parere pregiudizialmente bestiali, verrebbe annichilita e presto rimossa. Diversamente, afferma l'autore, è nella concezione di una «memoria o dilatata o composta» discussa da Vico, ritmata da «corsi e ricorsi» volti a testimoniare la «perpetua attualità dell'umano», che deve essere mutuata la chiave per intendere non solo la paleostoria, ma anche il processo, inesauribile, mediante cui l'uomo diviene un essere cosciente⁸⁵⁶. Questo, dunque, il retroterra teorico da considerare nel passaggio alla sezione *La preistoria dell'aptico* del presente lavoro.

In quali termini, tuttavia, tale preambolo pertiene allo sviluppo critico e storiografico del costruito di aptico quando esso subentra tra le maglie della storia novecentesca? Avviare la trattazione richiamando le figure di Vico e Ragghianti, come si è visto virtualmente legate da un intenso dialogo che travalica i secoli (se non le ere), permette di introdurre il mediatore tra le due sezioni del progetto, nonché il già menzionato Johann Gottfried Herder. Nell'avanzare tale proposta mi auspico di porre in evidenza, optando per un percorso parallelo a quello ipotizzato dalla precedente letteratura critica, di connettere l'opera di Herder a quella del partenopeo e, per estensione, alla paleostoria e alla preistoria dell'aptico.

Sentire tattilmente: Herder

Per quali ragioni prendere le mosse da Herder che, sebbene risulti sistematicamente (e correttamente) menzionato nelle genealogie approntate sul sentire/vedere aptico, non fa mai un puntuale utilizzo di tale termine, né del suo etimo greco?⁸⁵⁷ Le ragioni preposte a una simile scelta dialogano con un'articolata bibliografia critica, facente capo all'imprescindibile *Plastica. Alcune osservazioni su forma e figura a partire dal sogno plastico di Pigmalione* [*Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*], edita a Riga nel 1778⁸⁵⁸.

Come hanno già sottolineato Davide di Maio e Salvatore Tedesco, il libello compilato dal filosofo originario di Morag in due versioni tra il 1770 e il 1778 costituisce uno dei primi, fondamentali, sforzi teorici dedicati all'arte della scultura condotto adottando un punto di vista estesiologico, quando non addirittura propriamente

⁸⁵⁶ *ibidem*.

⁸⁵⁷ Mark Paterson, fautore di uno studio trasversale sull'aptico e sull'aptica, ha posto in luce l'influenza esercitata dal pensiero del tedesco sul viennese Riegl, probabilmente la figura più influente, come mostrerò nel prossimo paragrafo, per le riflessioni sull'aptico sviluppatasi in ambito storico-artistico nel Novecento, sulle formulazioni europee di Henri Focillon e Herbert Read e ancora, dagli anni Quaranta, sulla fenomenologia merleau-pontiana (M. Paterson, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Berg, Oxford, 2007, pp. 10, 17). Percorrendo un simile indirizzo, la studiosa dei media Giuliana Bruno ha intravisto nel saggio sulla plastica i prodromi di una difesa della «percezione aptica», correlata alla ferma volontà di sovvertire la «gerarchia sensoriale» che, dalla valenza unificatrice del disegno posta da Vasari sino al cinquecentesco Paragone di Varchi, aveva attribuito un ruolo di predominio, entro una cornice epistemologica fondata sulla strutturale interdipendenza tra componente mediale e sensoriale, alla nobile pittura (ancella della visione). G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Monza, 2019, p. 303.

⁸⁵⁸ J. G. Herder, *Plastica*, D. Di Maio, S. Tedesco (a cura di), Aesthetica, Palermo, 2010; *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Hartknoch: Breitkopf, Riga: Lipsia, 1778.

antropologico⁸⁵⁹. Precorrendo una direttrice in seguito estesamente sperimentata dagli esponenti della *Kunstwissenschaft* di area germanofona, Herder concepisce l'indagine sulla scultura, in un momento, come ricorda Michele Cometa, fondativo per la stessa disciplina dell'estetica in quanto scienza autonoma (si direbbe in maniera vichiana), benché inscritta entro una riflessione sulla storia dell'uomo di più ampio respiro⁸⁶⁰, incardinando l'analisi sull'interazione tra il corpo senziente del fruitore, colto da Herder nel suo costituire un «sensorio oscuro» precipitato nelle sue propaggini più interne, e il corpo inorganico e che si vorrebbe vivo (qui il riferimento al mito di Pigmalione) della scultura⁸⁶¹. Prima di introdurre sinteticamente alcuni temi fondativi esposti in tale saggio capitale e, del resto, già intercettati e sondati con capillare attenzione dalla precedente letteratura specialistica, può essere utile arretrare cronologicamente di un quindicennio – giungendo, così, nei medesimi anni in cui Herder andava componendo la *Plastica* – vagliando alcuni passi precedenti al fatidico 1778. Tale arretramento vorrebbe risultare di ausilio al fine di “ricucire” la presente argomentazione con il preambolo sul preistorico in Vico e Ragghianti, ipotizzando come in Herder, le meditazioni su una tattilità estesa e non esente da ambiguità anche profonde sul fronte teoretico, la questione dell'aptico si espliciti *in nuce* come una meditazione sul *sentire aptico* e non, come sarebbe tendenzialmente accaduto per i suoi successori germanofoni, in un *vedere aptico*.

Il contesto che può essere utile brevemente indagare afferisce a uno degli scritti redatti da Herder nella seconda metà degli anni Sessanta⁸⁶². Ciò che mi preme sottolineare rispetto al sentire aptico e a una sua dimensione eventualmente preistorica, risiede nell'impianto percettologico su cui le riflessioni linguistico-poetiche di Herder risultano improntate. Entro una linea di ricerca comparativa, gli assunti elaborati da questi rispetto a tali tematiche – come si vedrà centralissime nel saggio *Sui poeti tedeschi orientali* —, non scevri peraltro da tendenze nazionalistiche, mirano a dispiegare un plesso sinestetico complementare a quello divenuto in seguito canonico di aptico-ottico e imperniato sulla dimensione toccante del suono e, nella fattispecie, della parola. Come ha scritto Ernest A. Menze, «il punto cruciale» della discussione herderiana sul linguaggio, coincide con l'interazione a filo doppio tra «contenuto dell'idea e forma sensuale del linguaggio» [*the relationship of idea content and sensuous form of language*]⁸⁶³. La natura intensamente sensuale del suddetto codice, prosegue l'interprete, si manifesta sia nel suo dispiegarsi per immagini, sia nelle «qualità musicali delle parole» e, ancora, nel suo profondo radicamento nell'esperienza sensoriale [*sense-related*]⁸⁶⁴. A dirsi che per Herder

⁸⁵⁹ Per un'analisi sulla matrice antropologica soggiacente al pensiero herderiano in quanto meditazione estesiologica si veda: M. Cometa, *Il paradigma estetico dell'antropologia di Johann Gottfried Herder*, in AA.VV., *Percorsi verso la singolarità*, Studi in onore di Epifania Giambalvo, ETS, Pisa, 2008, pp. 13-26. Nello specifico Cometa afferma, ravvisando nella configurazione dell'impalcatura teoretica herderiana un movimento che dall'antropologia giunge all'estesiologico e non viceversa, come «per Herder si tratta infatti non di colorare l'antropologia di vaghe tonalità estetiche e artistiche, ma di fondare la sola estetica possibile con gli strumenti e le categorie dell'antropologia filosofica, e nel contempo di mostrarne il ruolo nell'ambito di una teoria generale dell'uomo» (ivi, p. 16).

⁸⁶⁰ ivi, p. 14.

⁸⁶¹ J.G. v. Herder, *Plastica*, D. di Maio, S. Tedesco (a cura di), Aesthetica, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2010, p.7.

⁸⁶² J.G. v. Herder, *Johann Gottfried Herder: Selected Early Works, 1764-1767: Addresses, Essays, and Drafts; Fragments on recent German literature*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1992.

⁸⁶³ ivi, p. 20, trad. mia.

⁸⁶⁴ ibidem.

l'efficacia della comunicazione verbale dipende in buona parte dalla connessione fisiologica che si viene a determinare tra i fenomeni di vocalizzazione e la loro sensibile ricezione.

Nel breve testo *Sulla diligenza nello studio di diverse lingue apprese* datato 1764 Herder, che nel solco di Winckelmann⁸⁶⁵ compone una dissertazione inevitabilmente plasmata su categorizzazioni di ascendenza geografica e tendenzialmente pregiudiziali (quando non apertamente razziali) – ragion per cui la «squisita lingua attica» scaturisce dalla condizione agonistica e “metereologica” (più nobilmente, da un sentimento del mondo) per cui, à la Worringer, «i Greci fiorirono nella più sensuale e lieve delle regioni», mentre la nordica lingua tedesca si contraddistingue per «mascolinità»⁸⁶⁶ – il filosofo accosta tale lingua antica a un altrettanto mitica età aurea estranea a quel caleidoscopio linguistico, a tratti babelico, che caratterizza la modernità⁸⁶⁷. Ancora, nei contestuali *Frammenti di un Trattato sull'Ode* del medesimo anno (1764), ribadendo la necessità di sondare appieno la componente sensuale del linguaggio, Herder affermava come «l'oggetto della sensibilità è [sia] sempre sensuale, anche se in ogni momento determinato da differenze di posizione e di sensibilità»⁸⁶⁸. Della relazione esistente tra la dimensione sensuale giacché sensibile della *lingua parlata* e l'evoluzione dell'uomo in termini filogenetici, anche in questo caso non avulsa da inflessioni arcadiche e pseudo-nazionalistiche, Herder tira le fila nel menzionato intervento *Sui Poeti tedeschi-orientali*, confluito nella *Seconda Collezione di Frammenti*. Nel tentativo di risalire all'autentico *genius* tedesco, questi avanza alcune considerazioni di ordine percettologico che può essere utile percorrere, portando alla mente le pressoché coeve meditazioni vichiane e quelle, allora di due secoli successive, postulate dal lucchese Ragghianti. Muovendo da una concezione primitiveggiante della conoscenza presso i popoli tedeschi, incentrata sulla trasmissione per via orale delle antichissime narrazioni che concorrono a forgiare un popolo e la sua stessa sensibilità finanche somatica, Herder afferma:

⁸⁶⁵ Deve essere a questo proposito sottolineato, nel solco delle quasi contestuali proposte elaborate da Richard Shusterman e Yanping Gao, come i postulati formulati da Winckelmann sull'arte greca contengano in sé in maniera compiuta le basi per una teoria di matrice somaestetica imperniata sulla centralità del corpo senziente, potenzialmente affini, almeno nelle premesse, alle disquisizioni herderiane. Facendo salve le note limitazioni di ordine metodologico, così come l'impostazione strutturalmente idealizzata e idealizzante atta a investigare la produzione scultorea greca, sovente (e correttamente) recriminate al tedesco, l'ipotesi di Shusterman ravvisa in una serie di comportamenti e attitudini proprie dell'uomo Winckelmann (dallo sviluppo di una sensibilità oculo-manuale per il tramite dell'attività disegnativa, alle note pulsioni omoerotiche) e delle istanze con cui questi codifica l'individuo collettivo greco (in un corpo anch'esso allenato dal disegno e, più concretamente, da una strenua attività fisica), per cui «la critica d'arte di Winckelmann rivela il suo modo distintamente somatico di apprezzare e trasmettere il sentimento della bellezza attraverso percezioni somaestetiche empatiche e una competenza perspicace nella meccanica del corpo e nell'espressione gestuale somatica». Più specificamente e, per certi versi, fornendo un ipotetico precedente anche alle formulazioni tardo novecentesche di Bernard Berenson, è la risonanza propriocettiva che si verifica tra corpo scolpito, corpo dell'artefice e persino corpo del fruitore a definire la triangolazione teorica maggiormente nevralgica, si potrebbe anche supporre aptica, che l'ipotesi di Shusterman appronta sugli scritti del tedesco: R. Shusterman, *Winckelmann on Taste: A Somaesthetic Perspective*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 76, N. 2, primavera 2018, pp. 175-186 (ivi, pp. 180-181 trad. mia). Nella direzione di una virtualità più marcatamente aptica si veda: Y. Gao, *Winckelmann's Haptic Gaze: A Somaesthetic Interpretation*, in R. Shusterman (a cura di), *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, Vol. 1, Brill, 2018, pp. 71-86. Ricordo, inoltre, che un efficace tentativo di accostare le tesi herderiane all'orizzonte somaestetico inaugurato da Shusterman è stato recentemente avanzato da T.W. Leddy, *Johann Herder's Sculpture, Somaesthetics and Everyday Aesthetics*, in “Journal of Comparative Literature and Aesthetics”, Vol. 43, N. 1, 2020, pp. 28-42.

⁸⁶⁶ J.G. v. Herder, *On Diligence in the Study of Several Learned Languages* (1964), in J.G.v. Herder, *Johann Gottfried Herder: selected early works, 1764-1767*, 1992, p. 29.

⁸⁶⁷ ibidem.

⁸⁶⁸ J.G.v. Herder, *Fragments of a Treatise on the Ode* (1764), in Herder, op. cit., 1992, p. 39.

favole che imparano dai loro maestri con le prime espressioni del linguaggio, che si tramandano quindi dai tempi più antichi, dai fondatori della tribù, favole che, *in un popolo sensuale che si occupa della vita pastorale, dell'agricoltura e dell'arte piuttosto che della filosofia e della scienza, possono conservarsi per un tempo molto lungo e fornire così al poeta molto materiale per evocazioni poetiche che tocchino sensualmente il cuore di un popolo sensuale*. Egli risveglia ciò che sonnecchia in loro, *afferra la loro anima nel suo punto più debole e ricorda loro i rudimenti della loro educazione, insieme ai quali, per così dire, si è formato il loro potere d'immaginazione*⁸⁶⁹.

Il passaggio trascritto presenta molteplici tratti di originalità. In prima battuta, esso istituisce una possibile analogia in senso forte con il pensiero vichiano, parallelismo peraltro già pienamente vagliato da Isaiah Berlin in uno studio monografico risalente alla seconda metà degli anni Settanta⁸⁷⁰. Basti in questa sede rammentare di quell'attitudine anzitutto corporea e intensamente sensoriale distintiva dei cosiddetti «bestioni vichiani» che, come scriveva Carlo Sini parafrasando Vico, «poetizzano sulle proprie origini»⁸⁷¹, riconosciuta parimenti da Herder «nell'antico, sensuale stadio del mondo»⁸⁷². Nella cornice epistemica concertata dal filosofo tale fase si definisce nella configurazione squisitamente appercettiva dei concetti («nel regno dei concetti tratti dai sensi»), ossia per il tramite di una conoscenza empirica di «semplici verità» maturata «nel chiaro linguaggio della vita naturale»⁸⁷³. Da un lato anche Herder, in un movimento per certi versi costitutivo del pensiero tedesco, non si sottrae dall'elaborazione di uno sviluppo teleologico culminante nella «bellezza sensuale» del mito⁸⁷⁴, lemma di cui peraltro discorre anche il sodale partenopeo⁸⁷⁵, collocando la fase descritta in un momento antecedente alla piena realizzazione cognitiva e morale dell'uomo moderno⁸⁷⁶. Dall'altro, riferendosi a tale frangente sensorialmente primordiale, il tedesco contempla l'azione di un'attività creatrice ancor più dirompente rispetto a quella del discendente settecentesco, assolta dall'immaginazione – ciò che Vico definisce nei termini di *fantasia*⁸⁷⁷ – che mira, nell'impalcatura herderiana, al «reperimento delle origini organiche del sentire» orientata a una risoluzione dei dualismi di corpo-mente e di «logica-sensibilità»⁸⁷⁸

⁸⁶⁹ J.G.v. Herder, *On the German-Oriental Poets*, in Herder, op. cit., 1992, p. 179.

⁸⁷⁰ S.I. Berlin, *Vico and Herder: two studies in the history of ideas*, Hogarth, Londra, 1976.

⁸⁷¹ C. Sini, *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia. Figure dell'enciclopedia filosofica «Transito Verità»* (2004), V. 5, Jaka Book, Milano, 2005, p. 23.

⁸⁷² J.G.v. Herder, *On Recent Latin Literature*, in J.G.v. Herder, *Johann Gottfried Herder: selected early works* cit., p. 202.

⁸⁷³ *ivi*, p. 203, trad. mia.

⁸⁷⁴ *ivi*, p. 216, trad. mia.

⁸⁷⁵ Scrive a questo proposito Berlin: «come le metafore antropomorfe del linguaggio primitivo, i miti e le favole e i rituali sono per Vico altrettanti modi naturali di trasmettere una visione coerente del mondo come era visto e interpretato dagli uomini primitivi. Da ciò consegue che il modo di comprendere tali uomini e i loro mondi è quello di cercare di entrare nelle loro menti, di scoprire che cosa sono, di imparare le regole e il significato dei loro metodi di espressione – i loro miti, i loro canti, le loro danze, la forma e gli idiomi della loro lingua, i loro riti matrimoniali e funebri» I. Berlin, *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, Hogarth, Londra, 1976, p. XVIII, trad. mia. È inoltre da rimarcare come il tema del linguaggio in Vico, del linguaggio originario dei primi uomini, deve essere inteso nella sua natura embrionale e onomatopeica, tale per cui «il linguaggio originario non fu articolato e quindi riflesso, ma muto, fatto di gesti o, al più, di istintive grida onomatopeiche, da cui prorompeva il *pathos* di chi le emetteva, in assenza totale di *logos*. Per Vico la civiltà nacque a opera della fantasia e delle sue invenzioni di sublime poesia, grazie alla quale la natura si animò e cominciò a diventare cultura» (*ibidem*, trad. mia).

⁸⁷⁶ J.G.v. Herder, *On Recent Latin Literature* cit., p. 232, trad. mia.

⁸⁷⁷ S.I. Berlin, *Vico and Herder* cit., 1976, p. 32. Nel pensiero del partenopeo è infatti per il tramite della fantasia che l'individuo moderno può tentare di «“entrare” immaginativamente in mondi diversi dal nostro, o forse anche qualsiasi esperienza diversa da quella più familiare mediante cui l'uomo può» (*ibidem*).

⁸⁷⁸ D. Di Maio, S. Tedesco, *Plastica* cit., p. 9.

In secondo istanza, e ciò costituisce una premessa di capitale importanza per l'argomentazione esposta nella *Plastica*, Herder appronta già a queste altezze una riflessione seminale sul senso del toccare, prediligendo un andamento che oscilla tra il tangibile e l'intangibile, tra l'azione materiale e il suo risvolto immateriale – la voce del poeta che sfiora le corde più intime di un soggetto latentemente ferino; il fenomeno di afferramento dell'anima, ondulatorio come il moto di propagazione della voce, per il tramite del suono, in una prospettiva multimodale che anticipa Zimmermann – quando non sottilmente ambiguo, anche sul piano linguistico.

Giungendo finalmente all'analisi del fortunato libello dato alle stampe nel 1778, numerosi risultano i temi che il giovane Herder, promettente trentaquattrenne dalla formazione kantiana (di cui aveva seguito i corsi di presso l'Università di Königsberg, insieme a quelli di Johann Georg Hamann)⁸⁷⁹, rivendica sul piano argomentativo. Come noto, l'impalcatura teorica del tedesco si nutre delle riflessioni in precedenza meditate nel *Giornale di viaggio* (1769) e nella *Quarta selva critica*, miranti ad affermare la sostanziale difformità tra la facoltà visiva e quella tattile, accordando alla seconda una valenza di assoluta preminenza, per lo meno idealmente. Ciò avviene *in primis* percorrendo quella direttrice lungamente battuta per cui il bambino matura una prima esperienza del mondo fenomenico per il tramite del tatto e, più specificamente, della mano esploratrice che questi allunga, non ricevendo dalla sola vista sufficienti informazioni per deciptare le distanze, «verso la luna»⁸⁸⁰, in un'immagine poi benjaminiana. Tale preminenza, basandosi su un sostrato fisiologico, determina da ultimo ontologia dell'immagine una maggiormente articolata e gerarchizzata. Laddove la visione, ancella dello specchio, sodale dell'abitudine, figura del «sogno» e persino dell'inganno⁸⁸¹, restituisce l'*immagine*, ossia la «superficie», la «facciata» e la «figura» dei corpi viventi in quanto «apparenza»⁸⁸² di entità planari, è solo per il tramite del tatto che l'individuo può avere sensibilmente accesso al «concetto» della cosa, ossia alla sua «qualità corporea in quanto tale»⁸⁸³, in un'inflessione che dovette affascinare anche il viennese Alois Riegl. Risulta allora l'abitudine, unitamente alla vocazione sintetizzatrice della vista, facoltà istantanea che brucia le tempistiche necessariamente dilatate del corrispettivo tattile⁸⁸⁴, a condurre all'errata convinzione, prontamente denunciata da Herder, per cui «*crediamo di vedere* quando dovremmo *solo sentire e sentire tattilmente*»⁸⁸⁵. Tra la visione e il tatto sussiste dunque una correlazione strutturale. Tuttavia, la natura stessa della prima, concepita dal teorico quale «senso più artificiale, filosofico»⁸⁸⁶ oltre che facoltà dell'onirico e del fantasmatico, ha condotto alla progressiva emarginazione del tatto: «in tutti questi casi la *vista* è solo una *formula abbreviata del tatto*. La *forma* piena è diventata *figura*, la *statua* piatta *incisione*. Nella *vista* è *sogno*, nel *tatto* *verità*»⁸⁸⁷.

⁸⁷⁹ R. T. Clark, *Herder: his life and thought*, University of California Press, Berkeley, 1955, pp. 42-43.

⁸⁸⁰ Herder, op. cit., (1778) 2010, p. 31.

⁸⁸¹ *ivi*, p. 33.

⁸⁸² *ivi*, p. 38.

⁸⁸³ *ivi*, pp. 31, 33.

⁸⁸⁴ In un celebre passaggio Herder afferma, appellandosi (e “condannando”) ai meccanismi di inferenza della visione: «i difficili concetti che cogliamo lentamente e faticosamente, sono accompagnati da idee della vista: ciò ci spiega quanto li afferravamo solo in modo oscuro, e così diventa per noi corrente liquidare con uno sguardo ciò che inizialmente abbiamo dovuto lentamente procurarci tastando» (*ivi*, p. 32).

⁸⁸⁵ *ivi*, p. 33.

⁸⁸⁶ *ivi*, p. 34.

⁸⁸⁷ *ibidem*.

È dunque nel perimetro di una simile cornice epistemologica che deve essere intesa la correlazione, maturata da Herder nel solco di Mendelssohn⁸⁸⁸, di una specificità mediale⁸⁸⁹ in quanto anzitutto sensoriale. Su un piano eminentemente concettuale, che tuttavia non deve essere equiparato in maniera lineare a quello della fruizione (in una problematica che vedremo ripresentarsi anche in Riegl) il filosofo non ha dubbi: per fare esperienza della «bella forma» e della «bella configurazione» connotative della statua è indispensabile infrangere quella «bolla di sapone» in cui la visione tiene l'individuo luminosamente sospeso⁸⁹⁰. Più radicalmente, sebbene una scultura, così come un dipinto, si pone tendenzialmente quale entità anche visibile, il punto di vista herderiano è in questo senso implacabile: la sola visione in sé, qualora sollevata dal previo o contestuale ausilio del tatto, «distrugge la bella statua anziché crearla»⁸⁹¹.

Ciò che fa problema in Herder, come mi prefiggo di illustrare a breve nel solco di una storiografia che sulla questione ha lungamente meditato, risulta la fenomenologia di un simile toccare. È già stato segnalato⁸⁹² come la dissertazione herderiana appaia ritmata da una molteplicità di espressioni facenti capo al cieco toccare della mano, in un lemma che connette la prima sezione del progetto alla presente. Il teorico si abbandona in più sedi a fraseologie lapidarie incardinate sui suddetti temi, appellandosi a un lettore immaginario al quale intima comportamenti quali «chiudi gli occhi e tasta e sentirai tattilmente l'assurdità»⁸⁹³, oppure «tasta la statua nella notte oscura, e sentirai meraviglie di forme e di bellezza»⁸⁹⁴ e ancora «chiudi gli occhi e senti col tatto»⁸⁹⁵. Laddove, con Winckelmann, il colore trascende la sfera della plastica in quanto attributo percepibile esclusivamente dalla visione, per il sentire «che tasta silenziosamente nel buio» tutti quegli elementi celebrati in pittura al fine di conferire realismo e destrezza tecnica alla figurazione, devono essere aborriti in una scultura, che non fortuitamente Herder indaga meditando sulla statuaria greca classica, dove essi, violando la «bella forma ininterrotta», si scoprono orribilmente mortiferi: le «vene», quando enfatizzate sotto i colpi dello scalpello, assurgono a «vermi striscianti», le «cartilagini [a] escrescenze penzolanti», ma persino un San Bartolomeo plasticamente scorticato non potrebbe per Herder dirsi opera dell'insuperabile Prassitele⁸⁹⁶. In altre parole, pur essendo il tatto il senso dell'oscurità, stando alla prescrittiva impalcatura herderiana, esso deve rigettare l'informe, l'orribile⁸⁹⁷ e con essi ogni eventuale lussuria.

Sebbene il teorico riduca il ruolo dell'occhio a quello di mero «indicatore» e «ragione della mano»⁸⁹⁸, nel momento in cui ad essere interrogato risulta il frangente della fruizione, il panorama pare farsi decisamente più sfuggente, quando non addirittura discorde. Plurimi risultano i passaggi potenzialmente nominabili al fine

⁸⁸⁸ Cfr. M. Cometa, *Il paradigma estetico dell'antropologia di Johann Gottfried Herder* cit., p. 16; D. Di Maio, S. Tedesco, *Plastica* cit., p. 10.

⁸⁸⁹ Nell'impalcatura herderiana le facoltà della vista, del tatto e dell'udito «si rapportano l'una all'altra come *superficie, suono, corpo* o come *spazio, tempo, forza*, i tre grandi media [ossia pittura, scultura, musica] della sconfinata creazione, mediante cui essa tutto abbraccia, tutto delimita» (ivi, p. 37).

⁸⁹⁰ ivi, pp. 34-25.

⁸⁹¹ ivi, p. 35.

⁸⁹² Cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin, Mimesis*, Milano, 2001a, pp. 180-181; Di Maio, Tedesco, *Plastica* cit., 2010, pp. 19-20.

⁸⁹³ ivi, p. 41.

⁸⁹⁴ ivi, p. 42.

⁸⁹⁵ ivi, p. 47.

⁸⁹⁶ ivi, pp. 46-47, 49.

⁸⁹⁷ ivi, p. 49. Cfr. Di Maio, Tedesco, *Plastica* cit., p. 21.

⁸⁹⁸ ivi, p. 55.

di suffragare la suddetta tensione. Si noti la costruzione sintattica del seguente estratto in cui Herder suggerisce in maniera ecfrastica una *promenade* di circumnavigazione, da compiersi idealmente al buio, attorno al tutto tondo:

ci avviciniamo a una statua *come* in una sacra oscurità, *come se* solo adesso noi dovessimo procurarci *tastando il più semplice concetto* e il *significato della forma*, ovvero della forma più nobile, bella e ricca, quella di un *corpo umano*. Con quanta maggiore semplicità ci accostiamo all'opera [...] tanto più la muta statua ci parlerà e *sotto la mano, sotto il dito nel nostro spirito interiore* si animerà la sacra forma piena di forza, che proviene *dalle mani del grande Scultore* e si erge animata dal suo fiato. *Soffi su di me il fiato di colui che ha creato*, così che io rimanga presso la sua opera, senta fedelmente e scriva fedelmente! Quale mano può afferrare quel che abita nella *testa*, sotto il *cranio* di un uomo!

Il periodo, costruito sull'esteso impiego di comparative ipotetiche introdotte dal sintagma “come se”⁸⁹⁹, rende conto della disposizione stratificata che il toccare annovera nel pensiero herderiano, in una complessità che travalica e, almeno parzialmente, pone in discussione il congegno estesiologico sinora approntato. In effetti il quesito da porre, e che peraltro, come mostrerò a breve, è già stato puntualmente ed estesamente sollevato, può venire così enucleato. Se è vero, da un lato, che il filosofo attribuisce una preminenza fisiologico-conoscitiva al senso del tatto su quello della vista, eleggendo la scultura a linguaggio mediale della tattilità (mentre la pittura, per contro, si qualifica quale *medium visivo*), dall'altro, cosa accade nel momento in cui, licenziata dalla bottega e collocata *in situ*, l'opera plastica incontra finalmente il proprio fruitore? In altre parole, come si traduce il corpo a corpo tra scultura e soggetto postulato da Herder sul piano argomentativo e, ancora più specificamente, sul piano della *pratica scultorea* – il punto di vista in più sedi pare essere quello del plasticatore nel frangente inventivo – quando messo alla prova dalla presenzialità del manufatto?

Di tale snodo problematico rendeva conto già Andrea Pinotti che, con un'efficace locuzione formulata in un notevole contributo del 2009 (ma compiutamente delineata sin dal 2001), ha definito la suddetta oscillazione nei termini di un'«incertezza herderiana» che connota strutturalmente il pensiero dell'autore, in un rilievo confermato da Di Maio e Tedesco⁹⁰⁰.

In tale oscillazione teoretica si condensa infatti il *vulnus* di una trattazione che, benché teoreticamente orientata a favore del tatto, non riesce da ultimo a chiarire – o delucida, eventualmente, in senso contrario – se sia opportuno o meno toccare il manufatto plastico per fare esperienza del medesimo. Più precisamente, si tratta di un'indecisione avente valore strutturale nell'argomentazione di Herder, che oscilla tra l'invito a una tattilità propriamente agita – esplorare con il palmo e con la punta delle dita la scultura – e la possibilità, che da ultimo l'autore parrebbe condividere, come segnala già Pinotti, di trasferire tale interazione a un livello variabilmente

⁸⁹⁹ Unitamente al ricorso a espressioni metaforiche quali la mano o il puntiforme dito dello spirito interiore che sfiora le membra cesellate, il risuonare con la scultura e con il soffio creatore che le ha insufflato la forma.

⁹⁰⁰ *ivi*, p. 181. Si vede a questo riguardo: A. Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in “Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saper dell'estetico”, 2009, Vol. 2, N. 1, pp. 177-191; dello stesso autore si veda anche il paragrafo *Fruizione tattile e ottica* in *Il corpo dello stile* cit., pp. 179-182. Un'ulteriore breve analisi di tale ambigua condizione nell'argomentazione di Herder può essere riscontrata nell'introduzione a Herder (D. di Maio, S. Tedesco), *Plastica*, 2010, pp. 19-20. Si veda inoltre sul tema il capitolo: *Fruizione tattile e ottica: Herder e Zimmermann*, in Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001a, pp. 179-181. Deve essere sottolineato a questo proposito come sin dal 2001 Pinotti avesse approntato un solido indirizzo di lettura volto a incardinare sulla suddetta «oscillazione» lo sviluppo di una teorizzazione che, in area specialmente germanofona, aveva assunto progressivamente un andamento sempre più sbilanciato sul fronte del visivo (*ibidem*).

ottico giacché sensi-motorio, virtuale o onirico⁹⁰¹. In tempi diversi, sebbene con impareggiabile attenzione critica, un'articolata stagione di studi di ambito estetico ed estesiologico ha portato considerazioni di ordine differente, sebbene generalmente improntate alla condivisione di un lemma di fondo: quello della vocazione "metaforica" o, per dirla più correttamente con Husserl e Nancy, entropatica del pensiero herderiano. L'argomentazione, in quella stessa oscurità concettuale riconosciuta da Vico come distintiva delle prime età favolose, permea anche l'esegesi contemporanea di tale imprescindibile testo.

Nel rivendicare lo schiudersi di una dimensione virtuale nella teoria herderiana, che ammonisce lo «scultore di un Apollo o di un Ercole, che non ha mai abbracciato una figura di Apollo, che non ha mai toccato, *nemmeno in sogno*, il petto la schiena di Ercole»⁹⁰², Pinotti ne ha interrogato con ferma schiettezza tanto la finalità – «ma allora le statue bisogna toccarle come mano, o bisogna guardarle senza toccare, facendo però fare all'occhio quello che farebbe la mano?»⁹⁰³ –, quanto l'impatto sulla teoria dell'arte tedesca, fautrice di un orientamento, come si vedrà a breve, sostanzialmente panotticista⁹⁰⁴. Proseguendo in tale direzione, Di Maio e Tedesco ipotizzano un orizzonte ancor più radicale e, d'altro canto, particolarmente stimolante, affermando come

il toccare di cui parla Herder è in ultima analisi indifferente alla distinzione tra tattilità della mano, modalità aptica della visione e mera metafora, o per dir meglio non è riconducibile a nessuna di queste forme, ponendosi piuttosto in tutta concretezza *come l'atto del plasmarsi del corpo*⁹⁰⁵.

Percorrendo un orizzonte non dissimile, Maddalena Mazzocut-Mis riconosce nell'herderiano «occhio palpante» un organo «cinestetico» che, non equivalendo al definirsi di una visione ritmata da frammenti spazio-temporali (fenomeno squisitamente oculare che invece la cui teorizzazione si verificherà, poco più di un secolo a seguire, con Hildebrand), tenta in maniera vibrante e del tutto «non codificabile» di abbracciare l'intera figura scolpita. «L'aptico, poiché qui di aptico si tratta – puntualizza allora l'autrice – mette in atto il sentimento o meglio è esso stesso, nella fruizione, sentimento»⁹⁰⁶: in altre parole, un toccare nuovamente entropatico, sebbene venendo affatto agito e, perciò, non circoscrivibile all'azione per così dire radiografica della retina. Un simile sentire, radicato nei meandri di un corpo formato da pelle, fasci di muscoli, articolazioni, organi e viscere, consente all'anima di percepire «tattilmente»⁹⁰⁷ in un frangente in cui allora, il corpo-vivo (e collettivo) e il corrispettivo scultoreo partecipano di una logica «analogica-metaforica» sostanzialmente unilaterale⁹⁰⁸. Elio Franzini, prendendo le mosse dall'«ambiguità pigmalionica» contemplata da Winckelmann

⁹⁰¹ A. Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 181.

⁹⁰² Herder, *Plastica*, p. 36, enfasi mia; già in Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 181.

⁹⁰³ Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 181.

⁹⁰⁴ L'utilizzo del termine, come già puntualizzato in più sedi, si rifà all'impiego fattone da Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 154.

⁹⁰⁵ Herder, *Plastica* cit., p. 20.

⁹⁰⁶ M. Mazzocut-Mis, *Estetica del tatto e della vista*, in L. Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, dicembre 2001, pp. 137-144, qui 139.

⁹⁰⁷ *ibidem*.

⁹⁰⁸ Sul tema si rimanda al fondamentale intervento S. Tedesco, *Herder e la questione dell'Einführung. Estetica e teoria della conoscenza fra mitfühlen e Familiengefühl*, in "Rivista di Estetica", in *Arte, psicologia e realismo. Saggi in onore di Lucia Pizzo Russo*, N. 48, 2011, pp. 203-215. Sul frangente di animazione-risonanza tra corpo senziente e corpo scolpito Tedesco annota: «l'animarsi della statua corrisponde in questo modo all'identificazione fra vita organica e fenomeno dell'espressione, la *Versetzung* [trasferimento] dell'io nella figura oggetto del nostro toccare segna la direzione della corrente di significato che muove dalla forza animando la forma. Lo scambio e la metamorfosi fra l'io e l'oggetto della

e osteggiata tanto da Goethe quanto dallo stesso Herder⁹⁰⁹, sottolinea due fattori di peculiare rilievo che l'analisi del filosofo tedesco dispone. *In primis*, contemplandone la dissertazione entro una linea di sviluppo critico che da Burke (che alla pari di Herder cita Hogarth)⁹¹⁰ intercetta la tendenza sensualistica propria della grande trattatistica francese di metà Settecento (in particolare con Condillac e Diderot⁹¹¹), rileva come il portato di maggior originalità (seppur non di novità) avanzato dal Herder pertenga all'ambito mediale: ossia, alla correlazione di tatto e scultura⁹¹². In secondo luogo, convocando la figura dell'oscurità distintiva del sentire tattile e dell'arte scultorea, Franzini riconduce da ultimo la *querelle* percettologica tutta interna al pensiero herderiano a un orizzonte simbolico destinato a scompaginare il sistema delle arti di impronta vasariana. Identificando e restituendo in perifrasi quella «volontà di afferramento “aptica”» che percorre in filigrana la dissertazione herderiana, Franzini riconduce il toccare alla dimensione processuale che le è propria – il «corpo dell'opera d'arte» sarà allora una «*Gestaltung*», «una forma in formazione» –, sancendo tuttavia dall'altro l'impossibilità di realizzare compiutamente tale afferramento, sia esso semantico o fattuale⁹¹³.

Ancora, un attento commentatore come Andrew Benjamin ha rivolto l'attenzione al cruciale elemento della temporalità, ribadendo con forza come «il toccare avviene [avvenga] nel tempo. Il toccare [*touching*] è temporizzato»⁹¹⁴. Una siffatta considerazione riconduce la trattazione, peraltro in maniera piuttosto lineare, a quel dinamismo già riconosciuto come distintivo del sentire aptico tanto sotto il profilo etimologico quanto fisiologico-scientifico. D'altro canto, e anche questa seconda osservazione delinea un nesso con gli argomenti già illustrati, Benjamin ravvisa nella «materia» [*matter*] sottoposta all'azione del tempo un «*locus* di attività»⁹¹⁵ di cui occorrerà chiarire la portata. L'ambiguità della posizione herderiana, di conseguenza, non verte più, stando alla proposta dell'autore, sul discrimine tra toccare fenomenico e metaforico, bensì alimenta un interrogativo formulato per negazione e, potenzialmente, ancor meno risolvibile: «quando la mano smette di toccare?»⁹¹⁶, entro un frangente che, intersecando la proposta di Franzini, la «materia» appare colta nel suo processo di «materializzazione/farsi della materia» [*mattering*]⁹¹⁷.

Insomma Herder, e con lui l'esegesi estesiologica approntata attorno al suo penetrante pensiero, pur venendo ricordato come il «filosofo del tatto» e nelle vesti di colui cui si deve il primo tentativo di approntare uno

sua considerazione ripropongono ogni volta *la corrente del significato che dal soggetto investe l'oggetto*; per appassionato ed eloquente che sia nelle pagine di Herder *lo scambiarsi delle parti fra statua e umanità, fra umanità e natura, gli elementi in gioco ormai corrispondono, nel nome della “simpatia armonica”, a questa unica corrente di significato*.

⁹⁰⁹ E. Franzini, *Il romantico nel Classico / il classico nel Romanticismo*, A. Costazza (a cura di), LED, Milano, 2017, pp. 73-96, qui p. 77. Sorta di postulato precedente a quello della cosiddetta incertezza herderiana, esso pertiene il passaggio, complesso sotto il profilo teoretico «da un corpo rappresentato a un corpo toccato e carnalmente posseduto», descritto potentemente dal desiderio di Pigmalione, da ultimo realizzato, di sfiorare il corpo vivo di Galatea. Si vedano a riguardo: G. Rosati, *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Edizioni Scuola Normale Superiore, Pisa, 2017;

⁹¹⁰ E. Burke, *Ricerca sulle origini delle idee del sublime e del bello*, Multimedia (e-book), 2018, p. 180.

⁹¹¹ R. Pititto, *Herder o la ragione umana come linguaggio*, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata”, N. 8, 1998, p. 188.

⁹¹² *ivi*, p. 77.

⁹¹³ *ivi*, p. 85.

⁹¹⁴ A. Benjamin, *Endless Touching: Herder and Sculpture*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, Anno III, N. 1, 2011, pp. 73-92, qui 74.

⁹¹⁵ *ibidem*.

⁹¹⁶ *ibidem*.

⁹¹⁷ *ivi*, p. 86.

sforzo estesiologico sistematico di tale facoltà percettiva⁹¹⁸, come puntualizzato tra gli altri da Rachel Zuckert, pur componendo uno studio seminale fondato sull'analogia tra tale senso negletto e un *medium* altresì protagonista di fortune critiche altalenanti – ossia quello della scultura –, da ultimo parrebbe propendere per un toccare essenzialmente visivo ed emozionale. Oppure, volendo rovesciare la prospettiva da un punto di vista organolettico, come suggerisce di fare Hans Körner, Herder insieme ad altri pensatori di fine Settecento, alluderebbe al dinamismo di una sorta di «mano invisibile» [*invisible hand*], testimone di un prodromico (e successivamente hildebrandiano, lo si vedrà a breve) «toccare a distanza» [*distant touching*]⁹¹⁹. Tale costruzione bifronte dell'esperienza aptica sarà fondamentale nell'argomentare la presente sezione, se si considera come l'evolversi di tale nozione nel *corpus* della storia dell'arte, nella critica e nella teoria delle immagini, ravvisi nella suddetta “incertezza” pinottiana, allora sollevata dalla specificità herderiana, un paradigma critico costitutivo delle teorizzazioni sull'opera d'arte. Un fertile paradigma in grado di restituire alla disciplina storico-artistica una sorprendente vitalità disciplinare, come cercherò di sostenere nei prossimi paragrafi.

Guardando alle posizioni sinteticamente delineate e volendo proporre un momento di sintesi, occorre evidenziare due capisaldi del discorso. Anzitutto, deve essere rimarcata l'opportunità di *mantenere* quella polisemia connotativa della teorizzazione herderiana tra un toccare che, onde non cadere nell'irrisolutezza del metaforico, si qualifica come un toccare esteso, propriocettivo e interocettivo, e uno fattivamente compiuto. A dirsi che il merito della trattazione di Herder sta proprio nell'aver sistematizzato tale legittima titubanza, richiedendo di ampliare i confini della tattilità in una direzione corporea e non validando automaticamente derive oculocentriche. Nella precedente sezione del lavoro si è cercato, nel posizionarci in una cornice teoretica non prettamente herderiana, eppure parimenti incardinata sul *medium* scultura, di contemplare tale impianto dualistico in una logica non oppositiva. Tra palpazione e allusione al toccare, tra desiderio e soddisfacimento, l'oscurità che qualifica il senso del tatto trascende il piano simbolico, incanalandosi nei processi cognitivi preposti all'invenzione manuale e alla morfogenesi della scultura e che, solo allora, possono schiudere uno spettro stratificato di interazioni aptiche per il fruitore, potenzialmente implicate, sebbene non necessariamente, con un toccare effettivo. Comprendere la configurazione di un simile “spettro di interazioni aptiche” è quanto il presente progetto, nella sua interezza, si propone di tentare.

In secondo luogo, occorre rivendicare la vocazione relazionale dell'esperienza dell'opera plastica, luogo di un «sentimento corporeo» oscuro in seguito diversamente hildebrandiano, wölffliano e persino berensoniano, determinante un confronto entropatico tra il corpo del soggetto percipiente e quello della scultura. Nella fattispecie, risulta significativo notare come nell'argomentazione herderiana tale risonanza entropatica assuma una disposizione intermediale. Discutendo della «linea della bellezza di Hogarth», Herder non tarda a ravvisare come essa non solo rimanga muta laddove non applicata alle forme, ossia all'azione del tatto⁹²⁰, sostenendo

⁹¹⁸ R. Zuckert, *Sculpture and Touch: Herder's Aesthetics of Sculpture*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 67, N. 3, Estate 2009, pp. 285-299, qui 285, trad. mia.

⁹¹⁹ H. Körner, *The invisible hand. Distant touch and aesthetic feelings in the late 18th century*, in “Predella”, *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, N. 29, 2011, s.n.

⁹²⁰ *ivi*, p.55.

piuttosto «come la superficie è solo un'astrazione del corpo e la linea quella di una superficie finita, così nessuna delle due è possibile *senza corpi*»⁹²¹. L'esito sul piano teorico di tali assunti consiste nell'attivazione di una specie di toccare propriocettivo, giacché connaturato al sentire dell'essere umano (ciò che il filosofo definisce a più riprese nei termini di una «simpatia interiore»⁹²² determinata dalla ritmica vitalistica della linea in pittura). Nelle parole di Herder, era stato anzitutto per l'appunto William Hogarth a dimostrare

nella pratica ciò che la buona teoria non può che confermare, cioè che tutti i contorni e le linee della pittura dipendono dal *corpo* e dalla *vita vivente*, e che, se quest'arte non ci offre altro che la loro apparenza in una figura piana, ciò deriva solo dal fatto che essa non ci può offrire di più. Il suo senso e il suo medium, la *vista* e la *luce*, proibiscono di offrire di più; tuttavia, essa lotta per quanto può con essi per strappare la figura allo sfondo e per dare ali alla fantasia, cosicché essa non si limiti a *vedere*, ma giunga a *godere*, *tastare*, *sentire tattilmente*⁹²³.

Il passaggio riportato si dimostra nevralgico per la compilazione di una genealogia sul *sentire aptico* alternativa a quella riegliana. Ciò in quanto, se da un lato Herder insiste sulla facoltà della mano di afferrare e generare le forme, d'altro canto questi pare accogliere l'ipotesi di una risonanza non circoscrivibile alla diade ottico-tattile o tattile-aptico generalmente sostenuta, come si vedrà ponendo le dovute puntualizzazioni e rigettando semplificazioni strumentali, dalla teoria dell'arte germanofona. «Cioè a dire – come puntualizza Herder, che – il *sentire tattile* e la *trasposizione dell'intero nostro Io umano* nella figura *che andiamo tastando*, è maestra e *strumento della bellezza*»⁹²⁴.

Al fine di ipotizzare una ricognizione storico-critica di tale sentire tattile che, in questa sede si intenderà nella sua qualità di *sentire aptico*, sarà opportuno tornare all'eredità di Riegl, riferimento imprescindibile per le investigazioni elaborate nel corso del Novecento e nel nuovo millennio. Se ne valutano in primissima battuta le implicazioni nell'ambito della filosofia e dei *Film studies*, alveo in tal senso particolarmente ricettivo, per poi dedicare una trattazione autonoma alle sue riprese in ambito storico-artistico, ancora prive di una ricognizione sistematica.

Nell'introdurre il capitolo riegliano, un interrogativo può essere posto prendendo in prestito una celebre immagine mutuata dalla letteratura di fantasia e resa iconica, nei primissimi anni Duemila, da una leggendaria rimediazione cinematografica.

La trilogia de *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien vedeva la luce alla metà degli anni Cinquanta. Tra le innumerevoli forme che l'antagonista Sauron può assumere, trattandosi di una creatura proteiforme dalle molteplici denominazioni, ne esiste una particolarmente appropriata alla presente argomentazione. Due secoli dopo Herder (e a seguire la progettazione dell'inquietante dispositivo del Panopticon di Jeremy Bentham, anch'essa occorsa nei primissimi anni Novanta del Settecento) e a quarant'anni dalle fatiche riegliane, appare ancora l'occhio, colto nella sua abilità di carpire il soggetto percipiente nell'estrema vicinanza o nell'incommensurabile distanza, a esercitare un fascino discreto, reso allora rappresentativo della presenza ubiqua di un'entità maligna. La descrizione che ne offre Tolkien per il tramite dello hobbit Frodo Baggins

⁹²¹ ibidem.

⁹²² ivi, p. 67.

⁹²³ ivi, p. 56.

⁹²⁴ ivi, p. 68.

merita in questo senso una trascrizione. Entro una logica di *mise en abyme* intermediale plasmata sul modello cinematografico – il protagonista non vede direttamente l’immagine del nemico, ma ne esperisce il riflesso “acquatico” mediata dallo Specchio di Galadriel –, si legge:

Ma lo *Specchio* divenne all’improvviso *completamente buio*, come se un abisso si fosse aperto sotto la sua superficie e *lui* [Frodo Baggins] *guardasse nel vuoto*. Nel nero baratro apparve un *Occhio*, uno solo, che crebbe lentamente, invadendo quasi tutto lo Specchio. [...] I contorni dell’Occhio erano di fuoco, mentre *nel globo vitreo della cornea gialla e felina, vigile e penetrante*, si apriva, nel buio di un abisso, la fessura nera di una pupilla come una finestra sul nulla. Poi *l’Occhio incominciò a vagare, frugando qua e là*, e *Frodo sapeva con orrore e certezza che fra le molte cose che esso cercava vi era anche lui*. Sapeva però che *l’Occhio non poteva vederlo*, non ancora, a meno che egli non lo volesse⁹²⁵.

Citando tale passaggio, non si desidera certamente alludere a un qualsivoglia parallelismo tra il viennese Riegl, tra i padri fondatori della disciplina storico-artistica nella sua vocazione di teoria dell’immagine, e l’antagonista genialmente tratteggiato dalla fantasia di Tolkien. Piuttosto, rilevando il dinamismo motorio di tale ente occhiuto, sorta di Polifemo da Mordor il cui corpo pulsa in un’orbita infuocata, che avanza e arretra frugando nel paesaggio senza sosta, è possibile delineare l’esistenza di uno schema, istituito sulla triangolazione di occhio, vicinanza e lontananza, sperimentato con rigore dalla teoria dell’arte tedesca sin dal secondo Ottocento (la genealogia, tuttavia, si è visto essere già settecentesca) e dal primo Novecento. Per contro, non risulta possibile documentare la frequentazione da parte di Tolkien delle teorie estesiologiche formulate da Herder, Vischer, Hildebrand, Riegl e Wölfflin. Permane tuttavia il dato, ingegnoso sul piano narratologico, secondo cui tale enorme pupilla che affiora dal buio esibendosi quale immagine necessariamente mediata, attragga il suo malcapitato *consumer* – Frodo Baggins – che ha solo un modo per difendersi dal controllore panottico: ossia, non fortuitamente, quello *di non toccare l’immagine*⁹²⁶, dalla quale Frodo appare magneticamente attratto.

Sarà allora necessario tentare di comprendere dove si colloca l’aptico in Riegl e se di un dispositivo panotticista della visione aptica si possa effettivamente parlare [Figura 60]

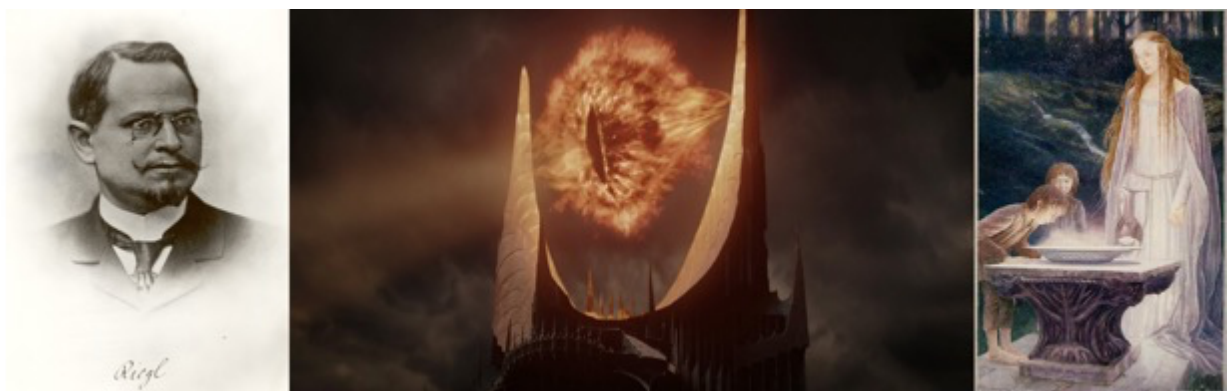


Figura 60: Montaggio formato da Ritratto anonimo di Alois Riegl, circa 1890; fotogramma P. Jackson, *Il signore degli anelli. La compagnia dell’anello*, 2001; Illustrazione A. Lee, *Lo Specchio di Galadriel*, 1990

⁹²⁵ J.R.R. Tolkien, *Il signore degli anelli* (1966), Rusconi, Milano, 1978, p. 451.

⁹²⁶ Per un utilizzo per così dire funzionale di tale strumento, Frodo può avvicinare il proprio volto allo specchio d’acqua, senza tuttavia toccarne la superficie (ibidem).

2.1. Alois Riegl: nel dispositivo della visione aptica

La letteratura critica su Alois Riegl e, più specificamente, sulla nozione di aptico [*haptic*] risulta particolarmente articolata e aggiornata. In questa sede, non auspicando la presente ricerca una ricognizione monografica sulla produzione teorica del viennese, l'argomentazione tenterà di restituire un prospetto complessivo del tema, fornendo solo alcuni dati documentari innovativi e raccogliendo piuttosto una pluralità di voci e di interpretazioni registrate sin dal 1908, atte a testimoniare la complessità che contraddistingue sul piano storiografico tale categoria. Nella letteratura approntata su di essa in ambito estesiologico e di teoria dell'immagine – e dunque entro uno spettro di contributi non immediatamente correlati alla percezione aptica, come si preciserà nel corso dell'esposizione – Alois Riegl vanta una posizione di assoluto rilievo. Solo raramente, una compagine interdisciplinare di teorici, studiosi, critici e intellettuali interfacciatisi, nel Novecento e ancora nei primi decenni del nuovo Millennio, con la nozione di aptico, ha potuto rinunciare alla menzione di tale illustre precedente. Filiazione o discendenza, occorre puntualizzare sin da ora come, nonostante il ruolo indubbiamente prodromico, il suddetto riferimento sia quasi immediatamente assunto a campo di interpolazioni e revisioni più o meno radicali. In altri termini, identificando in Riegl il fautore della riabilitazione novecentesca della nozione di aptico, l'aptico riegliano, pur costituendo il punto di partenza nominalistico per una schiera di esegeti, ha incarnato allo stesso tempo un organismo semantico flessibile e che ravvisa in tale duttilità, come mi auspico di illustrare nel successivo paragrafo, uno dei caratteri maggiormente pregnanti sul piano concettuale.

2.1.1. 23 aprile 1902: una nota

Nell'introdurre l'argomento di ricerca occorre sollevare un primo, imprescindibile interrogativo: in quale frangente storico deve essere collocata l'introduzione della nozione e, ancor più precisamente, dell'aggettivo nel pensiero riegliano? Come hanno puntualmente segnalato Margaret Iversen⁹²⁷ e Andrea Pinotti⁹²⁸, avanzando una puntualizzazione su cui si sono recentemente soffermati anche i media-archeologi David Parisi⁹²⁹ e Wanda Strauven⁹³⁰, come avrò modo di mostrare nel corso dell'argomentazione, il termine *haptisch* non figura nella prima edizione dell'*opus magnum* dello studioso viennese, esito di un lavoro di ricerca quindicennale e dato alle stampe nel 1901⁹³¹. Tale assenza, non potendo essere concepita quale rilievo eminentemente filologico, rende conto, piuttosto, di un *iter* teoretico maggiormente travagliato: Riegl dovette giungere soltanto in un secondo momento, benché immediatamente successivo alla pubblicazione del ponderoso volume, all'adozione e dunque alla predilezione della suddetta espressione. Spetta a Margaret Iversen il merito di aver posto l'accento su una *querelle*, le cui tracce risultano puntualmente segnalate nei limiti di una nota chiosata dal filologo e archeologo Emil Reisch, conterraneo di Riegl e curatore del volume,

⁹²⁷ M. Iversen, *Alois Riegl: art history and theory*, MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1993, p. 170.

⁹²⁸ A. Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in "Aisthesis. Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica", N. 1, anno II, p. 186, note 34-35.

⁹²⁹ D. Parisi, *Archaeologies of Touch, Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018, pp. 34-36.

⁹³⁰ W. Strauven, *Touchscreen Archaeologies: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Meson Press, Lüneburg 2021, pp. 23-27, 30-33.

⁹³¹ A. Riegl, *Le prime cattedrali. L'industria artistica tardoromana* (1901), Ghibli, Milano, 2013.

sin dalla seconda edizione della *Kunstindustrie*⁹³², in cui questi approntava un breve chiarimento sull'impiego dell'aggettivo "aptico" [*haptisch*].

L'occasione della delucidazione riegliana dovette essere fornita, come noto⁹³³, dalla pubblicazione di una severa recensione uscita in due puntate il 18 e il 19 febbraio del 1902, a firma dello storico dell'arte di origini polacche Josef Strzygowski e apparsa con il titolo *Hellas nell'abbraccio dell'Oriente* [*Hellas in des Orients Umarmung*] sul supplemento del quotidiano regionale tedesco "Allgemeine Zeitung"⁹³⁴. La replica di Riegl, formalmente stilata in due momenti tra il 23 e il 24 aprile del 1902 ed esplicitamente indirizzata al «Professor Strzygowski di Graz»⁹³⁵, non solo non si fece attendere, bensì rinvigoriva i toni accesi dell'alterco maturato sullo sfondo del problema relativo alle origini dell'arte tardoantica, tema di scuola nelle indagini germanofone a cavallo tra XIX e XX secolo e che Riegl, per suo, non aveva esitato a definire come «il più importante e il più incisivo [problema] di tutta la storia dell'umanità fino ad oggi»⁹³⁶. Nel sottolineare come il detrattore Strzygowski non mirasse a suffragare le proprie tesi, quanto piuttosto a «impedire la diffusione delle mie opinioni, così come le ho recentemente esposte nel mio *Spätrömischen Kunstindustrie*», lo studioso viennese intesseva una strenua difesa, resa paradossale dalla circostanza per cui, a suo dire, l'interlocutore non era stato in grado di enucleare dei nodi problematici sufficientemente puntuali. Non fortuitamente il *casus belli* della controversia vede in una questione solo apparentemente lessicologica, riflesso di una ben più radicale e a tratti insanabile divergenza metodologica, il proprio fulcro. Non fondandosi, dunque, su una criticità direttamente afferente all'aptico, l'oggetto del dibattito tra i due studiosi concerne una diversa modalità di intendere l'evoluzione dei fatti artistici al quale, evidentemente, il costruito di aptico incidentalmente pertiene.

La ragione dell'alterco, come in effetti Riegl non tarda ad ammettere, può essere sintetizzata nel fatto che Riegl ravvisava l'origine dell'arte tardo antica nel periodo romano imperiale – da qui l'impiego dell'aggettivo *Spätrömisch* che titola l'impresa –, laddove il collega polacco, negando una simile filiazione, propendeva per una sua derivazione totalmente orientale – condensata nella categoria *Orientalisch*⁹³⁷. La trattazione postulata

⁹³² A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), Druck und Verlag, Vienna, 1927. Si veda asterisco p. 32.

⁹³³ Per una prima e attenta ricognizione sul tema si rimanda a: G. Vasold, *Bemerkungen zu Alois Riegls Artikel »Spätrömisch oder orientalisches?«*, in "Maske und Kothurn", 2014, pp. 27-30.

⁹³⁴ J. Strzygowski, *Hellas in der Umarmung des Orients*, in "Allgemeine Zeitung", 1902, pp. 1-21.

⁹³⁵ A. Riegl, *Spätrömisch oder orientalisches?* (23 aprile 1902), in "Allgemeine Zeitung", 18-19 febbraio 1902, pp. 133-156, 162-165.

⁹³⁶ *ivi*, p. 11, trad. mia. Annota a questo proposito Riegl fornendo una sintesi concisa della questione: «tali fenomeni dovevano costituire un enigma insolubile per il XIX secolo, che, nonostante le romantiche tappe intermedie, aveva generalmente proceduto da una fredda e acuta presa di coscienza di ciò che era reale e percepibile ai sensi, di fronte alla quale non poteva che chiedersi: quali illusioni avrebbero potuto spaventare e confondere le menti degli uomini tardo-antichi, tanto da indurli a rinunciare volontariamente a tutti i beni gloriosi conquistati in lunghi secoli? E questo sarebbe dovuto accadere con gli Elleni, che insegnarono per la prima volta all'umanità il pensiero scientifico e con i sobri e pratici Romani? Ciò sembrava del tutto impossibile, e così si giunse alla conclusione che i portatori di cultura tardo-antica sul Mediterraneo non erano più Greci e Romani, ma meticci barbari: corrotti a ovest dai popoli germanici e celtici, a est dagli orientali. Questo, ovviamente, non risolveva il nodo, ma lo tagliava semplicemente. Alla domanda è stata data una risposta unilaterale dal punto di vista della critica materialistica della ragione del XIX secolo, ignorando completamente l'importanza del sentimento come fattore trainante della cultura» (*ivi*, p. 12).

⁹³⁷ *ivi*, p. 13. L'accusa che Riegl rivolge al *competitor* risulta quella di aver nuovamente rinvigorito la «vecchia ipotesi di imbarbarimento» [*die alte Hypothese von der Barbarisierung*] in favore del sintagma locuzionale già vasariano di "periodi di decadenza", bollando la produzione tardo-antica di costituire l'esito dell'intervento nefasto della cultura orientale: «ma naturalmente tutto questo era solo "antichità orientalizzata", e a Strzygowski "non interessa nulla di più o di meno". Secondo lui, l'antichità indo-germanica e greco-romana era già morta all'inizio dell'era cristiana, e tutta l'arte del tempo era malamente orientalizzata, perché l'Oriente un tempo aveva il privilegio della vita eterna» (*ivi*, p. 14).

dallo studioso viennese, ispirata a uno storicismo continuista in cui vi è «evoluzione, non rivoluzione» [*Evolution, nicht Revolution*]⁹³⁸, mira a rigettare l'equazione di una produzione tardo antica, condannata come barbarica dal gusto tardo-ottocentesco, concependola piuttosto quale esito di una direttrice di sviluppo debitrice tanto dell'influsso orientalizzante invocato dal polacco, quanto del contestuale modello greco-romano. In altri termini, lungi dall'avanzare condanne semplicistiche, Riegl riconduce le manifestazioni iconiche tardoantiche sotto l'egida dell'imperante *Kunstwollen*⁹³⁹. Per dirla con una felice espressione di Andrea Pinotti, che ben coglie la vocazione sottesa all'impalcatura teorica riegliana, attenta a non disporre valutazioni di merito né a cadere nella «teoria delle catastrofi»⁹⁴⁰ alla quale non era sfuggito neppure Franz Wickhoff, «l'arte [e la sua storia] non fa salti»⁹⁴¹.

Al fine di comprendere il valore profondo che la teoria riegliana assegna alla nozione di aptico, non scindibile, come talvolta è accaduto in quei volumi che dell'aptico hanno fatto un illuminante principio critico, dal modo in cui Riegl concepiva la storia dell'arte come disciplina tanto storica quanto estesiologica, può essere opportuno segnalare come lo studioso viennese avverta la necessità di anteporre alla disamina della sezione dedicata alla scultura [*Plastik*] una densa digressione, originata dal constatare come «tutti i riformatori dell'arte moderna ritengono di dover iniziare l'educazione artistica del pubblico chiedendo loro di imparare a “vedere” [»sehen« zu lernen]. Una visione, è bene rimarcarlo sin da ora, che il teorico concepisce quale «attività sensuale del guardare [o dello sguardo]» [*Die sinnliche Tätigkeit des Schauens*]⁹⁴². Sebbene, come già opportunamente registrato in più sedi da Georg Vasold⁹⁴³, lo studioso viennese assegni alla «percezione sensuale» un ruolo imprescindibile nella fruizione dell'opera d'arte – una funzione a tal punto costitutiva che Riegl non esita ad annotare come senza di essa «le belle arti (...) non potrebbero esistere», quasi precorrendo di un quarantennio la norma sinestesica della percezione di Merleau-Ponty – una preminenza di carattere *ideologico*, e non prettamente fisiologico, parrebbe egualmente stabilirsi nei confronti dello sguardo. Condensando nel giro di poche righe una diatriba secolare sui rapporti tra tattilità e visione che, da Locke sino a Herder, aveva catturato

⁹³⁸ Compare a queste altezze una definizione a tratti geometrica dello storicismo sottilmente teleologico di Riegl, quando questi afferma: «nella vita dell'arte non c'è morte, ma solo un'eterna progressione, una reciproca compenetrazione di tutto ciò che è esistito in una linea ondulata che continua all'infinito e che a un certo punto si avvicina al polo orientale estremamente materico, a un altro al polo indo-germanico, senza mai raggiungere completamente nessuno dei due, perché sarebbe davvero la morte dell'arte visiva» (ivi, p. 14, enfasi mia).

⁹³⁹ Ricostruendo la complessa evoluzione della nozione di *Kunstwollen*, in un'evoluzione peraltro interna allo stesso pensiero di Riegl, Otto Pächt già nel '63 traduce tale ambiguo sostantivo come «ciò che vuole l'arte». Deve essere inoltre sottolineato come Riegl applichi tale categoria tanto all'oggetto opera d'arte, quanto all'individualità e più estesamente a un determinato periodo storico. O. Pächt, *Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl*, in "The Burlington Magazine", Maggio 1963, Vol. 105, No. 722, pp. 188-193. In maniera ancor più decisiva, Christopher Wood ha recentemente scritto che, «come unità di base della storia dell'arte Riegl propose non l'opera d'arte, ma la spinta a fare arte, l'impulso ineliminabile al disegno e alla figurazione che chiamò *Kunstwollen*» avente la funzione di favorire la classificazione formale. «La visualità e il *Kunstwollen* – afferma a tal proposito Wood – sono entrambi modi di sospendere l'indagine sui meccanismi fisiologici e psicologici della visione per enfatizzare la dipendenza della figurazione dalle convenzioni e dalla storia». C. Wood, in *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, Zone Books, New York, 2000, pp. 25-26. Sul concetto di *Kunstwollen* si veda anche: M. Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1992, pp. 148-153.

⁹⁴⁰ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 42.

⁹⁴¹ Ivi, p. 41.

⁹⁴² A. Riegl, op. cit., 1902, p. 18, trad. mia.

⁹⁴³ G. Vasold, *Das Erlebnis des Sehens*. Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle cit., p. 49.

l'attenzione degli empiristi inglesi, dei sensorialisti francesi (i già nominati Condillac e Diderot)⁹⁴⁴ sino a giungere a Robert Vischer e Adolf von Hildebrand, il cui pensiero Riegl dovette frequentare con attenzione, questi annota:

Ma lo sguardo è davvero l'unica attività sensoriale che ci dà informazioni sull'essenza delle cose, e soprattutto sulla loro estensione e demarcazione reciproca? L'occhio ci trasmette semplicemente delle apparenze colorate, che possono coincidere con i confini della cosa in questione [...]. Su questi limiti, cioè sulla relativa impenetrabilità delle cose, solo il senso del tatto può in definitiva darci informazioni, e tutti gli accenni alle cose solide, che riceviamo nelle deviazioni attraverso il senso della vista, sono in ultima analisi istruzioni sulle esperienze primitive del senso del tatto [*die primitiven Erfahrungen des Tastsinns*]. Ciò che dunque appartiene all'opera della natura e dell'arte in ogni circostanza, la sua estensione e la sua limitazione, lo sperimentiamo fondamentalmente solo attraverso il senso del tatto; ho quindi chiamato queste qualità delle cose tattili [*die taktischen*] (*tattili da tangere*), in contrasto con quelle ottiche (visibili), come il colore e la luce. Mentre le proprietà ottiche scompaiono al buio, quelle tattili rimangono: l'estensione e la limitazione sono quindi proprietà più oggettive, il colore e la luce più soggettive, perché dipendono in misura maggiore dalle circostanze accidentali in cui si trova il soggetto osservatore⁹⁴⁵.

Percorrendo il tropo herderiano di una visione che restituisce solo apparenze, di contro alla conoscenza esperita per il tramite della "primitiva" facoltà tattile che invece diviene garante (in una lettura certamente parziale e sostanzialmente scorretta) dell'accesso alla materialità oggettiva delle cose del mondo, Riegl, avverte la necessità di esplicitare la precisazione terminologica dalla quale si sono prese le mosse. Chiosando l'unica glossa che l'intervento stilato nell'aprile del 1903 fornisce sul tema, questi scrive:

è stato obiettato [non è chiaro se il soggetto in causa sia lo stesso Strzygowski] che questa denominazione [ossia quella di *cose tattili*] potrebbe dare adito a fraintendimenti, poiché si sarebbe portati a considerarla un prestito dal greco, come l'"ottico" che vi si contrappone, *ed è stato fatto notare che la fisiologia ha da tempo messo in uso per essa la denominazione più appropriata di "aptico"* (da ἄπτειν). Questa osservazione mi sembra giustificata e intendo utilizzare il termine proposto in futuro⁹⁴⁶.

La delucidazione, benché eloquente nel rimarcare uno snodo che dovette risultare in qualche modo problematico sin dalla sua seminale formulazione, si rivela da ultimo insufficiente a chiarire univocamente la questione, quando non addirittura a tal proposito disorientante. A quale categoria di aptico elaborata in ambito fisiologico va riferendosi lo studioso viennese, intendendo la medesima come opposta all'ottico? Il passaggio risulta di massimo interesse dal momento che, stando alle parole del suo autore, qui parco di indicazioni maggiormente puntuali, parrebbe la neonata "scienza dell'aptica" l'ambito sul quale questi va meditando. Ossia, come la prossima sezione si auspica di approfondire in maniera sistematica, a un campo disciplinare avente vocazione laboratoriale e comprendente quell'alveo di sperimentazioni empiriche psicofisiologiche dedicate al tatto nella sua accezione più estesa (per il quale era stato riabilitato nel 1892 il sostantivo femminile tedesco "aptica" [*Haptik*]), comprendente le sensazioni epidermiche (esterocettive) e viscerali-muscolari (interocettive). Tornerò di seguito su tale slittamento tanto disciplinare quanto lessicologico, nevralgico per le vicissitudini sull'aptico e incardinato su quella duplice motilità ravvisata finanche in sede etimologica.

⁹⁴⁴ E. Franzini, *Un corpo da toccare* cit., p. 77.

⁹⁴⁵ *ivi*, p. 18.

⁹⁴⁶ *ibidem*, si veda nota 1, enfasi mia.

In questa sede, tuttavia, al fine di saggiare tale riferimento fisiologico, occorre focalizzare il *proprium* del discorso riegliano. Dal momento che la disamina dell'intervento polemico di Strzygowski, utile per inquadrare più generalmente la *querelle*, non fornisce ulteriori informazioni in merito, sarà necessario prendere la questione, forse direbbe Hildebrand, "alla lontana", ricostruendo passo dopo passo e lemma dopo lemma come Riegl, sin dal 1897, andasse perfezionando uno degli impianti più rivoluzionari per il corso della storia dell'arte e, nel suo piccolo, per la storia, allo stesso tempo relativamente breve e millenaria, dell'aptico.

2.1.2. «Quando inavvertitamente il mio dito...»⁹⁴⁷: le fonti di Riegl

Vi è un tema, come mi auspico di ripercorre solo stringatamente di seguito data la sua notorietà nel perimetro della letteratura specialistica, che caratterizza gli studi di Teoria dell'arte di area tedesca in termini percettologici e ideologici, ossia una commistione sostanziale, e generalmente sbilanciata sul fronte della visione, tra la facoltà visiva e una sua postura tattile. Certamente l'analisi delle relazioni esistenti tra l'occhio, figura del visivo, e la mano, ancella del tattile, annovera radici ben più antiche e già debitamente messe in luce, tra gli altri, da un'esautiva trattazione licenziata da Mark Paterson⁹⁴⁸. Muovendo dal celeberrimo problema di Molyneux⁹⁴⁹, vero e proprio nodo gordiano della filosofia e della psicologia moderna, ottocentesca e ancora cassireriana e merleau-pontiana, si perviene alla "fotosensibile" mano di cieco del soggetto non vedente di Diderot sino alla fondativa (e herderiana) teoria sensualista elaborata da Condillac, al quale si deve uno slittamento incardinato sulla «motilità» di un corpo multimodale che apprende lo spazio toccando, prefigurando quella dimensione ecologica di inferenza tra le facoltà sensoriali sistematizzata due secoli a seguire da Merleau-Ponty e da Gibson⁹⁵⁰.

D'altro canto, laddove Paterson redige un fondamentale prospetto storico e storiografico sull'argomento, del resto quasi sistematicamente offerto in tempi diversi da un ventaglio di illustri interpreti (da Merleau-Ponty

⁹⁴⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Torino, 1977, p. 57.

⁹⁴⁸ Mi riferisco nello specifico al capitolo: M. Paterson, *Seeing with the Hands, Touching with the Eyes*, in M. Paterson, *The Senses of Touch* cit., 2007, pp. 37-57.

⁹⁴⁹ Cfr. Paterson, op. cit., 2007, pp. 39-41. Per un'introduzione non recente, sebbene esaustiva sul cosiddetto "Problema di Molyneux", di cui prima formulazione si deve al poliedrico irlandese William Molyneux e la cui longeva discussione dipende invece dall'immissione della medesima questione nella seconda edizione del saggio *An Essay Concerning Human Understanding* (1694) licenziato da John Locke, si veda: M. Lievers, *The Molyneux Problem*, in "Journal of the history of Philosophy", Vol. 30, N. 3, luglio 1992, pp. 399-416. Per una valida analisi del tema e delle sue fonti finalizzata, peraltro, «a delineare un'immagine storicamente più sfumata dell'"oculocentrismo" nell'età moderna» si veda: S. Parigi, *Teoria e storia del problema di Molyneux*, in Laboratorio dell'ISPF, N. 1, 2004, pp. 1-14. Muovendo dall'inquadrare il fulcro del problema esposto in una lettera risalente al 2 marzo 1693 da Molyneux e indirizzata al filosofo inglese – come noto la questione verte sulla possibilità che un soggetto nato cieco possa riconoscere, una volta recuperata la vista, i differenti volumi di una sfera e di un cubo avvalendosi delle conoscenze pregresse accumulate per il tramite dell'esperienza tattile e dunque guardando, ma non toccando le suddette forme – Silvia Parigi si è interrogata sullo spettro di risposte fornite dagli empiristi e dai razionalisti vedendo in Berkeley (come avrebbe fatto tre anni a seguire Paterson) l'unico teorico a essere stato in grado di fornire una solida risposta empirica al problema: « ecco perché Berkeley giudica "del tutto ridicola e incomprensibile", dal punto di vista del cieco, la domanda che dovrebbe essergli posta. Lungi dal poter distinguere a prima vista la sfera dal cubo, il nuovo veggente non vedrebbe affatto dei corpi, posti a varie distanze, ma si limiterebbe a percepire nel suo occhio, o piuttosto nella sua "mente o anima", macchie luminose e ombreggiate, di diversi colori; non ritroverebbe, cioè, a un primo sguardo, "né le parole, né le cose"» (S. Parigi, *Teoria e storia del problema di Molyneux* cit., p. 7).

⁹⁵⁰ Paterson, *The Senses of Touch* cit., pp. 45, 48-50.

sino al menzionato Derrida lettore di Nancy⁹⁵¹), nell'esegesi compilata dall'autore i postulati riferibili alla *Kunstwissenschaft* germanofona e, nella fattispecie, a Riegl, occupano una posizione decisamente marginale. Lungi dal denunciare un'eventuale lacuna nella ricognizione di Paterson, tale posizionamento diviene indicativo della disposizione tanto ambigua quanto cogente che il tema possiede nelle disquisizioni tedesche almeno dagli anni Sessanta dell'Ottocento. Titolare il presente paragrafo con una citazione barthesiana – il contesto è quello del frangente amoroso in cui l'innamorato appare stretto e anzi costretto tra il desiderio di sfiorare il corpo amato e una micro-fenomenologia di contatti involontari che il medesimo sottopone a un'analisi a tratti patologica⁹⁵² – mi pare possa introdurre, a patto di venire dichiarato strumentalizzato, come il teorico viennese giunga a configurare la nozione ibrida di vedere aptico, affidandosi alla capillare frequentazione di una serie di fonti sulle quali, come si vedrà a breve, la precedente letteratura critica si è già espressa. L'oggetto del contendere, evidentemente, non sarà più la caviglia o il polso di Carlotta, per citare lo straordinario precedente goethiano, bensì i meccanismi di percezione e rappresentazione dello spazio oscillanti tra due poli idealmente (e paradossalmente) dicotomici: l'occhio e il corpo.

Al coefficiente inventivo insito nel plesso tecnica-materiale-tecnologia dell'ineludibile precedente offerto da Gottfried Semper, Riegl predilige l'indagine sull'evoluzione della visione, guardando ai postulati dello scultore neoclassico Adolf von Hildebrand. Nel volumetto *Il problema della Forma nell'arte figurativa* [*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*], edito a Marburgo nel 1893⁹⁵³, anche von Hildebrand, come in seguito avrebbe fatto Riegl, prendeva le mosse da un assunto preciso: ossia, dal concepire «la questione della forma sotto l'aspetto particolare della configurazione dello spazio» e dei suoi concreti processi esecutivi⁹⁵⁴. Muovendo dagli studi di psico-fisiologia dei tedeschi Helmholtz e Wundt, lo scultore aveva già ricondotto le facoltà sensoriali del toccare e del vedere a funzioni interne all'occhio che, per il tramite dei meccanismi di «inferenza», traduce le forme tridimensionali sul piano bidimensionale⁹⁵⁵. Certamente, alla base delle disquisizioni hildebrandiane si colloca un ulteriore studio, venuto alla luce in ambito tedesco una ventina di anni prima. Già nel testo *Sul sentimento ottico della forma* [*Ueber das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur*

⁹⁵¹ Una delle ricostruzioni maggiormente compiute e ancora insuperate per ampiezza di respiro e discussione delle fonti mi pare rimanga il capitolo: J. Derrida, *Tangente I (le mani dell'uomo, la mano di Dio)*, in J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy* cit., pp. 175-204. Definendo ironicamente e genialmente il “Problema di Molyneux” nei termini di un «complotto» o di un «intrigo filosofico del tatto» consumatosi tra Inghilterra e Francia tra XVII e XVIII secolo (e ancora oltre) (ivi, p. 177) il filosofo compone una labirintica argomentazione che si dispiega tra il denso corpo del testo e le ancor più dense note a esso apposte, una storia del tatto che, nel solco del fisiologo e psicologo Maine de Biran, si pone anzitutto quale storia del «privilegio della mano» e della sua «attività motrice» (ivi, p. 184) giungendo tuttavia da ultimo a propendere per una «motilità» che, lungi dal compiersi nel contatto continuista e immediata della mano di uomo con le cose in quanto rivendicazione di potere (ciò che Derrida definisce come coefficiente «onto-teleologico» della mano [ivi, p. 199]) sfocia da ultimo in una metafisica dell'interruzione *à la* Nancy e cristologica («la mano di Dio») (ivi, pp. 203-204). Come noto nel successivo capitolo *Tangente II* Derrida giunge tanto a evidenziare, muovendo dalla fenomenologia di Husserl, come l'associazione tra un “ultrasenso” del tatto e la visione abbia dato consolidato «l'iperbole di un aptocentrismo continuista» per cui si assegna la senso del tatto una natura sensibile e, allo stesso tempo, non sufficientemente sensibile, giacché radicata nella diade di assiomi: «tatto come esperienza della presenza in generale» e esperienza aptica in quanto esperienza «piena, intuitiva, immediata, diretta» (ivi, pp. 207-208).

⁹⁵² Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* cit., p. 57.

⁹⁵³ A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Marburgo, 1893.

⁹⁵⁴ A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa* (1893), A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Aesthetica*, Palermo, 2001, p. 11.

⁹⁵⁵ ivi, p. 12.

Asthetik]⁹⁵⁶ stampato in prima edizione a Lipsia nel 1873, Robert Vischer eleggeva a «indispensabile associato e correttore dell'occhio: la mano sensibile e mobile»⁹⁵⁷. Come era stato per Herder un secolo addietro, nel 1873 si faceva strada l'ipotesi, particolarmente stimolante sul piano argomentativo, di un toccare «metaforico» giacché epurato del suo fattuale accadere. Un toccare che, in effetti, Vischer non tarda a riferire all'alveo del «simbolico»⁹⁵⁸. Attorno a questo punto sarebbe confluita una serie di luoghi comuni particolarmente longevi per la teoria dell'arte tedesca e, più generalmente, per le sorti dell'apτικό in ambito storico-artistico. Il primo e più celebre viene desunto da Vischer dall'opera del grande pedagogista cecoslovacco Gustav Adolf Lindner⁹⁵⁹, il quale sin dai primi anni Settanta dell'Ottocento aveva compiutamente ipotizzato l'inferenza delle due sfere sensoriali. Il «tatto», sostiene a tal proposito Lindner, altro non sarebbe che un «guardare più grossolanamente nelle immediate vicinanze», laddove la «vista» equivarrebbe ad un «sentire più finemente in lontananza»⁹⁶⁰. Affermando l'azione congiunta di tali facoltà nell'atto conoscitivo, Vischer identifica nel toccare la prima modalità sensoriale mediante cui il bambino fa conoscenza del mondo circostante, rinnovando una posizione poi ripresa dai successivi interpreti e proseguendo, almeno nelle premesse, le istanze già herderiane. D'altro canto, il fatto che l'occhio e la sua mobilità, per dirla con Derrida, informino il gesto artistico in maniera più decisiva di quanto possa fare la prensile mano si evince da un ulteriore passaggio in cui il filosofo di Tubinga sottolinea come sia proprio «l'attività dell'occhio» ad aver «suscitato un processo in tutto il sistema nervoso e in tutta l'anima [altro motivo notoriamente herderiano]»⁹⁶¹, in tutto l'essere umano»⁹⁶².

A questo proposito, occorre rimarcare come già in Vischer si consolidi una prima micro-fenomenologia dei movimenti oculari, in una classificazione destinata a confluire nella teorizzazione di Hildebrand e che Riegl, lo si vedrà a breve, rivisiterà imprimendo alla medesima uno sviluppo storicistico⁹⁶³. Vischer distingue infatti una visione scaturita da «sensazioni non accentuate» [*unbetonte Empfindungen*], ossia esperita inconsciamente dal soggetto senziente, e una propria dell'«occhio artistico»⁹⁶⁴ giacché determinata attivamente dalle «sensazioni accentuate» [*betonte Empfindungen*]⁹⁶⁵. Nella fattispecie, quest'ultima facoltà visiva *dovrebbe* risolversi in un atto puramente «contemplativo», dal momento che «qui la visione è presa interamente nella sua purezza come fine a sé stessa e quindi tutte le mortificazioni e i riscaldamenti materiali sono esclusi»⁹⁶⁶.

⁹⁵⁶ R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma* (1873), in Vischer, R. & Vischer, F.T., *Simbolo e forma*, Torino, Aragno, 2003, pp. 35-106.

⁹⁵⁷ *ivi*, p. 37.

⁹⁵⁸ *ibidem*.

⁹⁵⁹ Cfr. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 159.

⁹⁶⁰ *ibidem*, trad. mia.

⁹⁶¹ Come afferma Pinotti riferendosi al celebre volumetto sulla Scultura, nell'incontro statua-soggetto percipiente: «il corpo estraneo si anima della nostra anima; la nostra anima si incarna nel corpo estraneo», generando quella che l'autore definisce nei termini di «simpatia interiore» A. Pinotti, *Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica*, in «PsicoArt», N. 1, 2010, pp. 1-21, qui 6.

⁹⁶² *ivi*, p. 38.

⁹⁶³ Il punto è già stato colto e segnalato con chiarezza da Andrea Pinotti: Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 164.

⁹⁶⁴ Scrive ancora Vischer: «lo sguardo è più consapevole del vedere perché vuole esaminare le forme dialetticamente (cioè in modo dissolutivo e ricombinante) e inserirle in un contesto meccanico. Solo lo sguardo rende possibile una rappresentazione artistica completa» (*ivi*, p. 3).

⁹⁶⁵ *ivi*, p. 5.

⁹⁶⁶ *ivi*, p. 11, trad. mia.

Riportando tale suddivisione alla differenza tra il «vedere» [*Sehen*] e il «guardare» [*Schauen*]⁹⁶⁷, Vischer incardina la trattazione su un elemento nevralgico sia per Hildebrand, sia per un Riegl lettore di entrambi, ovvero quello della mobilità dello sguardo, in un dinamismo che si realizza «mettendo in moto il bulbo oculare attraverso l'attività muscolare»⁹⁶⁸. Si è preferito utilizzare il condizionale dovrebbe in quanto, sebbene Vischer rivendichi a più riprese la “purezza” della visione alla quale egli va riferendosi, anche in questa sede non tarda a presentarsi il connubio “occhio-polpastrello” e “occhio-palmo”, rispettivamente veicolo di un vedere «grafico» e di una sua accezione allora «plastico-pittorico(a)»⁹⁶⁹.

Scriva infatti questi, in un passaggio già ripreso da Andrea Pinotti:

*il guardare è incomparabilmente più agitato del vedere, perché non si basa semplicemente, come quest'ultimo, sulla tensione naturale verso una totalità relativa, ma con il collegamento alle dimensioni individuali permette allo sguardo di vagare in alto e in basso, a destra e a sinistra: la prima è un tracciare delle linee, in cui con la massima precisione io mi assicuro dei contorni, per così dire con le punte delle dita; la seconda – quella naturale su cui si riflette di meno – è invece un puntare alle masse, per cui ripercorro in un 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 montagne*⁹⁷⁰.

Il “per così dire” [*gleichsam*], riecheggiando il “come se” della dissertazione herderiana, sospinge l'agone tra tatto e visione verso il secondo dei relati (ossia la visione), che verrebbe così a inglobare entrambe le facoltà sensoriali. D'altro canto, vi è un'ulteriore componente menzionata da Vischer al fine di ampliare la relazione tra occhio artistico e sensazioni enfatizzate. Nel delineare una lettura *ante litteram* neurologica per cui i «movimenti muscolari» dell'occhio producono stimoli motori anche in altri organi e nello specifico «negli organi del tatto», tra i quali presenzia il «rivestimento cutaneo generale», il teorico tedesco sottolinea il ruolo svolto in tale processo dall'«immaginazione» [*Vorstellung*] in una direzione già propriamente empatica. «Lo stimolo del movimento – puntualizza un Vischer di cui Bernard Berenson un ventennio a seguire sarà parzialmente debitore – non sempre si traduce nel movimento reale corrispondente, ma sempre nell'immaginazione dello stesso. L'immaginazione è un atto mentale attraverso il quale affrontiamo e marchiamo qualcosa nel nostro essere interiore che prima era il contenuto oscuro della nostra sensazione, e lo facciamo in una forma vividamente sensuale»⁹⁷¹. Muovendo dal confronto con l'esperienza onirica⁹⁷², in cui gli stimoli motori possono essere suscitati da immagini mentali mutuate dal mondo fenomenico, Vischer elabora una proposta percettologica incardinata sulla «pulsione oscura degli stimoli pittorici»⁹⁷³. Sia che l'oggetto della percezione sia mentale o reale, è l'«auto-immaginazione motoria» suscitata «direttamente o indirettamente attraverso gli stimoli riflessi dei nervi sensibili» a generare nel soggetto senziente l'impressione cinestesica di muoversi «lungo l'estensione di una catena di colline» o di lasciarsi «trasportare in lontananza dalle “nuvole impetuose”». Dirà allora Vischer, tornando alla distinzione lessicologica sopra accennata, che

⁹⁶⁷ Cfr. Pinotti, op. cit., 2012, p. 17.

⁹⁶⁸ *ivi*, p. 2, trad. mia.

⁹⁶⁹ Già Andrea Pinotti ha messo in luce l'ambiguità soggiacente alla locuzione “plastico-pittorico”, destinata a subentrare anche nell'argomentazione di Wölfflin, tra due sfere semantiche che verrebbero così accostate a contenere allo stesso tempo «un effetto di rilievo» e «un effetto di superficie» (Pinotti, op. cit., 2001a, p. 158).

⁹⁷⁰ *ibidem*. Cfr. Pinotti, op. cit., 2001a, p. 158. Si veda a questo proposito anche Hildebrand op. cit. 2001, p. 21.

⁹⁷¹ *ivi*, p. 15, trad. mia.

⁹⁷² *ivi*, p. 13, trad. mia.

⁹⁷³ *ivi*, p. 14, trad. mia.

non è più vedere, ma guardare: le forme sembrano muoversi, mentre solo noi nell'immaginazione ci muoviamo. Ci muoviamo dentro e intorno alle forme. *Sentiamo tutti i cambiamenti nello spazio con mani amorevoli*. Ci arrampichiamo su questo abete, ci allunghiamo su di esso, cadiamo in questo abisso e così via⁹⁷⁴.

In altre parole, se teoricamente alla visione spetta una posizione nevralgica nell'esperienza percettiva, nell'oscurità del sensorio parrebbe farsi strada una dimensione immaginativa e sinestesica, quando non propriamente corporea, recepita sul fronte fisiologico dallo studioso viennese, ma di fatto fortemente compromessa dal medesimo, come si vedrà a breve, sul piano teoretico.

Come noto Hildebrand, tra le fonti principali di Riegl e della nozione di vedere aptico da questi formulata, dovette fornire un notevole impulso alle istanze qui brevemente enunciate. *Il Problema della Forma*, libello fondamentale destinato a godere di una notevole fortuna critico-editoriale⁹⁷⁵, tanto da venire equiparato da un sessantenne Heinrich Wölfflin a una sorta di «catechismo» in area germanofona⁹⁷⁶, sviluppa in maniera decisiva alcuni assunti elaborati dal predecessore. Pur nella necessità di non cedere a drastiche categorizzazioni, risulta altresì assodato come lo scultore neoclassico abbia impresso ai postulati del predecessore una valenza più marcatamente sbilanciata verso l'alveo del visuale. In questo senso, tre risultano, con Iversen, Olin, Pinotti e Scrivano, gli elementi della lezione hildebrandiana destinati a esercitare una peritura influenza sul pensiero del viennese (così come su quelli di Wölfflin e Worringer)⁹⁷⁷. *In primis*, le celebri locuzioni di «immagine vicina» [*Nachbild*] e «immagine lontana» [*Fernbild*]⁹⁷⁸, diade di espressioni sulle quali Hildebrand elabora una stringente teoria percettologica imperniata, non fortuitamente, sulla concezione di una facoltà visiva in sé conglobante e ibrida. Più precisamente, è su una differente attività motoria tutta intrinseca all'occhio che il discrimine su cui la suddetta formulazione istituisce il suo *proprium*. Da un lato, si pone l'attività di «assemblaggio» che l'occhio dell'osservatore, e più precisamente le sue «accomodazioni» devono compiere quando si trova a una distanza ravvicinata con il proprio oggetto (e qui la sussunzione riegliana). Non potendo avere del medesimo una veduta istantaneamente globale, «quanto più l'osservatore si avvicina all'oggetto, tanto più ha bisogno di *movimenti oculari* e tanto più la *complessiva apparenza originaria* si ripartisce in *singole apparenze, in immagini separate*»⁹⁷⁹. Si noti come una simile sequenza di immagini venga descritta dal suo autore persino sul fronte lessicologico facendo ampio utilizzo di figure afferenti all'alveo della visione – l'osservatore in quanto *ob-servatore* che scruta, l'occhio cartografico; le cose in qualità di apparenze –, mutuando al contempo quella logica squisitamente temporale e discreta dal modo in cui, per esempio, si potrebbe conoscere il volume dell'oggetto esplorandolo lentamente con le mani.

⁹⁷⁴ *ivi*, p. 15, trad. mia.

⁹⁷⁵ Tra il 1893 e il 1913 si annoverano nove ristampe e molteplici traduzioni, le quali attestano un significativo interesse per il volume in ambito estetico, storico-artistico e storiografico: si veda Pinotti, Tedesco, *Il problema della forma*, 2001, p. 26.

⁹⁷⁶ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), trad. R. Paoli, Abscondita, Milano, 2016, p. 136.

⁹⁷⁷ Cfr. Scrivano, *op. cit.*, 2001, p. 14.

⁹⁷⁸ Cfr. Olin, *op. cit.*, 1992, pp. 134-135; Iversen, *op. cit.*, 1993, pp. 68-75; Pinotti, *op. cit.*, 2001a, pp. 153-157; Pinotti, *op. cit.*, 2001b, pp. 20-21; Pinotti, *op. cit.*, 2009, pp. 185-186. Per un'estesa trattazione sul tema si veda nello specifico M. Paterson, *Seeing with Hands, Touching with Eyes*, in Paterson, *The Senses of Touch*, pp. 37-58.

⁹⁷⁹ Hildebrand, *Il problema della forma*, p. 41.

Poco oltre, in un enunciato divenuto celeberrimo nella letteratura specialistica, Hildebrand può affermare come «a questo punto il *guardare* si è trasformato in un *effettivo toccare* e in un *atto motorio*» scaturito dalla sintesi della suddetta sequenza di immagini⁹⁸⁰. Sebbene Hildebrand non esiti ad affermare che «*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*», la conclusione dell'enunciato diviene a sua volta chiaritrice del ruolo che lo scultore attribuisce all'aggettivo “effettivo”. Diversamente, laddove l'osservatore viene ubicato a una maggiore distanza dal piano della rappresentazione così che possa ricavarne una veduta unitaria e istantanea, esemplificata dal complessivo colpo d'occhio – unica vera visione, è opportuno sottolinearlo sin da ora, avente per Hildebrand valore artistico⁹⁸¹ –, si ricava un'immagine lontana in cui, ancora una volta, spetta «all'attività motoria dell'occhio» (e non del corpo senziente in senso stretto) il compito di ricostruire il senso della profondità, altrimenti imperscrutabile. Concependo la creazione artistica della forma in quanto processo intimamente radicato «nella capacità di apprendere spazialmente, di toccare e di vedere», le istanze corporee contemplate un ventennio prima da Vischer paiono essere in questa sede spazzate via da un ingombrante occhio panottico avente funzione sintetizzatrice: «non è che questa *duplice apprensione* di uno stesso fenomeno sia possibile solo attraverso organi separati, *il corpo che tocca e l'occhio che vede: è già riunita nel solo occhio*. Con questa splendida disposizione naturale le due funzioni dello stesso organo e le sue esperienze entrano in una relazione così stretta e ricca come non sarebbe possibile a due organi separati»⁹⁸².

Le conseguenze di un simile accentramento delle facoltà visive e della sussunzione delle sollecitazioni tattili nell'alveo di un occhio ora fotografico, ora palpatore e sintetizzatore, sono state già esposte con chiarezza da Andrea Pinotti in alcuni considerazioni che vale la pena riportare. Commentando il passaggio appena riportato, lo studioso infatti scrive:

ciò conduce Hildebrand a un'operazione per così dire panotticistica: vale a dire, viene sì riconosciuto al toccare un suo diritto, ma questo *toccare viene altresì ricondotto a un occhio toccante; la mano viene esautorata e la palpabilità diviene appannaggio di una peculiare modalità del vedere* [quella appunto ravvicinata]. *In breve, è l'occhio a poter essere già di per sé anche tattile*⁹⁸³.

Il secondo punto che mi preme evidenziare rispetto alla filiazione “hildebrandiana” di Riegl concerne l'adozione del teorico viennese della duplice nozione di “forma” formulata dal predecessore. Nel postulare l'esistenza di una «forma esistenziale [*Daseinform*] dell'oggetto», lo scultore introduce la nozione di «cosa in sé» che, sviluppando «le rappresentazioni motorie e le linee di contorno a esse legate, si attribuisce alle cose una forma indipendente dal mutare dell'apparenza» destinata a esercitare una notevole influenza nel più giovane austriaco⁹⁸⁴. Al contrario, la «forma effettuale» con cui l'artista quotidianamente (e laboriosamente) si interfaccia, ne qualifica la veste fenomenica perennemente mutevole, giacché soggetta ai cambiamenti di posizione del soggetto guardante e di illuminazione⁹⁸⁵. Muovendo dalla diade di visione “ravvicinata” e “a

⁹⁸⁰ *ibidem*.

⁹⁸¹ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 155.

⁹⁸² A. v. Hildebrand, *Il problema della forma* cit., p. 37.

⁹⁸³ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., enfasi mia.

⁹⁸⁴ A.v. Hildebrand, *Il Problema della forma* cit., p. 47.

⁹⁸⁵ *ibidem*.

distanza”, così come sulla corrispettiva “forma esistenziale-effettuale” Riegl sarà in grado non solo di «dinamizzare le forme hildebrandiane della visione in una prospettiva storico-evolutiva che muove dal tattile all’ottico»⁹⁸⁶, per dirla con una magistrale sintesi formulata da Pinotti, bensì di architettare un dispositivo del vedere aptico che, quasi fosse stato approntato in un laboratorio, presenta una logica di funzionamento attentamente codificata.

La terza questione che vorrei porre concerne più direttamente il *medium* scultura. Come si avrà modo di illustrare in sede di trattazione (in una puntualizzazione nota, sebbene non di rado travisata dalla letteratura più propriamente storico-artistica), non solo Hildebrand individua nella scultura a tutt’oggi esibita e visualizzata *come se fosse un rilievo* (ossia collocata dinnanzi a una parete o all’interno di un’architettura che possa fungerne da cornice, prevedendo un punto di vista prestabilito) la vocazione più recondita di tale linguaggio, bensì giunge a definire un’ermeneutica altresì normante della pratica stessa dello scolpire.

Il settimo e ultimo capitolo del menzionato libello risulta infatti dedicato a un tema che dovette essere al suo autore tanto caro quanto familiare, ossia la *Scultura in pietra [Bildhauerei in Stein]*⁹⁸⁷. Mentre tra il 1893 e il 1895 Hildebrand licenziava il complesso della *Wittelsbacher*, celebrando il mito greco di Europa in sella al toro e offrendo alla capitale bavarese una figura di quieta grandezza, per dirla con Winckelmann, e di sofisticato classicismo, il medesimo artefice, allora in veste di teorico, postulava la genesi disegnativa di quello stesso *medium*. «La plastica è indubitabilmente nata dal disegno – afferma a tal proposito Hildebrand –, dal momento che questo, tramite approfondimento, ha condotto al rilievo. *Dobbiamo concepirla come una vivificazione di superficie*»⁹⁸⁸. Ma è soprattutto la disposizione spaziale che una simile scultura, concepita in termini sostanzialmente pittorici, evidenzia, ossia uno spazio planare e compiutamente «unitario», che possiamo presumere poté attrarre Riegl, come si è detto lettore attento delle tesi di Hildebrand, quando quest’ultimo afferma: «anche nella prima plastica a tutto tondo, essa descrive ancora uno spazio unitario. Così gli antichi egizi hanno scolpito delle figure rannicchiate in semplici cubi di pietra, mantenendone del tutto le facce, ma facendole allo stesso tempo diventare membra di una figura accovacciata»⁹⁸⁹.

Riegl non solo iscrive la trasposizione del principio cubico del corpo nell’alveo delle rappresentazioni visive, ma istituisce una pratica del fare scultura che, separandosi dalla modellazione della materia duttile, vede nella lavorazione pellicolare della pietra (delineando l’ennesima intersezione con il pittorico)⁹⁹⁰ la propria specificità. Tale esercizio epidermico che nella proposta hildebrandiana accomuna uno spettro variegato di artefici – dall’anonimo egizio, allo scalpello greco arcaico sino a giungere all’inarrivabile Michelangelo – riflette un *iter* attentamente codificato tanto sul piano della tecnica quanto su quello percettologico. Scalfire l’agglomerato litico, in effetti, costituisce un’operazione ben differente dal modellare “per via di porre”,

⁹⁸⁶ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 164. Deve essere a questo proposito ricordato come Hildebrand mirasse infatti all’articolazione di una «fisica dell’apparenza per l’occhio», una teorizzazione fisiologico-meccanica della visione in quanto «invariata e indipendente da ogni mutamento delle concezioni filosofiche sull’arte», in maniera dunque non sovrapponibile a quanto i suoi successori (da Riegl sino a Worringer) avrebbero operato sperimentando le categorie da questi approntate (Hildebrand, *Il Problema della forma* cit., p. 108).

⁹⁸⁷ *ivi*, pp. 87-95.

⁹⁸⁸ *ivi*, p. 87.

⁹⁸⁹ *ibidem*.

⁹⁹⁰ «Devo così rappresentarmi – annota Hildebrand componendo un’immagine di grande efficacia – che cosa deve capitare al primo strato di pietra e che cosa accade a quello successivo» (*ivi*, p. 89).

volendo proseguire sulla falsariga del fantasma michelangiolesco. Per un sostenitore della scultura di superficie quale il neoclassico Hildebrand, la plastica per modellazione pare per sua stessa natura non poter cogliere la forma esistenziale delle cose. Il plastificatore, diversamente dallo scalpellino, deve ruotare continuamente attorno a un'armatura che questi compone e perfeziona sino al raggiungimento del risultato gradito e che, tuttavia, non travalica l'alveo della «reale oggettualità dell'immagine» (dal momento che, non potendosi giovare di un blocco di materia da cui iniziare la modellazione (nell'ipotesi di Hildebrand), l'artefice procede testando molteplici punti di vista utili a definire l'immagine)⁹⁹¹. Per suo conto, invece, il maestro lapicida sbozza un'opera la cui «raffigurazione», luogo in cui la «fantasia» dell'artista si esprime, lungi dall'affidarsi alla motilità della mano e del corpo che orbita intorno al tornio, pone il proprio motore inventivo nella prospettiva centrale del cristallino.

La scultura, per dirsi artisticamente compiuta, deve essere goduta per il tramite di un riposante colpo d'occhio da lontano; d'altro canto, essa identifica la propria oscura norma esecutiva – Hildebrand si riferisce allo spazio della statua in itinere in qualità di spazio buio, giacché ancora conchiuso nell'ammasso lapideo – per cui la *«liberazione dell'immagine accade dunque costantemente solo secondo il bisogno dell'occhio e la fantasia che vi opera guarda sempre come da un punto di vista lontano»*⁹⁹². I corpi rannicchiati e severi della figurazione paleo-egizia rappresentano un disegno e un affare per l'occhio. L'inquietate blocco cubico, oggetto di una caparbia operazione di pellicologgio, rivive ora nel perimetro di un supporto idealmente bidimensionale, destinato a intercettare i favori di Riegl quattro anni a seguire, quando Hildebrand annota: «anche in questo caso, nel modo più spontaneo, l'intero contenuto cubico come forma materiale si è completamente dissolto in una pura apparenza dell'immagine che tutte le differenze che il tempo, le condizioni e l'individualità portano con sé, svaniscono di fronte alle universali leggi eterne che determinano e determineranno la configurazione artistica». Nell'obiezione all'eternarsi e ai suoi principi, allora, si rivolgono le fatiche del viennese.

2.1.3. La carezza del conservatore: dalla sfrangiatura al cristallino

Un punto di partenza ancestrale e, per così dire, “paleostorico” al fine di avvicinare la nozione di aptico in Riegl può essere offerto dalla sua formazione. Alois Riegl era nato a Linz (Austria) nel gennaio del 1858. All'Università di Vienna, dove aveva inizialmente intrapreso gli studi di giurisprudenza, dovette presto interessarsi ai campi della «filosofia» e della «storia universale» seguendo i corsi, tra gli altri, del filosofo di origini ceche Robert von Zimmermann⁹⁹³, che proprio sul tema della tattilità aveva condotto una riflessione estesiologica memore della lezione herderiana e, perciò, non strettamente confinata all'alveo dell'ottico. Nel 1886, all'età di trentasei anni, il giovane viennese subentrava al conterraneo Franz Wickhoff nel ruolo di «conservatore aggiunto e responsabile della sezione tessuti», in una posizione che manterrà sino al 1897⁹⁹⁴, destinata a esercitare un'influenza fondamentale nella formazione del futuro teorico dell'arte e, ancor più profondamente, nel modo di concepire la disciplina storico-artistica quale scienza sollevata da gerarchizzazioni

⁹⁹¹ *ivi*, p. 100.

⁹⁹² *Ivi*, pp. 89, 91, enfasi mia.

⁹⁹³ P. Conte, *Profilo biografico*, in A. Pinotti, *Grammatica storica delle arti figurative*, Quodlibet, Macerata, 2018, p. LXVII. Per un'introduzione critica alla biografia di Riegl si veda: O. Päch, *Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl*, in “The Burlington Magazine”, Vol. 105, N. 772, maggio 1963, pp. 188-193.

⁹⁹⁴ *ivi*, p. LXVIII.

pregiudiziali di ordine mediale. Una prima luce sull'influenza che tale apprendistato dovette esercitare su Riegl è già stata opportunamente gettata dalla mediologa Laura U. Marks⁹⁹⁵ e da Georg Vasold⁹⁹⁶, ai quali si deve il merito di aver posto una suggestiva correlazione tra la "manipolazione" dei tappeti conservati presso l'istituzione viennese e il configurarsi della locuzione di "visione aptica ravvicinata", messa compiutamente a punto un decennio dopo. Non fortuitamente, nella celebre monografia *Altorientalische Teppiche*, prima fatica editoriale di Riegl data alle stampe nel 1891 quale esito di una frequentazione di oltre un lustro presso il dipartimento museale⁹⁹⁷, il conservatore non tardava ad ammettere come «certamente fu dapprima la sola mano umana che senza l'aiuto di alcun strumento intrecciò i fili l'uno con l'altro, producendo così i primi tessuti»⁹⁹⁸. Benché la prensile mano detenga un ruolo tecnicamente imprescindibile tanto nei processi di produzione, quanto in quelli di indagine e conservazione degli esemplari di arte tessile, essa non può essere parimenti intesa come autosufficiente, fornendo, sin da queste date, un'avvisaglia eloquente rispetto alla configurazione del sistema estesiologico riegliano. Può essere utile a questo proposito arretrare di un biennio e visionare un piccolo catalogo, più raramente menzionato, dal titolo *I reperti tessili egiziani nell'Austria imperiale e reale* [*Die ägyptischen Textilfunde im K.k. Österreich*], che il giovane curatore, allora poco più che trent'enne, confezionava per la medesima istituzione nel 1889⁹⁹⁹. La pubblicazione, problematica testimonianza delle politiche di appropriazione dell'impero austro-ungarico, pertiene alla catalogazione di un fondo di «reperti tombali», provenienti dalla necropoli egizia di Saqqara, che il museo viennese dovette acquistare nel 1882 dall'antiquario e mercante austriaco Theodor Graf¹⁰⁰⁰. Il tema che vorrei in questa sede focalizzare e che mi pare sia stato più raramente menzionato dalla precedente letteratura critica, concerne la peculiarissima *materialità* di tali esemplari e del loro *farsi immagine*, in un duplice livello interpretativo (ossia quello del reperto in quanto cosa e, allo stesso tempo, immagine) destinato a penetrare nella successiva configurazione della nozione di aptico.

⁹⁹⁵ Scrive a questo proposito Marks: «è interessante notare che Riegl era inizialmente un curatore di tessuti. Si può immaginare come le ore trascorse a pochi centimetri dalla trama di un tappeto possano aver stimolato le idee dello storico dell'arte su un modo di guardare da vicino e tattile. Le sue descrizioni evocano il gioco degli occhi tra trame non o appena figurative. Nelle opere d'arte tardo-romane descritte da Riegl, la scultura, la pittura e soprattutto le opere in metallo, le immagini ottiche nascono con la distinzione della figura dal suolo e con l'astrazione del suolo che rende possibile la figurazione illusionistica». L. U. Marks, op. cit., 2002, p. 4, trad. mia. Si veda anche: Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* cit., pp. 168-169.

⁹⁹⁶ Citando a sua volta Marks, Vasold annota sul tema: «tanto più che Riegl, nella sua funzione di curatore di tessuti presso il Museo austriaco dell'arte e dell'industria – uno dei campi di sperimentazione centrali del modernismo viennese – ha trascorso dodici anni a occuparsi di oggetti che originariamente erano destinati non solo a essere guardati ma anche toccati, e la cui caratteristica risiedeva non da ultimo nella loro materialità percepibile apticamente. È stato recentemente sottolineato, e a ragione, che la lucentezza dei tappeti orientali, come quelli che Riegl ha studiato al museo, spesso diventa visibile solo quando li si prende in mano e se ne accarezza delicatamente la superficie – solo allora si svela "il mistero aptico-ottico dei tessuti orientali"» G. Vasold, *Optique ou haptique: le rythme dans les études sur l'art au début du 20e siècle*, in "Intermedialités. Histoires et théorie des arts, des lettres, des techniques", N. 17, autunno 2010, pp. 35-55, qui 51, trad. mia.

⁹⁹⁷ Per un'introduzione alla monografia e alla sua inclinazione, in linea con la successiva *Kunstindustrie*, a postulare uno sviluppo evolutivo storico-artistico fatto di intersezioni transculturali, in questo caso rappresentate dalla derivazione greco-romana dell'ornamento saraceno si veda: Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., 1992, p. 55.

⁹⁹⁸ *ivi*, p. 21.

⁹⁹⁹ A. Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde im K.k. Österreich*, Verlag, Vienna, 1889.

¹⁰⁰⁰ *ivi*, p. V.

Prendendo in visione i granulosi scatti in bianco e nero componenti l'apparato illustrativo posto a corredo della pubblicazione, si ha la netta impressione di trovarsi dinnanzi a un repertorio di manufatti atto a registrare tanto la caducità della materia, sottoposta allo scorrere lento dei millenni, quanto il permanere, allora inalterato, della sapienza tecnica. Persino il medium fotografico, dinnanzi a reperti solo parzialmente preposti a una visione frontale, non può che tradirne l'intima vocazione tridimensionale. L'obiettivo fotografico, infatti, si insinua tra le pieghe di superfici ostinatamente ondulate, rese frementi dallo schiudersi di increspature, grinze e ampie rotture intercorse nella trama. Il finissimo ordito che l'impiego della luce radente lascia emergere svela una cartografia di recessi che interrompono bruscamente la continuità del supporto "planare", rivelandone per l'appunto la profondità finemente stratificata [Figura 61].



Figura 61: A. Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde im K.k. Österreich*, Verlag, Vienna, 1889

Il carattere che parrebbe accomunare in maniera stringente il regesto di tessuti egizi classificati da Riegl entro una decina di categorie in sé emblematiche – dalla prima dedicata agli «ornamenti lineari» [*Lineare ornamente*], alle «decorazioni lineari colorate» [*Bunte Lineare ornamente*] sino al «Ricamo e stampa su tessuto» [*Stickerei und Zeugdruck*]¹⁰⁰¹ – risiede nella loro straordinaria manchevolezza. Gli esemplari confluiti nel fondo trattengono sulla pelle, per avvalermi di un'espressione di Michael Gubser, i segni tangibile del tempo e del suo scorrere millenario del tempo¹⁰⁰². Indipendentemente dalle dimensioni, del resto neutralizzate nella riproduzione in scala, si tratta di manufatti esibenti uno stato di inesorabile frammentarietà: intere aree di tessuto risultano scomparse, l'ordito si apre in sfilacciature e sfrangiature che ne rivelano lo spessore. Studiare e persino fotografare i manufatti, che così pervenuti assumono la parvenza di delicatissimi puzzle o di portolani controvolgia, richiede di assemblarne con cautela i lacerti, testandone il corretto posizionamento. Dunque, non solo possiamo presumere, con Marks e Vasold, che nell'arco di dodici anni, un frangente affatto breve, il viennese avesse avuto modo di consolidare una pratica oculo-manuale di fruizione di tali reperti,

¹⁰⁰¹ *ivi*, s.n.

¹⁰⁰² M. Gubser, *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, in *Kritik: German Literary Theory and Cultural Studies Series*, Wayne State University Press, Wayne, 2009, *passim*.

reggendone tra le mani gli esemplari, verificandone con i polpastrelli la consistenza e percorrendone le superfici con uno sguardo ravvicinato e spontaneamente «cartografico»¹⁰⁰³. Bensì occorre interrogare, unitamente al fondamentale tema della fruizione, la misura in cui una siffatta tattilità fattivamente agita sia subentrata, allora con valenza precipuamente teorica, nel pensiero riegliano. Il timore che la mano creatrice, i tessuti morbidi e sfaldati che trattengono, nel loro acquietarsi sullo spazio, i sintomi di cronologie antichissime e friabili, non siano stati sufficienti a orientare il discorso del viennese in una simile direzione parimenti emozionale, parrebbe dimostrato da uno degli sforzi di maggior respiro avviati da Riegl nell'ultimo quarto del decennio. In tale cornice, non fortuitamente, è ancora la «mano» dell'uomo a introdurre la trattazione.

Al fine di collocare la nozione di aptico nel contesto di quella «rivoluzione copernicana» realizzata da Riegl in veste di storico dell'arte e prontamente registrata dal giovane Erwin Panofsky¹⁰⁰⁴, occorre ricercarne i prodromi contenuti nel distico di versioni della capitale *Grammatica delle arti figurative* [*Historische Grammatik der bildenden Künste*], venuta alla luce nel 1966 quale frutto, come ha già chiarito Pinotti, di una prima elaborazione manoscritta compilata nel biennio 1897-98, e di una seconda sistemazione approntata in occasione di un corso semestrale tenuto da Riegl presso l'Università di Vienna nel 1899¹⁰⁰⁵. La prima versione del testo, nel paragrafo di apertura *Tesi di fondo e piano della ricerca*, recita con tono programmatico:

la *mano dell'uomo* modella le proprie opere partendo dalla materia inanimata, secondo le medesime leggi formali con le quali *la natura plasma le proprie opere*. Tutta la produzione artistica figurativa dell'uomo, in fondo, non è dunque altro che una sorta di competizione con la natura. La *sensazione di piacere* che, attraverso un'opera prodotta dall'uomo, *l'arte ci infonde*, è proporzionale al grado di *chiarezza e esaustività con il quale il suo costruttore ha saputo esprimervi le corrispondenti leggi formali inerenti alla creazione naturale*¹⁰⁰⁶.

La *Grammatica*, per ammissione del suo stesso autore, non costituisce, né ambisce a offrire al lettore non sufficientemente esperto un'operazione pienamente ascrivibile al perimetro della storia dell'arte¹⁰⁰⁷. Rinunciando al rigore documentario-filologico che la disciplina richiederebbe rispetto alla biografia dei singoli manufatti, Riegl poneva le basi per la definizione di un approccio formalista – con Konrad Fiedler è il “come” dell'immagine che lo interessa e non il piano iconografico-iconologico del “cosa” – di carattere «morfologico comparativo»¹⁰⁰⁸ (il cui precedente per tale generazione di autori germanofoni risulta Goethe)¹⁰⁰⁹, atto a cogliere e porre a sistema sacche di persistenza nella storia, in maniera non dissimile dall'operazione quasi contestualmente avviata da Aby Warburg. “L'arte non fa salti” in Riegl, per dirla ancora con Pinotti:

¹⁰⁰³ Il tema dello sguardo cartografico in relazione alla celebre teoria di Svetlana Alpers è già stato posto da Marks, *The Skin of the Film* cit., 2002, p. 6.

¹⁰⁰⁴ Già in Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001, pp. 50-51; E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze, 1996, p. 79.

¹⁰⁰⁵ A. Riegl, *Grammatica delle arti figurative*, A. Pinotti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2018, p. VIII. In qualità di curatore della più recente edizione italiana del testo Andrea Pinotti ha già offerto un'eccellente introduzione critica alla sistemazione riegliana, al quale la seguente argomentazione farà riferimento: A. Pinotti, *Introduzione all'edizione italiana*, in Pinotti, op. cit., 2018, pp. VII-LXV.

¹⁰⁰⁶ A. Riegl, *Grammatica delle arti figurative* cit., (1897-98), 2018, p. 3, enfasi mia. Cfr. Pinotti, *Introduzione* cit., p. XXII.

¹⁰⁰⁷ Pinotti, op. cit., 2018, p. VIII.

¹⁰⁰⁸ *ivi*, p. L.I.

¹⁰⁰⁹ Cfr. *ibidem*.

cionondimeno, entro un modello evolutivo che Riegl concepisce in termini di storicismo continuista, risultano da ultimo le eccezioni, i ricorsi vichiani e l'epifanizzarsi di elementi indomiti a fare sì che determinati «sentimenti del mondo» possano mostrare affinità più o meno compiute in temporalità e geografia dissonanti¹⁰¹⁰.

Concludendo la sezione del primo manoscritto dedicata ai «motivi», termine con cui Riegl designa il livello iconografico¹⁰¹¹ – insieme al piano dei «fini»¹⁰¹² e della diade di «forma e superficie»¹⁰¹³, esso definisce l'ossatura dell'impianto estesiologico del viennese – questi dispone un'acuta sintesi della sua concezione estesiologica delle vicissitudini artistiche che, strette tra i «poli» di una «visione del mondo originaria» e della «odierna visione del mondo» – ovvero l'alfa e l'omega dello sviluppo delle arti figurative *latu sensu*, dai suoi primordi egizi sino ai fatti coevi a Riegl– segue il mutare delle relazioni tra essere e mondo (ossia tra l'individuo e una natura colta nel suo dinamico costituirsi) da un principio prescrittivo di «inorganicizzazione», caratterizzata dall'essere armoniosamente peritura, alla logica soggettivamente transeunte propria dell'«organicizzazione»¹⁰¹⁴.

Il punto di partenza e il punto di arrivo di tutto lo sviluppo dei motivi nell'arte figurativa – può allora affermare Riegl – dell'umanità potranno dunque essere precisati nel modo seguente. In base alla *visione del mondo originaria* gli oggetti della natura erano pensati solo come *singoli esseri fisici esistenti*, ma l'arte – per mezzo dell'*inorganicizzazione* – conferì loro un carattere eterno. In base all'*odierna visione del mondo* gli oggetti della natura vengono considerati solo come eterne forme fenomeniche dell'anima del mondo, che l'arte – per mezzo della sempre maggiore *organicizzazione* – degrada in qualcosa di caduco. Si comprende così come, mentre una volta un modello poteva essere valido per secoli (anzi, per millenni), oggi la moda crei ogni giorno nuovi fenomeni artistici¹⁰¹⁵.

Il tema da focalizzare in quanto implicato nella configurazione della nozione di aptico pertiene alla triangolazione che si viene a determinare tra la complessa nozione di *Weltanschauung*, quella di «forma», categorie indicante in Riegl l'ingombro dimensionale in «altezza, larghezza e profondità»¹⁰¹⁶ e una nozione di «distanza» non aprioristicamente stabilita¹⁰¹⁷. È in questa sede infatti che Riegl, negli stessi anni in cui teneva nelle aule viennesi corsi dedicati alla «Storia delle arti decorative» e alla «Storia della pittura olandese del XVII secolo»¹⁰¹⁸, poteva illustrare la triplice dicitura di visione «ravvicinata» [*Nähsicht*], «normale»

¹⁰¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. L-LI.

¹⁰¹¹ A. Pinotti, *Introduzione* cit., 2018, p. XXXI.

¹⁰¹² «Il termine “fine” – annota Riegl – significa l'intenzione di soddisfare un'esigenza umana» (Riegl, *Grammatica delle arti figurative* cit., 1897-98, 2018, p. 51. Suddividendo i «bisogni dell'uomo» in necessità di «natura fisica» e «spirituale», il viennese assegna al «senso della vista» una valenza per così dire artistica, designando un «fine ornamentale», laddove «le necessità suscitate dagli altri sensi» rientrano nella sfera «dell'utilitaristico», avendo questi una precipua funzione («il fine di un'abitazione, per esempio, si rivolge al senso del tatto»), *ibidem*. Cfr. *Introduzione* cit., pp. XXVI-XXXI.

¹⁰¹³ A. Pinotti, *Introduzione* cit., 2018, pp. XXXIX-XLVII.

¹⁰¹⁴ *ivi*, p. 114, enfasi mia.

¹⁰¹⁵ *ibidem*.

¹⁰¹⁶ *ivi*, p. 115.

¹⁰¹⁷ *ivi*, p. 116.

¹⁰¹⁸ K. M. Swoboda, *Introduzione all'edizione tedesca* (1966), in A. Riegl, *Grammatica delle arti visive* cit., pp. LXXXI-II.

[*Normalsicht*] e «a distanza» [*Fernsicht*], in un tema, lo si è detto, già estesamente sondato dalla precedente letteratura critica¹⁰¹⁹.

Della suddetta tripartizione occorre sinteticamente sottolineare due elementi già estesamente indagati, ma che risulta necessario menzionare stringatamente. Il primo, afferisce all'assoluta centralità assegnata dal viennese alla motilità dell'occhio e solo teoreticamente al corpo senziente. Nel solco della lezione vischeriana e hildebrandiana, come già chiarito da Andrea Pinotti, risulta infatti tale organo, ora fatto appropinquare al piano della rappresentazione, ora ubicato a distanza in modo da favorire il realizzarsi di un fotografico colpo d'occhio, a orientare l'attività visiva. A dirsi, che il "guardare sensuale" a cui Riegl andava riferendosi nell'aprile del 1902 non trascende, da ultimo, i confini anatomici del bulbo oculare e, più precisamente, le movimentazioni del cristallino. Il secondo di essi, dalla valenza ancor più cogente per la presente argomentazione, coincide con l'assodato rilievo per cui Riegl concepisce tale triplice attività della visione in termini evolucionistici, sebbene destinata a incorrere in momenti di transizione per così dire ibridi: dalla «visione ravvicinata» dell'individuo paleo-egizio, passando per la ponderata «visione normale» del soggetto greco-mediterraneo sino a giungere alla finale «visione a distanza» condivisa dall'uomo tardo romano e del caotico osservatore novecentesco¹⁰²⁰.

I livelli mediante cui tale evolucionismo si esprime appaiono molteplici e non esenti da una sottesa – e problematica – gerarchizzazione sensoriale. A questo punto lo rammento, Riegl non ha ancora introdotto il termine aptico: tuttavia, il teorico non esita a intendere la «visione ravvicinata» come implicata nella appercezione tattile del reale e come connotativa delle manifestazioni iconiche che egli pone alle radici di tale sviluppo storicistico, ossia la produzione degli Egizi. In questo senso, una traccia della complessità della sistemazione riegliana può essere colta in un lapidario enunciato che introduce il paragrafo *Primo periodo. L'arte come miglioramento della natura*. Interrogandosi "greenberghianamente" su cosa possa insegnare «l'osservazione dei rilievi e della pittura parietale antico-egizi» Riegl annota: «ci insegna che gli antichi Egizi trattarono il male necessario delle visioni illusorie come il male necessario dei motivi organici»¹⁰²¹.

La figurazione antico-egizia, in una logica come si è detto intermediale che unisce la scultura monumentale a tuttotondo, il bassorilievo, la pittura parietale sino al «tipo architettonico puramente cristallino» della piramide¹⁰²², risponde a una serie di parametri accuratamente codificati. Incardinandosi sulla «visione ravvicinata» in cui l'occhio esplora le «superfici parziali tangibili»¹⁰²³ alla stregua di un polpastrello che

¹⁰¹⁹ Riegl, *Grammatica delle arti figurative* cit., (1897-98) 2018, pp. 115-116. Le indagini sulla triplice visione in Riegl e sulle sue fonti sono state indagate ciclicamente dalla letteratura specialistica dedicata al pensiero del viennese. Si veda a tal proposito: M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., 1993, pp. 9, 73-78; A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., pp. 153-166.

¹⁰²⁰ I temi trattati, come si è ripetuto a più riprese, sono già stati investigati da una bibliografia particolarmente articolata. Tra i titoli specialistici di maggior rilievo si ricorda: M. Olin, *Tactile Verification*, in ID, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., pp. 132-137; M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., pp. 78-80; si vedano nello specifico i capitoli di A. Pinotti, *Occhio e mano*, in ID, *Il corpo dello stile*, pp. 153-166; A. Pinotti, *Introduzione* cit., , pp. XLII-III.

¹⁰²¹ *ivi*, p. 119.

¹⁰²² *ivi*, p. 125.

¹⁰²³ *ivi*, pp. 128, 143.

insegue la forma «*come se* la si potesse toccare»¹⁰²⁴ – qui, come si accennava, la filiazione ottica da Vischer e Hildebrand – essa ipostatizza nella durezza del minerale un “non-spazio” planare popolato da *silhouette* contestualmente frontali e laterali. Tra i postulati che qualificano una simile figurazione, riflesso di una concezione dello spazio in quanto sentimento del mondo devono essere enucleati: l’isolamento di una figura da percepirsi nella sua «assoluta compiutezza materiale», conosciuta nel dominio del tatto e assurta perciò allo stadio di «disegno» e di «puro contorno» assoggettato alla goethiana norma del «cristallino»¹⁰²⁵; la compressione delle figure tridimensionali entro uno spazio piano di cui non interrompono la continuità tattile; il mantenimento di una parvenza di bidimensionalità in virtù di un modellato basso, privo di ombre e scorcì; l’arretramento dello sfondo, reputato dall’artefice egizio un «male necessario», nonché un vuoto non tematizzabile tra i soggetti¹⁰²⁶; la soppressione di qualsivoglia accidente che possa alludere alle categoria soggettivamente ottiche di «illusione» e «profondità»¹⁰²⁷. In una latente tensione insita al processo di *organicizzazione*, anche l’arte egizia conosce suo malgrado gli artifici ottici del «colore» e del «movimento», destinati tuttavia a venire sottoposti alla legge imperante dell’oggettivismo. In tale sistema il colore non rappresenta, allora, un attributo superficiale, quanto piuttosto una componente che «penetra» la forma in maniera omogenea e peritura¹⁰²⁸. Allo stesso modo il movimento esemplificato dall’organica «curvatura», anche qualora timidamente accennato, si limita ad annunciare l’incedere di una figura che «sembra aver voglia di avanzare, ma la materia inanimata non le concede un ulteriore passo»¹⁰²⁹.

L’affrancamento dal giogo dell’oggettivismo tattile si sarebbe solo laboriosamente compiuto con il raggiungimento della «visione normale», ambito dall’arte greca prealessandrina¹⁰³⁰ e compiutamente ottenuto da quella alessandrina. Rivendicando la «legge del più forte» quale propaggine della «visione del mondo politeistica», la «superficie soggettiva», definitasi nel dominio della vista e dell’impressione, conquista una sua predominante legittimità¹⁰³¹. Il suddetto dinamismo dall’oggettivo (tattile) al soggettivo (ottico), inoltre, chiama in causa in modo decisivo l’impiego dell’ombra e della luce, ancelle dell’ottico e faultrici d’illusione¹⁰³². In tale iniziale presa di distanza, effettiva sebbene ancora incerta, il soggetto può «abbracciare con lo sguardo la forma complessiva della singola figura», senza tuttavia potersi concedere un’istantanea (e hildebrandiana) veduta d’insieme¹⁰³³. La conquista della «visione normale» e ancor più di quella «a distanza», scaturisce da quella componente negata dalle produzioni egizie, attiche e ancora prealessandrine, equivalente alla

¹⁰²⁴ *ivi*, p. 145, enfasi mia.

¹⁰²⁵ Sul tema di matrice già hegeliana del cristallino si veda: Pinotti, *Introduzione* cit., pp. XXXVI-VIII.

¹⁰²⁶ *ivi*, p. 144. Deve essere a questo proposito ricordato come Riegl non manchi di attribuire al maestro Wickhoff l’aver riconosciuto quale «caratteristica più importante della pittura antica, accanto al *trattamento tattile della prospettiva lineare*, il fatto che in essa non sono contemplati i riflessi» (*ivi*, p. 146, trad. mia).

¹⁰²⁷ *ivi*, pp. 119-128, 133. Cfr. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 44.

¹⁰²⁸ *ivi*, p. 124.

¹⁰²⁹ *ivi*, pp. 70-71.

¹⁰³⁰ «Il rilievo non si presenta più, almeno nel periodo della fioritura artistica attica, come il piatto bassorilievo degli Egizi, ma non è ancora l’altorilievo del periodo ellenistico o addirittura romano. Ogni figura è considerata ancora di per sé, anche se poi viene riunita in un gruppo. Dunque, non è ancora visione normale, ma non si tratta più nemmeno di un’assoluta visione ravvicinata» (*ivi*, p. 132).

¹⁰³¹ *ivi*, p. 129.

¹⁰³² A. Riegl, *Grammatica delle arti figurative* cit., (1899) 2018, pp. 283-287.

¹⁰³³ *ivi*, p. 134.

«materializzazione dello spazio» dell'immagine e, parallelamente, all'«interpretazione della superficie materiale come spazio»¹⁰³⁴. L'arte tardoromana e paleocristiana, prodotta di «una visione del mondo monoteistica», si sarebbe fatta promotrice di una «crescente dissoluzione della rigida forma solida in superfici indefinite» per il tramite del vibrante «schizzo», creando composizioni frementi recepite dal gusto moderno quale prova di un generale abbruttimento dei costumi¹⁰³⁵. Allora, l'animazione di uno sfondo fattosi finalmente atmosferico, interrompe la continuità del piano tattile grazie al comparire di profonde incisioni, lunghe ombre e aggetti sporgenti. Una simile produzione, presto condannata come barbarica, si offre alla «visione a distanza», assurgendo a diagramma di figure tra loro connesse da effetti chiaroscurali, dall'impiego superficiale del colore e della «composizione di masse»¹⁰³⁶.

Ciò che mi preme porre in luce al termine della presente ricognizione è come sin dalla sua prima versione manoscritta la *Grammatica*, vero e proprio incunabolo della successiva fatica editoriale del 1901, Riegl, lungi dal risentire dell'apprendistato presso il Museo di Arti Applicate di Vienna, predisponga un prospetto percettologico dalla valenza certamente non pregiudiziale, sebbene indubbiamente gerarchizzante, quando non addirittura metodologica, come già proposto in maniera convincente da Margaret Olin¹⁰³⁷. La visione ravvicinata-tattile definisce un soggetto primitivo-infante colto nel suo rapportarsi con il mondo dei fenomeni per il tramite di una facoltà, per l'appunto quella tattile, ritenuta (a torto) meno fallace della corrispettiva visiva¹⁰³⁸. La conquista della visione a distanza, una visione per così dire propriamente ottica, viene connaturata all'adulto tardo antico-novecentesco che non necessita più del conforto sensuale del tatto, potendosi affidare alle proprie memorie introiettate.

Nella seconda elaborazione del testo, nata quale regesto di fascicoli predisposti da Riegl per la cattedra di Storia dell'arte dell'Università di Vienna, se da un lato, come ha già segnalato Pinotti, l'evoluzionismo religioso acquisisce una valenza strutturale e strutturante¹⁰³⁹, i principi teorici lì enunciati ne risultano ulteriormente precisati. È in quella sede, infatti, che Riegl nel sostenere la non identità tra «superficie tattile»

¹⁰³⁴ *ivi*, pp. 134, 141.

¹⁰³⁵ *ivi*, pp. 160-61.

¹⁰³⁶ *ivi*, p. 163.

¹⁰³⁷ Con acutezza, sin dal 1992 Olin ha proposto di ravvisare una connessione tra l'impalcatura percettologica riegliana e le metodologie di ricerca in campo storico, aventi peraltro in sé un chiaro orientamento: «infatti, quando Riegl proiettò la sua metafora del tatto e della visione in una storia del mondo, le diede implicazioni di vasta portata per lo storico. Secondo la sua visione, come abbiamo visto, i primitivi impararono a maneggiare gli oggetti uno per uno. Solo gradualmente impararono le connessioni (ottiche) tra le cose, prima meccaniche e poi chimiche. Alla fine del XIX secolo, queste connessioni superarono gli oggetti stessi come oggetto di attenzione intellettuale. Tuttavia, la base dei fatti tattili primitivi assicurava la validità delle vaste generalizzazioni dei pensatori più sofisticati. La narrazione storica di Riegl è in effetti una dichiarazione sulla ricerca della conoscenza storica. Storicizza le metafore ottiche e tattili già implicite nell'epistemologia della speculazione basata sul contatto diretto con gli oggetti, appresa ai piedi dei suoi professori. Naturalizzando il proprio metodo "sintetico" proiettandolo nella storia e ancorandolo ai fatti della percezione sensoriale, lo concepisce anche sulla falsariga dell'arte tattile che può contrastare la minaccia dell'arbitrio» (M. Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., p. 179). Sulla tensione gerarchizzante: cfr. M. Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., pp. 136; Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001, pp. 165-66.

¹⁰³⁸ Come già puntualizzato da Pinotti, «manca – in Riegl così come negli autori variabilmente orbitanti attorno al purovisibilismo – la consapevolezza del fatto che anche la sensazione tattile è pur sempre un'interpretazione del mondo da una prospettiva» A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 163.

¹⁰³⁹ A. Pinotti, *Introduzione* cit., pp. LVII.

e «superficie ottica» affronta talune tematiche in maniera maggiormente decisiva¹⁰⁴⁰. Assumendo una postura di ascendenza lucreziana e discutendo dei corpi che formano il mondo dei fenomeni in qualità di «complessi atomici», il teorico torna al tema secolare, in ambito germanofono già herderiano, dell'integrazione delle sollecitazioni tattili nell'orbita del visivo al fine di avere nozione della «profondità», fenomeno non conoscibile attraverso la sola visione¹⁰⁴¹.

Laddove la «superficie ottica» si esibisce come «rigorosamente bidimensionale», pur essendo l'individuo consapevole della sua oggettualità tridimensionale (la volumetria minerale del bassorilievo pittorico egizio), la «superficie tattile», egualmente dipendente dalla nozione di «piano», presenta un differente funzionamento. L'esempio recato da Riegl e incentrato sulla figura geometrica del «cubo» può essere utile ad avvicinare il fulcro della questione. Recando tra le mani un cubo o un qualsivoglia cristallo geometrico, asserisce il viennese, e avvicinandolo al punto di vista, il soggetto ne vedrà una superficie bidimensionale puntualmente delimitata e, in ciò, «egizia»¹⁰⁴². Diversamente, nel momento in cui il candidato allontana l'oggetto dagli occhi, mentre la visione continua a restituire un'immagine bidimensionale, il tatto registra la configurazione tridimensionale del familiare poligono formato di facce che, arretrando, si innestano a definire un sistema angolare¹⁰⁴³. Occorre sottolineare come Riegl non esiti ad accordare una preminenza effettiva alla facoltà visiva, sostenendo che la «vista», nella sua attitudine sintetizzatrice, sia «importante e decisiva anche per la percezione della superficie tattile», pur riconoscendo l'importanza nevralgica del tatto in sede di apprensione¹⁰⁴⁴. Formulando una sintesi debitrice di talune istanze herderiane e, più compiutamente, della menzionata linea oculocentrica vischeriana-hildebrandiana, Riegl conclude:

abbiamo dunque differenziato la visione ravvicinata, quella normale e quella a distanza. Nella *visione ravvicinata* si riescono a vedere solo le *parti*; si può *osservare una parte della forma dopo l'altra*, per poi rimettere *mentalmente insieme il tutto*. Nella visione normale si riescono a vedere contemporaneamente le parti e tutto l'insieme (nella misura in cui le si possa vedere tutte in una volta). Nella visione a distanza si vede solo l'insieme e non più le parti¹⁰⁴⁵.

Nel paragrafo dal solenne titolo *Inizi* e dal sottotitolo (*Nella misura in cui ci sono riconoscibili presso gli egizi*)¹⁰⁴⁶, Riegl consolida la triangolazione tra rappresentazione, sentimento del mondo ed evolucionismo in un «dispositivo» di cui, ai fini della mia argomentazione, occorre focalizzare i principi. La «visione ravvicinata» che nell'aprile del 1903 si sarebbe fregiata dell'ambigua caratterizzazione di «aptico», ponendosi quale appannaggio dell'individuo egizio, rappresentante *pro-toto* di un soggetto incidentalmente subalterno giacché

¹⁰⁴⁰ A. Riegl, *Grammatica delle arti figurative* cit., p. 284.

¹⁰⁴¹ *ivi*, p. 283.

¹⁰⁴² *ibidem*.

¹⁰⁴³ *ibidem*.

¹⁰⁴⁴ Il tema è già stato sollevato con sin dal 2001 da Andrea Pinotti nel rimarcare come, a fronte della supremazia ideologica e teleologica che Riegl assegna al senso della vista, allo stesso tempo il viennese riconosca parimenti l'azione del tatto in fase conoscitiva. Come annota Pinotti in merito: «ma, per altro verso, sarebbe ingenuo e semplicistico affermare che, nel graduale ma inesorabile processo di otticizzazione che intercorre nel passaggio dall'arte egizia a quella tardoromana, il tatto venga definitivamente ostracizzato dall'ambito dei presupposti percettivi dell'artisticità» (A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 164).

¹⁰⁴⁵ *ivi*, p. 286. Il passaggio in oggetto è già stato riportato in numerosi sedi: tra le più recenti in ambito italiano A. Pinotti, *Introduzione* cit., 2018, p. XLI.

¹⁰⁴⁶ Benché il viennese avesse cognizione del frangente preistorico, in entrambe le redazioni risultano le manifestazioni iconiche antico-egizie a svolgere un ruolo di originario apripista.

primitivo, assolve a una missione precipua, definitivamente chiarita dalla letteratura specialistica su Riegl e invece passata in sordina nella corrispettiva sull'aptico: quella di domare il caotico mondo esterno. Delineando un paragone intertemporale in cui il redivivo artefice egizio appare convocato al cospetto di pitture che, nell'anno 1899, si potrebbe immaginare di identificare con il vibrante olio su tela *Nella foresta* (1899) di Cézanne o con gli esercizi neoimpressionisti sulla rifrazione della luce di Seurat, Riegl pone le basi per la progettazione di quel dispositivo aptico cui accennavo sopra, codificato tanto sul piano dell'invenzione teorica, quanto su quello della fruizione. In un denso passaggio che può essere utile trascrivere, Riegl sostiene:

l'uomo primitivo che si guarda attorno nel mondo si trova davanti al *caos*. In questo caos egli prova a portare ordine; il primo passo in questa direzione è la *scelta delle singole cose che lo colpiscono di più*; di modo che egli si trovi ad avere davanti a sé degli *individui*, e non una moltitudine confusa e caotica. Ritorniamo alla concezione fondamentale di tutta l'antichità: *gli elementi della natura sono individui dotati di un corpo*. (Questo concetto lo si può comprendere meglio *se si tiene in mente il contrasto con la situazione attuale: oggi non ci spaventa nessuno caos*; sappiamo che esiste una legge naturale che mantiene l'ordine all'interno degli oggetti; oggi concepiamo sempre gli oggetti in serie, così come sono in relazione tra loro. Non possiamo fare altro – per ogni oggetto – che pensare in termini di causa ed effetto. E così dipingiamo anche le cose in rapporto reciproco. *Agli Egizi i nostri quadri sarebbero sembrati una glorificazione del caos*. Essi desideravano soprattutto l'*isolamento*, la *chiarezza*; noi desideriamo *collegamento*, *mescolanza*, *equilibrio*). Ora, è semplice rispondere alla seguente domanda: *l'uomo primitivo concepisce gli oggetti in maniera tattile oppure ottica?* Certo la *maniera ottica gli mostra il caos*, mentre solo quella *tattile crea la rassicurante convinzione dell'individualità degli oggetti*. *L'arte figurativa deve dunque cominciare con le superfici tattili*. Da questo punto possiamo costruire *a priori l'intero sviluppo*: nel *periodo più antico domina l'apprensione tattile nella visione da vicino*. Oggi, come noi tutti sappiamo, *domina l'apprensione ottica nella visione da lontano*. Esse rappresentano due estremi opposti. La visione normale si trova quindi necessariamente nel mezzo, in periodi di equilibrio. Infatti, incontreremo la visione normale nell'arte greca classica, come pure nell'alto Rinascimento italiano¹⁰⁴⁷.

Nella sua ineccepibile esposizione, l'estratto descrive uno sviluppo teleologico della «storia dell'arte» in quanto «storia della percezione»¹⁰⁴⁸ che, sebbene estraneo a facili recriminazioni (a dirsi che l'apprensione tattile del soggetto egizio non rende quest'ultimo e la sua produzione iconica meno meritevoli, sottende Riegl, delle corrispettive ottiche di un Cézanne), dispone uno spettro di condizioni su cui sarebbe opportuno non glissare. Nell'argomentazione intessuta dal viennese, come noto e accennato sopra, lo spazio schiuso dalla visione ravvicinata riflette un mondo sottoposto alle leggi prescrittive del cristallino. Un non-spazio permeato da una simmetria idealmente costitutiva, da un'innaturale frontalità (il tuttotondo egizio, lo rammento, viene scolpito dal suo creatore in funzione di una visione esclusivamente «frontale»)¹⁰⁴⁹, da una rassicurante proporzione, dalla scanalatura arrotondata che la mano, come nel caso del cubo, recepisce tridimensionalmente, e dalla rimozione di ogni accidente che possa turbare tale stato di quiete. In altre parole, esso schiude un piano occupato da oggetti statici e da soggetti parimenti oggettivati e preferibilmente, peraltro, nudi¹⁰⁵⁰. Un mondo aptico in cui il movimento può venire solo eccezionalmente suggerito: di norma, esso

¹⁰⁴⁷ *ivi*, pp. 287-88, enfasi mia. Il passaggio è già stato parzialmente citato in M. Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., 1993, p. 136.

¹⁰⁴⁸ A. Pinotti, *Grammatica storica delle arti figurative* cit., *passim*.

¹⁰⁴⁹ Nell'esegesi riegliana, puntualmente scaturita dallo studio della statuaria egizia, tali figure monumentali appaiono progettate per una visione ravvicinata che rinunci agli spazi vuoti, non sviluppando la parte posteriore della figura, sovente culminante nell'architettonico pilastro (A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* cit., pp. 290-91).

¹⁰⁵⁰ L'attributo che per il viennese contraddistingue la figurazione antica risulta il «nudo»; il pannello, coprendo la conformazione delle membra corporee e limitandone la visibilità, appare solo debolmente accennato quale attributo che

appare aprioristicamente espulso. Un piano depressurizzato e non solo privo di luce e di aria, bensì più drasticamente *senza tempo* o, più correttamente, sede di un tempo sincronico e stratificato: un orizzonte chiuso in altezza e larghezza, mortifero e atemporale in cui l'esorbitanza dello spazio, puntualmente sospinta verso il fondo, reca in tale operazione di arretramento la negazione di un sentire soggettivamente corporeo ed *emozionale*. L'introspezione soggettiva che unisce le frementi manifestazioni dell'epoca di Costantino a quelle tardo-ottocentesche e in prospettiva novecentesche, stando all'impalcatura di Riegl, concerne una forma del sentire il mondo e di esperire l'opera d'arte *ideologicamente* ottica. L'apico, perciò, sta alla perfezione adamantina del cristallo così come l'ottico, per contro, sta all'anelito vitale che scompagina l'universo dei fenomeni annientando lo stratagemma delimitante della *silhouette*¹⁰⁵¹ [Figura 62]



Figura 62: Montaggio composto da dettaglio e veduta di insieme del complesso a bassorilievo *Relief from the West Wall of a Chapel of Ramesses I, 1295-1294 a. C., The Metropolitan Museum of New York*

Del riverberarsi dell'«apprensione tattile» distintiva del frangente di configurazione dello spazio, per cui l'anonimo egizio modella la figura suddividendola in parti solo debolmente aggettanti¹⁰⁵², che questi percepisce progressivamente senza visualizzarle in maniera unitaria, sul momento di fruizione del manufatto rende conto una sintetica allusione già compiutamente elaborata a queste altezze.

Chi vuole *studiare le figure egiziane in modo corretto* – puntualizza a tal proposito Riegl – *dovrebbe* in effetti *toccare* la loro superficie *con la punta delle dita*: non troverà così una superficie piana [ossia una superficie eminentemente ottica], ma percepirà il più *fine modellamento*, un *ondulato saliscendi*, mantenuto così piatto da proiettare solo *debolissime ombre*¹⁰⁵³.

non ostacola la comprensione della forma, rinunciando al modellato e allo strumento illusionistico della «piega» (ivi, p. 291).

¹⁰⁵¹ Poco oltre Riegl annota: «(...) tutta l'arte egizia è disegno dei contorni, assolutamente ben definita (tutta la pittura moderna è invece priva di contorni, per inserire gli oggetti nello spazio nel modo più delicato possibile» (ivi, p. 297).

¹⁰⁵² Se l'arte egizia si impone quale linguaggio di «individualità» e «superficie», Riegl si dimostra perfettamente conscio nel rilevare una sorta di cortocircuito tra modellato plastico e le tensioni planari quando annota: «si dice che l'arte egizia abbia un carattere plastico: in effetti questo è vero, in quanto l'arte egizia concepisce gli oggetti individualmente. Ma allo stesso tempo le opere d'arte egizie sono opere di superficie». L'artificio mediante cui sanare tale recondita contraddizione consiste riducendo al minimo il suddetto «modellato» (ivi, p. 289).

¹⁰⁵³ ivi, p. 289, enfasi mia.

Il ricercatore o il fruitore *dovrebbe* potere sfiorare tale raffinato modellato, “primitivo” nella temporalità ma sapiente nella fattura, sebbene non sia da ultimo appurato se Riegl auspichi che questi *debba* necessariamente tastarle. Anche negli scritti successivi Riegl sarebbe tornato a più riprese sul lemma del toccare il bassorilievo: cionondimeno, l'impressione che se ne ricava è che questi, lungi dall'invocare un'effettiva interazione tattile con il piano lievemente scolpito – si rammenti di come persino Herder, insieme al tattilista Zimmermann, primo promotore tra i tedeschi della specificità mediale tra senso del tatto e scultura, si riveli suo malgrado tentennante rispetto all'opportunità della sua palpazione¹⁰⁵⁴ – inscriva l'eventuale sfioramento entro un dominio virtuale: la visione ravvicinata sostituisce la peregrinazione del polpastrello e il profilo inalterabile del cristallino la morbidezza compromessa del tessuto.

2.1.4. Dal contorno sensibile all'atomo: verso lo spazio infinito

Quando dunque Riegl giunge al 1901, anno in cui la prima edizione della *Kunstindustrie* vede la luce, ha lungamente meditato, in un torno d'anni quasi quinquennale, sulle questioni ripercorse. L'ambizioso obiettivo del volume commissionato allo studioso dal Ministero dell'Istruzione austriaco (di cui verrà alla luce solo la prima parte) mentre egli andava lavorando all'altresì ponderosa impresa de *Das Holländische Gruppenportät*, data alle stampe nel 1902¹⁰⁵⁵, coincide con il risalire alla «intima natura dell'arte paleocristiana»¹⁰⁵⁶, raggiunta operativamente «spezzando» le dinamiche di imbarbarimento alla quale veniva associata dalla coeva letteratura. Diversamente, Riegl si rivela interessato a penetrarne le leggi stilistiche, interrogandone le ragioni profonde in una prospettiva intermediale e di continuità storica¹⁰⁵⁷. Tanto il materialismo semperiano, autore con cui Riegl non concorda, ma il cui pensiero dimostra di aver praticato in maniera tutt'altro che prevenuta o

¹⁰⁵⁴ Si tratta, ancora una volta, del fondamentale tropo pinottiano de «l'incertezza herderiana»: Pinotti, *Guardare o toccare?*, 2009.

¹⁰⁵⁵ G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., p. 48. A. Riegl, *Das Holländische Gruppenportät*, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses”, Vol. 23, No. 3-4, 1902.

¹⁰⁵⁶ Gli estremi temporali che perimetrano la ricognizione riegliana, come noto, corrispondono all'Editto di Costantino del 313 d.C e all'inizio del regno di Carlo Magno (768 d.C). (ivi, p. 16).

¹⁰⁵⁷ Riegl, op. cit., (1901) 2013, pp. 4, 6.

superficiale¹⁰⁵⁸, quanto l'atteggiamento ambiguo promosso dal precursore Franz Wickhoff¹⁰⁵⁹ appaiono oggetto di confronto.

Allora, delineando una sintesi sempre più accorta delle istanze saggiate nella *Grammatica*, Riegl può introdurre il problema dell'arte tardoantica in una direttrice teleologica affermando:

l'arte antica conobbe unità e profondità solo nel piano, l'arte moderna al contrario li cerca entrambi nella profondità dello spazio; l'arte tardoromana sta nel mezzo fra i due perché ha liberato le singole figure dal piano e perciò ha superato la finzione di un piano di fondo da cui *tutto nasce*, ma riconosce lo spazio – e in ciò segue ancora l'arte antica – solo come una *singola forma chiusa (cubica), non ancora come libero spazio infinito*¹⁰⁶⁰.

Nel rinvigorire la logica evolutiva secondo «l'osservatore moderno» – diversamente dal suo avo primitivo e in maniera paradossalmente affine e contraria a come Benjamin avrebbe postulato il tema da lì a un trentennio meditando le tesi del viennese – immerso nei concetti è «abituato (...) a *osservare la natura e le opere d'arte in prospettiva fugacemente ottica (impressionista)*»¹⁰⁶¹, Riegl introduce l'argomentazione ribadendo il tropo dell'evoluzione tattile-ottica. Laddove, allora, sono l'architettura e gli anonimi manufatti dell'arte applicata a offrire allo studioso i brani di studio maggiormente atti a estrarre la norma del *Kunstwollen* in una data

¹⁰⁵⁸ Sui rapporti, le influenze e le divergenze tra Semper e Riegl si veda: M. Olin, *Style as Structural Symbolism*, in Olin, op. cit., 1992, pp. 39-50; M. Iversen, *Modernity in the Making*, in Iversen, op. cit., 1993, pp. 21-30; A. Pinotti, *Il "nemico più pericoloso": Gottfried Semper*, in Pinotti, op. cit., 2001a, pp. 17-23. Riconoscendo come la metafisica materialista semperiana, al momento della sua apparizione, fosse stata recepita come innovativa rispetto alle fumose elucubrazioni romantiche, Riegl non può concordare nel concepire l'opera d'arte quale «risultato meccanico e condizionato da scopi presi dalla materia prima e dalla tecnica», a cui il viennese giustappone la nozione di *Kunstwollen* (ivi, pp. 7-8). Deve inoltre essere segnalato come l'indagine genetico-evolutiva sulla nozione di «stile» [*Stil*] e, più precisamente, di una «Stillehre» [*Scienza dello stile*], può essere intesa, stando ancora con Pinotti, alla stregua «(anche) di una storia della mano». Una storia della «manualità» e delle operazioni primigenie compiute da tale organo prensile che ravvisa nell'emblema della «capanna primitiva [*Urhütte*] il suo prototipo e nelle qualità «tattile» del materiale un punto di congiunzione. Come noto, è dunque sull'interazione tra tecnica e materia – intesa sia nella sua naturale cosale, sia concettualmente quale «tema di una realizzazione artistica» – che si innesta il problema dello stile, in una triangolazione fortemente avversata da Riegl, che non tarda ad opporre al «"saper fare" [*Können*]» una «storia dell'arte intesa come "voler fare" [*Wollen*]» Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., pp. 17-23, 147. La connessione tra visione aptica e una peculiare modalità di concepire lo spazio e le figure nel bassorilievo egizio risultano, come altresì noto e come si affronterà più estesamente a breve, dei capisaldi della teoria dell'arte del viennese. Ed è proprio rispetto a tale condiviso oggetto di riflessione che emerge con forza la differenza tra l'approccio semperiano e quello riegliano, accomunati da presupposti teorici in fondo affini (quali l'indagine sullo stile, la storia dell'arte senza nomi e priva di gerarchizzazioni, il concepire l'estetica in quanto disciplina della conoscenza sensibile). L'amburghese correla infatti i caratteri distintivi della scultura egizia, ossia quegli stessi caratteri di rigidità, compattezza e nitore che Riegl ricondurrà all'eternante visione aptica, a una questione precipuamente tecnica, come si può evincere dal passaggio: «Quei *colossi di granito* – afferma Semper –, con le loro estremità compatte e i loro accessori, i loro contorni nettamente accentuati, raffinati e tuttavia contenuti, rappresentano un *compromesso convenzionale*, per così dire, *tra un materiale duro e resistente e la morbida mano umana* con i suoi semplici strumenti – il martello, lo scalpello, la lima e la mola. Queste sculture riflettono anche l'intenzione che l'opera sia duratura e non facilmente distruttibile» Semper, op. cit., 1860-63, p. 176, enfasi mia.

¹⁰⁵⁹ Sebbene Riegl, che era succeduto a Wickhoff nella mansione di conservatore della sezione tessile del Museo di Arti Applicate di Vienna, non esiti a riconoscere nel predecessore un ruolo prodromico nell'interrompere quell'atteggiamento di «sottovalutazione (...) del significato dell'industria d'arte» sostenendo, nella celebre monografia in collaborazione con W. Ritter von Hartel dedicata alla *Genesi di Vienna* (1895), che tale soggetto tardoantico non potesse essere valutato adottando i criteri impiegati nella disamina dell'arte greca classica (ivi, pp. 8-9). Allo stesso modo, il più giovane allievo non può condividere la perdurante logica plasmata sulla «teoria della catastrofe» per cui, a seconda dell'allinearsi o meno della figurazione tardoantica al nobile precedente imperiale essa viene valutata in maniera positiva, oppure in modo irrimediabilmente decadente (ivi, p. 9). I passaggi menzionati compaiono parzialmente già in Pinotti, *Il corpo dello stile* cit, p. 42.

¹⁰⁶⁰ ivi, pp. 12-13.

¹⁰⁶¹ ivi, p. 17.

Weltanschauung, l'imponente piramide egizia, come già verificatosi nelle pagine della *Grammatik*, diviene «opera plastica», e non *monumentum*, per «un'individualità corporea» che desidera percepire il mondo assecondando le leggi della visione tattile ravvicinata¹⁰⁶². Il «triangolo equilatero» bidimensionale, perimetrato e ostinatamente senza profondità del complesso funerario egizio, in virtù della sua stessa vocazione geometrico-inorganica, realizza «un espediente» funzionale per architetture «dedicati ai morti», ma non per «esseri viventi ricchi di movimento»¹⁰⁶³. In altri termini, la congiuntura «aprico-inorganica-mortifera», sempre meno debitrice dell'esperienza oculo-manuale degli esemplari tessili commoventemente menomati, appare in più sedi latentemente delineata.

Il riferimento al bassorilievo egizio, che in questa sede Riegl definisce come «paleo-egizio» e che intende come la tipologia più antica di rilievo allora nota, viene introdotto in relazione al primo manufatto scultoreo di età tardo romana da questi presentato. Non fortuitamente, si tratta di un esemplare di passaggio che tradisce una composizione ancora ibrida, destinata a combinare taluni lemmi dell'arte antica con il dinamismo di cui l'arte tardoantica si sarebbe fatta portatrice. Schiudendo una perfetta assonanza concettuale con i parametri della visione ravvicinata, Riegl mira a individuare le «leggi di stile positive e solide» preposte a tale periodo tanto bistrattato quanto latore di elementi per leggere in filigrana il presente¹⁰⁶⁴.

L'altorilievo che scandisce il prospetto cittadino del celeberrimo *Arco di Costantino* (313-315 d.C.) occupandone lo scomparto centrale ed esibendo una concitata scena di acclamazione, evidenzia sul piano compositivo una duplice tensione. Da un lato, si erge la *silhouette* «egizia» dell'imperatore Costantino, assiso in posizione rigorosamente frontale e perciò *punctum* visivo della figurazione¹⁰⁶⁵. Dall'altro e tutt'intorno al regnante, si estende un brulicare di minute figure all'apparenza sgraziate e disposte su due registri, perimetrato da profondi contorni umbratili, aggetti spessi, «occhi» e «capelli» fortemente abbozzati¹⁰⁶⁶. L'analisi della lastra, dotata di un carattere mutevolmente chiaroscurale e coloristico, costituisce per il viennese la prova tangibile di una figurazione che, nello stabilire delle vivaci relazioni con i corpi scolpiti, infrange il piano della continuità tattile normativo della produzione paleo-egizia:

Questo è l'elemento sostanziale per cui i rilievi di Costantino si differenziano dai paleo-orientali e dai classici; ancora nel primo tempo imperiale era legge inviolabile per ogni rilievo di conservare *una evidente connessione tattile fra le figure e il fondo piano*, sia immediatamente sia per mezzo di figure frapposte. Il *piano comune* perde ora, di conseguenza, il suo complesso tattile di un tempo e si fraziona in una serie di figure chiare e in ombre di spazi oscuri tra esse, che con un regolare alternarsi suscitano nel loro insieme una impressione coloristica. (...) Ora *non si tratta più di un piano tattile* che si succede o del tutto *ininterrotto* o turbato soltanto da leggeri chiaro scuri, bensì di un *piano ottico* come quello in cui tutte le cose appaiono al nostro *sguardo* in una *visione da lontano*¹⁰⁶⁷.

Con le lastre tardoromane il colpo d'occhio hildebrandiano può finalmente distendersi istantaneo. Cionondimeno, la presenza ieratica dell'imperatore sospinge Riegl a interrogarsi sul persistere di sacche di

¹⁰⁶² *ivi*, p. 33.

¹⁰⁶³ *ivi*, pp. 33-34.

¹⁰⁶⁴ *ibidem*.

¹⁰⁶⁵ *ivi*, pp. 80-81.

¹⁰⁶⁶ *ivi*, p. 85.

¹⁰⁶⁷ *ivi*, p. 81, enfasi mia.

sopravvivenza, entro un ordine che si è detto procedere in una logica teleologica, con le precedenti epoche artistiche. Risulta in tale sede che Riegl espone le riflessioni sul bassorilievo paleo-egizio e sulla visione tattile ravvicinata a esso correlata, quelle stesse osservazioni in seguito riprese in maniera più o meno compiuta nella successiva letteratura critica sull'apico.

Rispetto alle precedenti formulazioni proposte tra il 1897 e il 1899, in questa sede trova la sua prima enunciazione la locuzione di «relazioni del piano» che contraddistingue la visione egizia del mondo e la sua ipostatizzazione entro un sistema che rimuove la profondità, rinnegando per l'appunto le «relazioni di spazio»¹⁰⁶⁸. L'esaltazione materiale dell'individuo unitamente «al suo livellamento e collegamento con il piano» rappresentano i fattori di maggior urgenza per l'anonimo artefice egizio¹⁰⁶⁹. Rimarcando la fattura disegnativa di quelle figure dalle pose «contorte» che affiorano debolmente dal piano così da non interromperne la continuità, Riegl appunta:

*La forma singola non è mai emersa dalla superficie materiale in modo così persuasivo e immediato. Le figure del rilievo sono tenute idealmente appiattite [giacché, come si è detto, il modellato sporge solo leggermente dal piano segnando le membra e non l'interno del corpo], cosicché poche ombre in esse appaiono percepibili; devono essere perciò contemplate da vicino perché quanto più ci si allontana, tanto più la superficie appare schiacciata e priva di rilievo*¹⁰⁷⁰.

In tale compatta emersione risulta allora la «linea», *medium* che incanala le tensioni vitalistiche dell'organico nelle quiete geometrie del cristallino, a orientare il farsi della figurazione egizia. Tale mezzo, come puntualmente argomentato da Margaret Olin, non solo possiede nel pensiero riegliano una valenza nevralgica sin dallo studio *Problemi di Stile [Stilfragen]*¹⁰⁷¹ del 1893, le cui proposte sarebbero state attentamente e criticamente vagliate da Worringer, bensì aveva permesso a Riegl, proprio a partire dall'investigazione delle origini e della diffusione transculturale di precipui motivi ornamentali (nella fattispecie, il loto egizio), di partecipare a una genealogia attentamente codificata nel suo statuto evolutivo¹⁰⁷². Propendendo per la netta disgiunzione, anti-semperiana negli intenti, tra la tecnica e l'esecuzione di determinate forme, il «disegno a tratto» rappresenta per Riegl una fase di passaggio, stretta tra la scultura preistorica – nel testo del 1893 il viennese indugia sui celebri cilindri eburnei e sulle piccole sculture in osso di cervo dissotterrate a Laugerie-Basse, senza tuttavia fare menzione della Grotta di Altamira, scoperta un decennio prima¹⁰⁷³ – e il manifestarsi di un diagramma di linee astratte che Riegl può prontamente epurare da qualsivoglia riferimento corporeo¹⁰⁷⁴ (ipotizzandone la derivazione morfologica ipotizzarne dalle strutture che presiedono le forme organiche e inorganiche della natura)¹⁰⁷⁵, riconducendo sin dai suoi albori «la stilizzazione nel regno dell'intelletto,

¹⁰⁶⁸ *ivi*, p. 88.

¹⁰⁶⁹ *ibidem*.

¹⁰⁷⁰ *ivi*, p. 89.

¹⁰⁷¹ A. Riegl, *Stilfragen (grundlegungen Zu Einer Geschichte Der Ornamentik)*, Verlag, Berlino, 1893.

¹⁰⁷² Cfr. M. Olin, *The Invention of the Line*, in M. Olin, op. cit., 1992, pp. 67-81.

¹⁰⁷³ Riegl, op. cit., 1893, pp. 16-17, 23.

¹⁰⁷⁴ Annota il viennese a riguardo: «la rinuncia alla corporeità e l'accontentarsi dell'apparenza costituiscono il passo essenziale che libera la fantasia dalla coercizione di una rigida obbedienza alle forme reali della natura e porta a un trattamento e a una combinazione più liberi di queste forme naturali» *ivi*, p. 2. Il passaggio è già stato citato e tradotto in Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., p. 70.

¹⁰⁷⁵ Cfr. A. Pinotti, *Introduzione* cit., p. XXXVI.

prodotto diretto di un'astrazione deliberata e ponderata»¹⁰⁷⁶. A tale ponderazione priva di emozioni partecipa l'anonimo artefice egizio che, in maniera del tutto opposta al moderno giapponese, linearista celebrato dodici anni a seguire da un Henri Focillon "berensoniano" quale superbo conoscitore dei meccanismi profondi del movimento¹⁰⁷⁷, crea un mondo perfettamente regolare nel suo essere a portata di mano.

La *linea di contorno* (con il colore policromo) fu il *mezzo artistico* atto a rappresentare le *forme singole e proporzionali* e la principale aspirazione all'*unità* e alla *chiarezza*, propria di tutte le arti figurative, riuscì ad affermarsi presso gli Egiziani con la pluralità delle relazioni proporzionali. La *linea* venne sempre tracciata del tutto *diritta* con la spiccata tendenza a una *composizione* per quanto possibile *rigidamente "cristallina"*, e dove fosse stato inevitabile scostarsi da questa legge, apparivano *curve il più possibile regolari*¹⁰⁷⁸.

Al diagramma aptico-ravvicinato luogo dell'inerte partecipa una linea che, lungi dal farsi veicolo di tensioni soggettive, svolge il compito, irrinunciabile per l'uomo primitivo per come esso è stato plasmato da Riegl, di soppressione dello spazio libero e di confinamento epidermico del corpo "appiattito" nel piano, sussumendo la «funzione limitatrice» dell'ombra tattile¹⁰⁷⁹. L'unica concessione che Riegl può ammettere e che, in effetti, postula poco oltre concerne il valore significante e non modellante di una simile linea. Non limitandosi al mero «contorno» essa assurge piuttosto, nell'argomentazione del 1901 che a questo proposito pare rivisitare parzialmente gli assunti introdotti nel precedente lustro, a «contorno sensibile, cioè *non visibile ma sensibile nella realtà*»¹⁰⁸⁰. Del sentore che l'evoluzione teleologica prospettata dal teorico dal tattile-aptico all'ottico, sottenda una valutazione di merito non denigratoria, ma tuttavia ravvisabile, rende conto la consultazione della successiva trattazione.

Introducendo la triplice tipologia della visione, il viennese individua due conseguenze sostanziali che la transizione dal tattile all'ottico determina. La prima, come si è detto, afferisce all'inevitabile «allontanamento dello spettatore»¹⁰⁸¹ e, nella fattispecie, del suo occhio dal piano della rappresentazione. La seconda pertiene invece a un'equazione che Riegl formula nell'identificare «il più alto grado di esperienza» richiesto dall'ottica visione a distanza, in cui il soggetto integra i dati registrati dalla vista per il tramite delle proprie memorie

¹⁰⁷⁶ Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art* cit., p. 70, trad. mia.

¹⁰⁷⁷ Componendo un'intensa e acuta riflessione sul valore del movimento nella moderna arte giapponese, non fortuitamente Focillon dispone un paragona con la produzione iconica egizia: «L'arte giapponese non è stata affatto, come comunemente si crede, ostile al movimento nel disegno delle figure e nella rappresentazione delle forze naturali. Lo scatto delle bestie feroci che balzano sulla preda, lo slancio atterrito delle cervice, [...] l'hanno fortemente sollecitata senza trovarla inferiore al compito di esprimerli. *Quest'arte rifuggiva dagli artifici escogitati dalla inattitudine dei primitivi occidentali a simboleggiare le forme, quale, per fare un esempio, la strana deviazione del corpo che implica la legge di frontalità dell'arte egizia.* L'arte giapponese ha affrontato con audacia una sintesi grafica la cui bellezza la affascinava [...] in quanto possedeva una *conoscenza intrinseca ed espressiva delle tensioni, delle riduzioni e delle contrazioni muscolari*, come pure dei movimenti leggiadri e delle belle curve del corpo femminile» H. Focillon, *Hokusai*, Abscondita, Milano, 2003, p. 17, enfasi mia.

¹⁰⁷⁸ *ivi*, p. 90, enfasi mia.

¹⁰⁷⁹ Rispetto all'introduzione dell'ombra nelle sperimentazioni artistiche il viennese compone una genealogia a tratti contraddittoria in cui, se da un lato identifica l'ombra come il primo «elemento puramente ottico, non tattile», dall'altro può disporre anche di un'accezione più propriamente tattile. L'ombra egizia, allora, giacché «sottile» e atta a delimitare «le superfici parziali» ebbe dapprima un «funzione limitatrice» eminentemente «tattile».

¹⁰⁸⁰ *ivi*, p. 108, enfasi mia.

¹⁰⁸¹ *ivi*, p. 111.

tattilo-corporee, con l'esistenza di «una coscienza spirituale dello spettatore»¹⁰⁸². Nella successiva trattazione il viennese avrebbe ulteriormente precisato la configurazione di tale sintagma, discutendo variabilmente di «azione spirituale», «tendenza spirituale» o «sforzo spirituale»¹⁰⁸³ che, al di là delle sottili variazioni lessicali, diviene portatrice di un assioma il cui contenuto suona piuttosto inesorabile: il fattore spirituale, ossia «l'esperienza»¹⁰⁸⁴ e la partecipazione attiva del soggetto alla vita dell'immagine per comprenderla, incrementa in maniera proporzionale al perfezionarsi di una visione ideologicamente *più ottica*. Riegl, in effetti, torna sul tema poco oltre dopo aver nominato i rilievi della Colonna di Traiano, annotando in maniera sufficientemente programmatica:

quell'importanza dei *fattori intellettuali* alla quale già accennammo (*tendenze spirituali*), contribuì ad *allontanare lo spettatore dalla visione tattile-proporzionale degli oggetti*, nel godimento di quell'opera d'arte che prima, solo per mezzo della sua *visione materiale* aveva saputo esprimere tutto ciò che aveva da esprimere¹⁰⁸⁵.

Ma non solo. Il relato contrapposto alle suddette tendenze spirituali pare in effetti coincidere con la sfera della materialità, dal momento che il viennese, riferendosi poco oltre agli oscuri «incavi» [*Einziehungen*] che solcano i rilievi di età antonina, sottolinea come «doveva giungere il momento in cui l'ombra, *l'immateriale che aveva la funzione di far agire il pensiero*», avrebbe convogliato su di sé gli sguardi degli astanti¹⁰⁸⁶.

Dunque, l'andamento evolutivo che procede dal tattile-aptico all'ottico in maniera sostanzialmente lineare pur ammettendo, stando ancora con Pinotti, inversioni o eccezioni di straordinario interesse, costituisce allo stesso tempo un *iter* che pone la già menzionata transizione dall'oggettivo al soggettivo nei termini di un processo di inarrestabile dematerializzazione. Il tema risulta noto¹⁰⁸⁷, ma può essere utile, ai fini della presente argomentazione, ribadirlo brevemente. In relazione a tale snodo Riegl redige alcuni passaggi di grande bellezza ed efficacia, in cui non fortuitamente il rinvio alla produzione tardo antica interseca quella coeva al suo fautore. La creazione di uno spazio libero dalle leggi del piano produce, nell'esegesi attentamente orchestrata dal teorico, quello che può essere a buon diritto definito un cortocircuito. Rinviando a uno snodo appena precedente questi infatti afferma:

soltanto ora possiamo comprendere quell'espressione che pareva paradossale, secondo la quale *l'aumento della spazialità dell'opera d'arte e la tridimensionalità della figura* ha portato a una sempre crescente *smaterializzazione*. *L'arte al massimo materializzata era stata soprattutto l'arte paleoegizia*, la quale, fin che le era possibile, rappresentava le singole cose nelle due dimensioni dell'altezza e della larghezza, ma al compenso *sensibilmente palpabili agli occhi dello spettatore*.

¹⁰⁸² *ibidem*.

¹⁰⁸³ *ivi*, pp. 111- 112, 113, 115.

¹⁰⁸⁴ *ivi*, p. 112.

¹⁰⁸⁵ *ivi*, p. 115, enfasi mia.

¹⁰⁸⁶ *ivi*, p. 116, enfasi mia.

¹⁰⁸⁷ Per un recente contributo che affronta la questione e la sua problematicità in relazione al cristianesimo e al protestantesimo si veda: L. Allais, A. Pop, *Mood for Modernists: An Introduction to Three Riegl Translations*, in "Grey Room", N. 80, estate 2020, pp. 6-25. Per un contributo che, nonostante il suo essere datato, rimane fondamentale in relazione al suddetto tema si veda: M. Iversen, *The Aesthetics of Disintegration*, in M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., pp. 32-47.

Lo spettatore, assimilato al lemma dell'occhio toccante e non allo stato di corpo o di mano che sfiora, partecipa suo malgrado al definirsi dei poli dell'aptico, connotato dall'essere oggettivo, inorganico e materiale (politeistico e finalizzato al miglioramento del corpo competendo con la natura), e quello dell'ottico, allora soggettivo, organico e immateriale (monoteistico e sprezzante della sublimazione del corpo). Laddove indubbiamente Riegl non avanza e, anzi, sistematicamente rigetta giudizi di bellezza e bruttezza viziati dal gusto moderno di chi guarda, allo stesso tempo questi delinea una serie di considerazioni di ordine culturologico implicate nel livello primitivo-infantile e nevralgiche per una comprensione puntuale del dispositivo della visualità aptica. Ciò che il viennese descrive nei termini tanto di un allontanamento cinestesico dello spettatore rispetto al piano dell'opera (e dallo spazio da essa schiuso), quanto «dai primitivi e naturali uffici dell'opera d'arte», che permettono all'individuo di giovare di una relazione spirituale con l'oggetto d'arte, determina un risvolto finanche sociologico e, più precisamente, di classe.

Questo *sforzo spirituale* – puntualizza a tal proposito Riegl – però *non può essere di tutto un intero popolo*, ma soltanto di quelli che *possiedono un certo grado di cultura*; da ciò ha origine la *netta separazione*, che si fa sempre più chiara, dell'*arte popolare* (di cui fa parte l'arte religiosa imitatrice dei tipi antichi greci) dall'*arte di moda* (per i *bisogni raffinati dei ceti più alti della società*). *Un'arte che abbonda il campo naturale della materialità sensibile (...)* e che conta principalmente su di una partecipazione spirituale cioè soggettiva dell'*osservatore*, *non può sempre fare assegnamento sull'applauso generale di tutti*, neppure dei più colti del suo tempo¹⁰⁸⁸.

Senza che un simile enunciato possieda direttamente una valenza di merito – non si deve dimenticare, infatti, come già nel 1894, dando prova di lungimiranza, il teorico avesse licenziato uno studio monografico dal titolo *Arte popolare, economia domestica e industria casalinga*, non potendo venire in alcun modo tacciato di pregiudiziali astensioni –, Riegl, almeno implicitamente, pare rendere quest'ultimo una questione di accessibilità, laddove un'arte prodotta nei domini del tattile-aptico risulta maggiormente praticabile giacché dipendente in minor grado dalle istanze culturali (e non a caso essa è visione del soggetto primitivo-infantile), rispetto all'arte intellettualistica e mondana scaturita nell'alveo dell'ottico. In altri termini, sebbene Riegl si volga allo studio dei manufatti di area extra classica con rigore e piena consapevolezza delle aberrazioni scaturite dalla sua posizione di osservatore contemporaneo, questi non evita né intende sovvertire la concatenazione di aptico-primitivo-subalterno, alla quale, come si vedrà a breve, assegnava una valenza ideologicamente connotata.

Nel concludere la disamina prima di giungere a un necessario momento di sintesi, occorre tornare nuovamente al denso articolo pubblicato nell'aprile del 1903 da cui si sono prese le mosse. Perfezionando e forse compilando la sintesi più esaustiva dei temi su cui andava ragionando sin dal 1897, Riegl può affermare, introducendo in nota il menzionato riferimento di matrice fisiologica al termine “aptico”:

La più antica arte dell'antichità, *l'antica arte egizia*, di conseguenza – e qui inizio la panoramica dello sviluppo della scultura – enfatizzava *i contorni del piano* (altezza e larghezza) nel modo più netto possibile, ma lasciava entrare le *ombre* che suggerivano la profondità solo nella misura minima sufficiente a far riconoscere un *modellamento della superficie verso la profondità*. *Spesso ci si stupisce quando, lasciando scorrere i polpastrelli su antiche figure egizie in rilievo, si percepisce una modellazione finissima dove da*

¹⁰⁸⁸ *ivi*, p. 113, enfasi mia.

lontano l'occhio avrebbe pensato di vedere solo una superficie morta e destrutturata. Inoltre, l'oggettivismo più rigoroso richiedeva di evitare qualsiasi riduzione e copertura in quanto soggettiva, casuale, poco chiara. È così che sono state create le più famose figure a piedi degli antichi rilievi e dipinti egizi, con la loro posizione privilegiata di testa e gambe e la posizione di interfaccia di occhi e spalle. Nessun soggetto umano ha mai visto un suo simile in una proiezione di questo tipo; ma era la più oggettiva, perché mostrava il più possibile, e lo mostrava nel modo più integrale possibile¹⁰⁸⁹.

Si tratta di uno dei frangenti in cui Riegl, lasciando cadere gli indugi e l'impiego cautelativo del convenzionale, si riferisce a una tattilità dinamica che egli osserva con meraviglia nel suo essersi già consumata – la modellazione straordinariamente fine che trapela scorrendo le dita sul piano minerale – realizzando quella vocazione tattile di una produzione iconica che aveva inteso nella pace dell'inerte uno dei caposaldi del proprio sentire collettivamente il mondo.

Ciò che dunque emerge dalla disamina di testi relativi a un frangente cronologico compreso tra il 1889 e il 1903, di cui il lustro 1897-1903 possiede la valenza di nevralgica fucina, può essere individuato, tra altri aspetti parimenti rilevanti, nello sviluppo bifronte dell'argomentazione condotta da Riegl. Nell'ideare una dissertazione compiutamente estesiologica, incardinata sulle relazioni esistenti tra il manufatto e la sua ricezione nel soggetto percipiente, sollevata dall'ingombrante nozione di bello ancora dominante nell'impalcatura teorica del maestro Robert von Zimmermann¹⁰⁹⁰ e partecipe del tentativo di ideare una storia dell'arte senza nomi e senza gerarchie mediali, Riegl elegge il bassorilievo egizio a esemplare paradigmatico atto a penetrare le modalità mediante cui l'individuo egizio, emissario dell'individuo primitivo, concepisce e, così, reifica il proprio rapporto con lo spazio. La vocazione diadica della dissertazione risiede nel livello, per l'appunto duplice e interrelato, attraverso cui il viennese struttura le istanze percettologiche. Da un lato, Riegl intende il manufatto in qualità di oggetto materiale e mediato (ossia il bassorilievo nel suo costituire una *picture* in senso mitchelliano) la cui figurazione, per essere compiutamente apprezzata e non svilita dal gusto moderno allenato da secoli di grecismo mediterraneo (sostrato su cui, da ultimo, lo sforzo riegliano non può che

¹⁰⁸⁹ A. Riegl, op. cit., 1902, p. 19, trad. mia.

¹⁰⁹⁰ Come hanno sottolineato in tempi diversi studiosi quali Margaret Olin, Margaret Iversen, Andrea Pinotti, Vlad Ionescu, tra le fonti di un giovane Riegl presente all'Università di Vienna nei primi anni Ottanta deve essere riconosciuta la figura del filosofo empirista tedesco Robert von Zimmermann (Olin, op. cit., 1992, pp. 5-6; Iversen, op. cit., 1993, p. 17; Pinotti, op. cit., 2001, pp. 158-159; Pinotti, op. cit., 2009, pp. 181-183; V. Ionescu, *Zimmermann's Aesthetics, and Riegl's Art Theory. Influences and Resistances*, in "Ars", Vol. 46, N. 1, pp. 86-93; Pinotti, op. cit., 2018, pp. XXXIX-XL). Diversamente dai teorici sinora enucleati, Zimmermann sviluppa in maniera decisiva gli assunti emersi dalla *Plastik* herderiana ipotizzando una ripartizione più propriamente mediale tra senso della vista e del tatto, destinata a venire assorbita e scardinata da Riegl. In una simile sistemazione, «scultura» e «architettura» vengono intese quali arti del tatto in virtù della maggiore pregnanza di tale canale percettivo nel frangente esperienziale, laddove, per le medesime ragioni, all'arte pittorica viene assegnata una valenza «puramente ottica» (V. Ionescu, *Zimmermann's Aesthetics, and Riegl's Art Theory. Influences and Resistances* cit., 2013, p. 90) In maniera da ultimo incompatibile con il successivo orientamento riegliano – come si è visto debitore in vario grado delle posizioni purosensibiliste piuttosto che delle istanze herderiane – Zimmermann istituisce la distinzione tra scultura e pittura su un piano eminentemente percettologico, correlando la prima al senso del tatto e la seconda a quello della vista. Come ha già chiarito Andrea Pinotti, la plastica appartiene per l'austriaco «a un mondo completamente diverso da quello dominato dalla luce: un mondo senza luce [*lichtlos*]» che prevede idealmente l'esclusione della vista (Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 182). Tale condizione di «non-visibilità» si accompagna operativamente alla «palpabilità» degli esemplari in questione (ibidem) e alla concezione di un diagramma sensoriale incentrato sull'azione diffusa del tatto di ascendenza aristotelica (A. Pinotti, *Introduzione* cit., pp. XXXIX-XL) e lucreziana. Per un'analisi delle affinità tra l'idealismo di Herder e l'estetica di Zimmermann si veda: K. Arens, *Rereading Herder as Heritor of Idealism: Robert von Zimmermann's Aesthetics*, in "Herder Jahrbuch/ Herder Jahrbuch", N. XIII, 2016, pp. 129-146.

calibrarsi) necessita di una *visione* codificata nei rapporti tra oggetto e spettatore. Dall'altro, spostando il fulcro dell'indagine dall'attività appercettiva del fruitore a quella attribuita al soggetto-artefice egizio, Riegl istituisce nella costruzione dello spazio della rappresentazione, intendendo allora l'oggetto plastico nel suo esibirsi quale *immagine* [*image*], una testimonianza della configurazione di uno spazio subito dal corpo senziente e partecipe di un onnisciente sentimento del mondo. In sintesi, l'argomentazione si pone idealmente dinnanzi al manufatto (come si osserva, potrebbe domandare Clement Greenberg, un bassorilievo egizio?) e, allo stesso tempo, ontologicamente all'interno dello spazio della rappresentazione, in una stratificazione di livelli che Riegl concepisce come concettualmente coesa.

Ciò che tenterò di sostenere nella seguente esposizione, avvalendomi di una letteratura critica che preciserò in corso di argomentazione, è come il lemma della visione aptica ravvicinata definisca un modello ideologico, ancor prima che esperienziale, equiparabile a un "dispositivo ottico" dalla valenza ancor più ottica, da ultimo, della visione stessa. L'adeguamento della teorizzazione a una visione tripartita appare mutuato e attentamente meditato da Riegl da una serie di fonti principalmente germanofone identificate in maniera capillare dalla precedente letteratura critica e sulle quali mi soffermerò schematicamente.

Gli interrogativi che vorrei sollevare di seguito possono venire così enucleati: in quale misura l'adozione-appropriazione del termine aptico in Riegl, da concepirsi come rispondente a quel plesso di componenti culturali, estesiologiche e concettuali ripercorse, ha dato vita a un dispositivo ideologicamente panotticista? Come intendere più specificamente tale appropriazione? E, da ultimo, quali risultano essere i caratteri strutturali di un simile dispositivo? Tanto la letteratura critica più recente quanto contributi storicizzati hanno fornito a tal proposito un sostrato imprescindibile che intendo di seguito contemplare.

2.1.5. Contro i piccoli idoli: il Riegl di Worringer

Se nell'ambito degli studi di germanistica la correlazione tra la conoscenza sensibile del corpo, uno stile che ne costituisce l'emanazione iconica e il «sentimento del mondo» [*Weltgefühl*] rappresenta un'istanza assodata pur nella sua complessità, nelle fondamentali indagini sull'aptico condotte in area umanistica (e non direttamente nell'alveo della bibliografia specialistica sul pensiero di Riegl) tale componente, sebbene indubbiamente nota, non ha forse ricevuto sufficiente attenzione, provocando a mio avviso delle conseguenze niente affatto marginali per l'inquadramento della nozione di aptico. Non stupisce, a tal proposito, rilevare come una delle letture maggiormente pregnanti (e consapevoli) del testo riegliano giunga da un suo brillante allievo, come già denunciato in tempi diversi dalla letteratura critica¹⁰⁹¹. A meno di un decennio di distanza dalla pubblicazione del volume *Kunstindustrie*, sarebbe stato il teorico originario di Aquisgrana Wilhelm Worringer, nel fondamentale *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* [*Abstraktion und*

¹⁰⁹¹ Cfr. Olin, op. cit., 1992, p. 86; Iversen, op. cit., 1993, p. 14; Pinotti, op. cit., p. 108. Per un'introduzione sull'utilizzo della coppia "aptico-ottico" in Riegl, Worringer e Wölfflin si vedano: V. Ionescu, *Touch and See: Image Analysis and Aesthetics in the Art Theory of Alois Riegl, Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer*, Dissertazione dottorale, Università di Leuven, Lovanio, 2012; V. Ionescu, *Haptic/Optic: the aesthetics of image throughout the art theory of Alois Riegl, Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer*, in "Historiographie et épistémologie de l'histoire de l'art", 2008. Per una recente introduzione alla figura di Wilhelm Worringer si veda: C. Wood, *History of Art History*, Princeton University Press, Princeton, 2019. Si veda nello specifico il capitolo: *Wilhelm Worringer's Sympathy for the Barbarians*, pp. 302-317.

Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie], tesi dottorale approntata dal 1906 e data alle stampe nel 1908, a delineare una delle sintesi maggiormente acute dei temi affrontati dal predecessore¹⁰⁹². Nella volontà di mettere in discussione – almeno nelle intenzioni¹⁰⁹³ – il primato del costruito di «empatia positiva» postulato da Theodor Lipps (di cui era stato studente presso l’Università di Monaco nel 1904)¹⁰⁹⁴ come connotativo dell’invenzione artistica e fondato sulla risonanza appercettivo-simpatetica tra individuo e mondo circostante (tale «panteistica» partecipazione al mondo dei fenomeni, come noto, è per Worringer distintiva dell’individuo greco-rinascimentale)¹⁰⁹⁵, Worringer, allora poco meno che trentenne, ne giustappone una «negativa», già postulata dall’impalcatura lippsiana, rispondente tuttavia a differenti principi¹⁰⁹⁶. Meditando sui «grovigli di linee» che connotano l’artigianato protogermanico cisalpino e portatori di una vitalità dell’inorganico «violenta e pressante»¹⁰⁹⁷, questi ravvisa nel fenomeno di astrazione le tracce di un desiderio profondo di «auto-alienazione» vissuto dagli individui del Nord (per i quali a differenza del sodale greco, a causa dell’ostile ambiente naturale, «non esisteva nulla che potesse spingerli a un panteismo fatto di amore per il mondo»)¹⁰⁹⁸ destinato ad assurgere a cifra stilistica non capitalizzabile entro il sistema lippsiano. È dunque su tale terreno in cui il piano psicologico, estesiologico e culturologico si intersecano nella figura di un astratto «soggetto collettivo» che Worringer, rivisitando le posizioni riegliane, può ipotizzare uno sviluppo egualmente soggetto a potenti casi di ibridazione, ravvisando nella «produzione d’immagine» uno degli «strumenti apotropaici» per fronteggiare un reale che terrorizza¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹² W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1908), A. Pinotti (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008.

¹⁰⁹³ Per un’esaustiva introduzione al testo rimando si rimanda a A. Pinotti, *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* cit., 2008, pp. VI-LI. Andrea Pinotti, nell’ultima edizione della traduzione del testo italiano da questi curata, restituisce un prospetto attento delle posizioni worringeriane nei primi anni Dieci. Nel comporre il saggio introduttivo, Pinotti non solo pone in luce la partecipazione del giovane autore alla costruzione dicotomica per certi versi connaturata al pensiero e alle monumentali sistemazioni dei tedeschi (ivi, p. VI), quanto piuttosto propone di intendere la coppia terminologica introdotta nel titolo in una logica non nettamente oppositiva, bensì di inevitabile e forse incidentale cooperazione. Scrive il curatore a riguardo: «astrazione e empatia è stato per lo più letto come un imperioso *aut aut* [...]. Abbiamo tuttavia già incontrato alcuni motivi che riducono la forbice fra i due impulsi [...]» (ivi, p. XXII). Tale statuto ibrido, empatico-abstracto, condiviso *mutatis mutandis* da greco e gotico, prefigura già nell’opera giovanile di Worringer quella segreta affinità elettiva fra le due culture che sarebbe stata esplicita, con forte ostilità antiromana, nei successivi scritti degli anni Venti (ivi, p. XXV). Una simile ibridazione, del resto, pare colpire il cuore delle suddette sistemazioni quando, dall’alveo immateriale della teoria, esse si confronta con l’esistenza storia dell’oggetto e dell’opera d’arte: «come già in Riegl per la coppia tattile (aptico) vs ottico, e in Wölfflin per quella lineare vs pittorico, si tratta di poli ideali che non si manifestano mai in purezza nella storia dell’arte: un’immagine totalmente tattile o lineare o inorganico-abstracta, o totalmente ottica o pittorico o organico-empatica, sarebbe invisibile. *La visibilità della figurazione scaturisce allora dall’incessante modulazione storica fra quei poli ideali puri, che in quanto tali sono dunque piuttosto l’oggetto della teoria che non della storiografia dell’arte*» (Pinotti, *Introduzione* cit., 2018, p. XXVIII, enfasi mia).

¹⁰⁹⁴ ivi, p. XLVIII.

¹⁰⁹⁵ ivi, pp. 18, 35, 89, 101-102.

¹⁰⁹⁶ Per un’introduzione ai rapporti tra formalismo e teorie dell’empatia tardo ottocentesche e primo novecentesche in area tedesca si veda: P. D’Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2020, p. 19-20. Annota Worringer, ripetendo l’enunciato in più occasioni nel corso del testo: «il godimento estetico è godimento di sé oggettivato» (ivi, p. 10), per poi puntualmente precisare, poco oltre, come «Lipps definisce il primo caso empatia positiva, il secondo empatia negativa». Nel definire la prima delle due categorie il teorico di Aquisgrana riporta il celebre passaggio del filosofo tedesco secondo cui: «La forma è sempre l’essere formato da me, o è la mia attività. [...] Certamente l’oggetto – parlo qui sempre di oggetti che esistono per me – è un oggetto sensibilmente dato. È però sempre qualcosa di compenetrato alla mia attività. E attività è vita» (ivi, p. 9); T. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, in “Discipline filosofiche”, Vol. XII, N. 2, 2002, pp. 35-36. Cfr. A. Pinotti, *Introduzione* cit., p. IX-X.

¹⁰⁹⁷ ivi, p. 108.

¹⁰⁹⁸ ivi, p. 106.

¹⁰⁹⁹ ivi, p. XIV.

Prendendo nettamente le distanze da qualsivoglia impostazione che connetta le «leggi artistiche» alla nozione di «bello naturale», Worringer si addentra in un'investigazione eziologica dei «processi psichici» stanti alla base degli «stili» che si susseguono nel corso della storia e che identificano «il vertice della felicità per l'umanità che lo ha creato sulla base delle proprie esigenze psichiche»¹¹⁰⁰. Sebbene il primissimo autore menzionato nell'economia del trattato quale «punto cardinale della storia dell'arte» corrisponda al menzionato Semper, apertamente accusato dal più giovane ricercatore di «antiprogresismo» e «pigrizia mentale»¹¹⁰¹, Alois Riegl possiede nell'argomentazione worringeriana un ruolo di spicco, oltre che di dichiarata filiazione intellettuale, proprio per aver composto il primo sistematico tentativo di scardinare l'impianto materialistico e meccanicistico del predecessore¹¹⁰². Deve essere segnalato come anche Worringer, pur non formulando alcun giudizio estetico in senso debole, ceda nel disporre una velata gerarchizzazione evidentemente strumentale – cedimento che gli costerà un rilievo bonariamente ironico da parte di José Ortega Y Gasset¹¹⁰³ –, quando questi pare privare la congiuntura formata da un «impulso primitivo all'imitazione» di matrice transtorica e «l'abilità manuale» di un valore propriamente artistico¹¹⁰⁴.

Nei tempi più remoti – afferma Worringer – questo impulso [l'impulso imitativo] era completamente distinto da quello propriamente artistico, e si realizzava soprattutto nell'artigianato minore, come ad esempio in quei piccoli idoli o oggetti simbolici che incontriamo in tutti i periodi dell'arte primitiva, e che molto spesso sono in contrasto con le creazioni in cui si manifestava il puro impulso artistico dei popoli in questioni»¹¹⁰⁵.

Le veneri manualistiche o i minutissimi amuleti prodigio della mano e per la mano, pare sottendere un Worringer che con le manifestazioni iconiche preistoriche (generalmente assorbite, come da prassi, nell'onnicomprensiva categoria del “primitivo”) manifesta un rapporto problematico¹¹⁰⁶ che lo conduce curiosamente a ipotizzare un artigianato qualificato come minore, non pertengono all'arte e all'artistico. Le ragioni profonde di un simile disallineamento da una cornice epistemologica che invece aveva ravvisato, con piglio qui si rieglano, nell'indagine della produzione popolare anonima e ornamentale la propria direttrice strutturante, dipende dalla volontà, in Worringer tanto caparbia quanto suo malgrado irrealizzabile, di porre l'astrazione lineare-inorganico alle origini dell'arte¹¹⁰⁷. In sintesi, la questione può essere così posta: ravvisando nell'istintivo «volere artistico dei selvaggi», così come «di tutte le epoche primitive», il sintomo di come «l'impulso di astrazione» debba essere riconosciuto quale condizione inaggrabile delle origini dell'arte,

¹¹⁰⁰ W. Worringer, *Astrazione e empatia* cit, (1908) 2008, p. 16.

¹¹⁰¹ *ivi*, p. 11.

¹¹⁰² *ibidem*.

¹¹⁰³ “La teoria del nostro autore – scrive a tal proposito Ortega Y Gasset – pretende che l'arte, storicamente, sia iniziata con lo stile astratto e geometrico. Ma ecco come le pitture scoperte in Dordogna, a La Madeleine, a Thüngen e più recentemente a Kom-el-Ajmar (Egitto) e nella Grotta di Altamira (Spagna) vengono a rompere le uova nel paniere a questa teoria [...]. Questa non è arte! – prorompe Worringer – è istinto di imitazione [...]. Worringer, che mostrava tante buone intenzioni di correggere le ristrettezze di vedute dei professori tedeschi che vorrebbero ridurre l'arte al modello greco-latino, pecca in questo caso di vizio» J. Ortega Y Gasset, *Arte di questo mondo e dell'altro* (1911), in *Idem, Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, 1986, pp. 247-248. Il passaggio è già stato citato in Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 166, nota 82.

¹¹⁰⁴ *ivi*, pp. 14-15.

¹¹⁰⁵ *ivi*, p. 15, enfasi mia.

¹¹⁰⁶ Sulla questione si veda: A. Pinotti, *Introduzione, Astrazione e Empatia*, pp. XXII-II.

¹¹⁰⁷ *ivi*, p. 57.

Worringer ne elabora una diagnostica dei «presupposti psichici»¹¹⁰⁸ e, soprattutto, *sensoriali*, maggiormente articolata rispetto a quella offerta dal viennese (il caos con cui si confronta l'antico egizio della *Grammatica*), dal quale egli prende le mosse.

All'origine della rimozione dello spazio libero in favore di un piano che cristallizza nei suoi assi «il senso della “cosa in sé»¹¹⁰⁹, si pone una condizione pseudo-patologica (Pinotti suggerisce warburghiana) di «agorafobia spirituale» e «fisica»¹¹¹⁰, scaturita dalle informazioni sempre incerte immagazzinate dal sensorio – Worringer sintetizza la questione nella splendida espressione mortifera di uno «spirito esausto dall'arbitrarietà delle percezioni»¹¹¹¹ – rispetto «a un'immagine del mondo tanto multiforme e oscura»¹¹¹². L'individuo cisalpino di Worringer, così come l'antenato paleo-egizio di Riegl, appare irrimediabilmente turbato da tale incontrollabile scorrere. Ecco allora l'affacciarsi, suffragato da alcune brevi trascrizioni dalla *Kunstindustrie*, del diagramma composto da visione aptico-ravvicinata (termine che tuttavia Worringer non utilizza, come già segnalato da Pinotti)¹¹¹³, individuo primitivo, universo ostile e oggettivizzazione delle cose nella loro effigie vitalmente inanimata. Già a queste altezze il teorico di Aquisgrana dimostra una comprensione profonda dei precetti hildebrandiani, denunciando un caso di interpolazione su cui la successiva letteratura di ambito storico-artistico avrebbe formulato originali interpretazioni.

Hildebrand, nel sesto capitolo dedicato alla *Forma come funzione* tratto dal sopracitato libello, si era apertamente scagliato contro il coevo predominio della «plastica a tutto tondo»¹¹¹⁴ avente funzione pubblica (il monumento isolato nella piazza), fautrice a suo dire di una concezione «barbarica» (giacché non pittorica) della forma¹¹¹⁵. Conseguentemente, questi aveva ravvisato nel sempre più ripudiato «rilievo» la sede della vera scultura che, come la consultazione del *Problema della Forma* attesta a più riprese, scaturisce da un punto di vista prestabilito e in funzione del suo costituire per l'occhio una sorta di «immagine-modello» da esperire unitariamente da lontano¹¹¹⁶. Lo snodo, in effetti complesso e come si è visto potenzialmente soggetto a

¹¹⁰⁸ *ivi*, p. 18.

¹¹⁰⁹ *ivi*, pp. 21, 41.

¹¹¹⁰ *ivi*, p. 19

¹¹¹¹ *ivi*, p. 37.

¹¹¹² *ivi*, p. 39.

¹¹¹³ *ivi*, pp. 43-4.

¹¹¹⁴ Hildebrand, *Il problema della forma* cit., p. 80. Ciò che Hildebrand in effetti contesta ad Antonio Canova, di cui questi va descrivendo in maniera ecfrastica, pur senza nominarlo, il marmoreo Monumento Funebre a Maria Cristina d'Austria (1798-1805) nella *Augustinerkirche* della capitale asburgica, coincide con l'aver sostanzialmente annullato l'effetto di «rilievo» prodotto dal fondale architettonico (la celeberrima piramide) e dal corteo di figure che verso di esso si dirige, in favore di un «realismo» tanto potente quanto presenzialmente scultoreo: «le figure appartengono più al pubblico che alla tomba: salgono. L'unico legame fra architettura e figure è l'azione dell'entrare. *Questo processo reale non è dunque configurato come qualcosa di visto, ma viene direttamente presentato – le figure sono persone pietrificate*» (*ivi*, p. 80, enfasi mia).

¹¹¹⁵ Tali monumenti cittadini privi di un fondale e di un punto di vista prestabilito (sebbene non necessariamente univoco), che Hildebrand tematizza coerentemente con la sua trattazione come «infelici», scontano la «disgrazia» dai «comitati» preposti alla commissione dei monumenti, verso i quali lo scultore compone un giudizio impietoso: «se si mettessero una accanto all'altra tutte le statue che sono state erette negli ultimi vent'anni in Europa, quale massa plastica che si sforza di fornire qualcosa di nuovo e *che si contorce e si dimena infelicemente nell'incantesimo della plastica isolata a tutto tondo, poiché ogni aggancio all'architettura*, a qualsivoglia situazione le è proibito, cose se fosse esiliata nella segregazione – che lavoro forzato» (*ivi*, pp. 81-82, enfasi mia).

¹¹¹⁶ *ivi*, p. 82.

intersezioni non univoche se traslato dalla visione di una statua alla configurazione sensibile della realtà, appare prontamente recepito e “adattato” da Worringer quando annota:

per completare questa definizione [il precedente paragrafo riporta un lungo estratto mutuato dalla *Kunstindustrie* in cui Riegl illustra la raffigurazione delle figure egizie nel piano e non nello spazio] va posto in rilievo che *il volere artistico non consisteva nel percepire il modello naturale nella sua individualità materiale*, come in pratica si sarebbe potuto fare *girandogli intorno e toccandolo*, ma piuttosto nel *riprodurlo*, cioè nell’ottenere, dalla *struttura frammentaria e dalla successione temporale* dei momenti di percezione, e dal loro amalgamarsi quale si configura in un *processo puramente visivo, un tutto unico per l’immaginazione*. È l’immaginazione che conta, non la percezione. Solo nella *riproduzione* di questo *chiuso complesso immaginativo* l’uomo poteva trovare un *equivalente approssimativo dell’individualità materiale assoluta dell’oggetto*, per lui eternamente irraggiungibile¹¹¹⁷.

Molto acutamente e dando prova di una frequentazione tutt’altro che superficiale delle tesi del predecessore, Worringer pone in guardia il lettore dall’associare la configurazione di ciò che, nel lessico hildebrandiano, corrisponde alla «forma esistenziale» [*Daseinform*]¹¹¹⁸ (la cosa in sé riegliana prelevata dal multiforme mondo delle apparenze sensibili e cristallizzata nella materia adamantina) con un’ideale peregrinazione locomotoria intorno all’oggetto, che verrebbe così progressivamente sintetizzato nella sua conchiusa materialità. Infatti, risultano essere i fenomeni di inferenza realizzati delle «attività oculari», dei «movimenti oculari» e della «capacità motoria dell’occhio» e non, in senso stretto, di un fenomenologico corpo-senziente¹¹¹⁹, a caratterizzare la temporalità stratificata della visione ravvicinata¹¹²⁰. Un assemblaggio, sarà opportuno ribadirlo nuovamente, che Hildebrand concepisce come inferiore sul piano gnoseologico all’«immagine lontana», ossia alla «pura, unitaria immagine piana» propriamente artistica, per dirla con Croce, e ricevuta dall’«occhio in quiete»¹¹²¹. Il punto si rivela di massimo interesse se si considera come, specificamente in ambito angloamericano, dove numerose fonti storico-artistiche avrebbero assunto in maniera dichiarata Hildebrand quale riferimento teoretico, tale snodo sia stato oggetto di molteplici rivisitazioni che mi auspico di ripercorrere nel prossimo capitolo.

In definitiva parrebbe legittimo ravvisare un orientamento tendenzialmente panotticista, in una direzione che lo stesso Worringer sostiene con fermezza discutendo di un “processo puramente visivo” non direttamente afferente alla percezione sensibile, bensì al lavoro cerebrale della fantasia e dell’immaginazione. Worringer e la rilettura da questi approntata dell’*opus* riegliano, anch’essa fortemente debitrice dei lemmi hildebrandiani anzidetti, ripropone quel codificato diagramma nominato nel corso della trattazione. La visione tattile-aptico

¹¹¹⁷ W. Worringer, *Astrazione e Empatia* cit., p. 42, enfasi mia. Di seguito il passaggio hildebrandiano di riferimento: «Come si può allora parlare di una situazione differente se la plastica può presentarsi solo come *plastica a tutto tondo nello spazio vuoto*, nel mezzo di una piazza, *là dove mai dovrebbe trovarsi, poiché tutte le direzioni sono equivalenti*, non c’è un davanti e un dietro e la *situazione dell’effetto figurativo della plastica è massimamente controproducente? L’osservatore gira intorno alla scultura e deve sorbirsi quattro visuali*, il che è un vantaggio solo per pochissime statue e può essere un godimento sempre solo nel caso di figure nude» (Hildebrand, op. cit. (1893) 2001, p. 82, enfasi mia). Cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001.

¹¹¹⁸ *ivi*, p. 47.

¹¹¹⁹ Del fatto che Hildebrand si riferisca a un punto di vista specifico e non, per così dire, in movimento, rende conto un passaggio di poco successivo in cui questi scrive: «Di contro, *la capacità motoria dell’occhio rende possibile toccare direttamente la tridimensionalità da un punto di osservazione vicino* e ottenere la conoscenza della *forma* tramite una *successione temporale di percezione*» (*ivi*, p. 42, enfasi mia).

¹¹²⁰ *ivi*, pp. 41-42.

¹¹²¹ *ivi*, p. 47.

ravvicinata, in quanto processo endogeno alla visione e all'occhio, afferisce all'oggettivo, all'inorganico e a un movimento mortalmente vitalistico (nei manufatti cisalpini dotato di un'energia non sovrapponibile alla linea il più possibile regolare dei rilievi paleoegizi)¹¹²², esente tuttavia da quello sviluppo evolutivo soggiacente alla dissertazione del viennese.

2.1.6. Morbidezza delle carni: il Bernini riegliano di Wölfflin

«Evoluzione storica del *modo di vedere occidentale*», invece, rintracciata nel succedersi teleologico delle celebri «cinque coppie di concetti» sistematizzate nel ponderoso *Concetti fondamentali della storia dell'arte* [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*] a firma dello zurighese Heinrich Wölfflin, dato alle stampe in prima edizione tedesca nel 1915¹¹²³ e tradizionalmente citato in relazione alla triade della visione riegliana. Un'evoluzione storica, quella postulata da Wölfflin che, pur radicandosi nella convinzione secondo cui «ogni artista è vincolato a *determinate possibilità ottiche*»¹¹²⁴ destinate a mutare nel tempo (e le cui mutazioni, per l'appunto, costituiscono l'oggetto di studio della storia dell'arte), dispone di alcune differenze metodologiche non marginali rispetto alle impalcature dei tedeschi. Se sin dal seminale *Rinascimento e Barocco*, venuto alla luce nella primavera del 1888¹¹²⁵ e dunque quasi un decennio prima delle ricognizioni riegliane, Wölfflin dava prova di concepire le indagini storico-artistiche in una prospettiva psicologista già praticata un biennio a precedere in sede dottorale¹¹²⁶ e votata a un'eziologia dello «stile come espressione dello spirito di un tempo e di un popolo» e dunque non scevra da inflessioni nazionali e nazionalistiche, lo storico dell'arte zurighese non può che venire meno al *diktat* di una disciplina senza nomi, strutturante nelle fatiche di Riegl e Worringer, proprio in virtù dei periodi oggetto di ricerca: il Rinascimento e il Barocco¹¹²⁷. Più precisamente, e ancora una volta in opposizione alla ritrita logica delle catastrofi, come Wölfflin appunta nella prefazione alla prima edizione del saggio risulta il «dissolversi del Rinascimento» e il suo immediato intrecciarsi nell'episteme barocca a fornire gli estremi di una «legge» che possa contribuire all'analisi della «storia degli stili»¹¹²⁸. In questo senso, la trattazione scaturisce dallo studio delle «personalità» che nei suddetti periodi erano state in grado di recepire ed estrinsecare in forme iconiche

¹¹²² *ivi*, pp. 106-7.

¹¹²³ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Abscondita, Aesthetica, Milano, 2016. L'accostamento della diade «apico-ottico» e «lineare-pittorico» è stata riconosciuta e sondata in tempi diversi dalla bibliografia critica, di seguito alcuni riferimenti a tal proposito imprescindibili: M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, Yale, 1982; M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., 1993, pp. 63-68; di A. Pinotti si vedano i paragrafi *Lineare e pittorico: Semper e Wölfflin* e Il «teatro del nostro organismo»: *Hildebrand, Wölfflin, Vischer*, in A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., pp. 147-152; 203-209.

¹¹²⁴ *ivi*, p. 26, enfasi mia.

¹¹²⁵ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco, Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), Abscondita, Milano, 2017.

¹¹²⁶ Mi riferisco al celebre H. Wölfflin, *Psicologia dell'Architettura* (1886), L. Scarpa, D. Fornari (a cura di), Hoepli, 2010.

¹¹²⁷ Nell'introduzione al volume apparso nel 1888 Wölfflin non può che specificare, prendendo in considerazione il rapporto tra la sua teorizzazione e il tema dei «maestri», come «l'enumerazione completa della ricchezza delle forze creatrici e l'esame particolare delle individualità è compito della storia degli artisti; la *storia degli stili* non si occupa che dei *grandi geni, i veri e soli creatori di stili*, e può esimersi dalle caratterizzazioni personali, per le quali essa rimanda alla relativa bibliografia» (*ivi*, p. 16, enfasi mia).

¹¹²⁸ *ivi*, p. 11.

«l'ideale di bellezza proprio al singolo come alla collettività»¹¹²⁹, sebbene praticando un orientamento non pedantemente biografico.

È già stato messo in luce sin dagli anni Ottanta dai contributi di Martin Warnke¹¹³⁰ e in seguito dalle ricerche approntate da Evonne Levy¹¹³¹ e Margaret Iversen¹¹³² come il formalismo di Wölfflin, categorizzazione in cui peraltro lo zurighese non si riconosceva, sottenda un «inconscio politico» latente¹¹³³ tutt'altro che marginale, in una puntualizzazione che, come mi auspico di precisare in chiusura di argomentazione, non dovrebbe mancare in una riflessione consapevole sul dispositivo aptico riegliano. Tale dimensione politicizzante, riflesso di un atteggiamento non del tutto conciliabile con la corrispettiva riegliana, vede nelle diadi evolutive già compiutamente abbozzate in *Rinascimento e Barocco* un vivace campo di sperimentazione. Asserendo tautologicamente come il «pittorico [che Wölfflin puntualizza non equivalere al «variopinto»¹¹³⁴] è quello che offre una pittura»¹¹³⁵ e traslando tale assioma lapalissiano alla disamina dei complessi architettonici, Wölfflin afferma, in un passaggio dal sapore riegliano *ante litteram*:

*l'architettura severa [la cristallina piramide egizia del viennese] si impone per quello che è, per la sua realtà materiale; l'architettura pittorica invece produce un effetto per le sue apparenze, per l'impressione di movimento*¹¹³⁶.

Introducendo la *Parte Prima* del volume lo storico dell'arte mette a punto una tipologia di matrice formalista affine a quella ideata un quinquennio a seguire da Riegl¹¹³⁷, assecondando un principio dicotomico e cionondimeno sciente dell'impraticabilità di ipotizzare una transizione per così dire pura da uno stile all'altro. Entro il 1888 trovano allora una prodromica formulazione, sebbene ancora priva del rigore sistematico alla quale verrà sottoposta nella monografia del 1915, le coppie di cui si è detto. Laddove il «pittorico», cifra strutturale della concezione stilistica del Barocco romano, istituisce «nell'impressione di movimento» il proprio fulcro inventivo-stilistico, il linearismo rinascimentale – parzialmente “erede” dell'universo cristallino

¹¹²⁹ *ivi*, p. 25.

¹¹³⁰ M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin*, in “Representations”, Vol. 27, luglio 1989, pp. 172-187.

¹¹³¹ E. Levy, *The Political Project of Wölfflin's Early Formalism*, in “October”, Vol. 139, inverno 2012, pp. 39-58. A Levy si deve inoltre una prima e recente analisi delle modalità mediante cui Riegl e Wölfflin prendono in analisi l'opera berniniana: E. Levy, *Riegl and Wölfflin in Dialogue on the Baroque*, in A. Leach, J. Macarthur (a cura di), *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, Routledge, Londra: New York, 2015.

¹¹³² M. Iversen, *Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's “Classic Art”*, in “Oxford Art Journal”, Vol. 4, N. 1, *Tradition*, luglio 1981, pp. 31-34.

¹¹³³ Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., (1888), 2017, p. 42, trad. mia.

¹¹³⁴ «Lo stile pittorico» afferma a questo proposito Wölfflin, «può rinunciare del tutto ai colori», ponendosi come una questione eminentemente chiaroscurale e formalmente maculare (*ivi*, p. 39).

¹¹³⁵ *ivi*, p. 33.

¹¹³⁶ *ivi*, p. 34.

¹¹³⁷ Cfr. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., pp. 154-159; A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001, pp. 147, 152; A. Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., pp. 185-189. Annota a questo proposito Pinotti in un passaggio che mi pare opportuno segnalare: «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); 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 di assicurarsi manualmente dell'esistenza effettiva delle cose cede il passo a un più maturo affidarsi all'apparenza ottica» (*ivi*, pp. 187-188, enfasi mia). Già in Pinotti, inoltre, viene dimostrata in maniera convincente come il movimento teleologico dal tattile all'ottico rifletta una gerarchizzazione sensoriale di matrice biologica (dall'infante all'adulto) e dalle sfumature nazionali (in cui l'autore oppone «fantasia germanica» e «fantasia meridionale») (*ivi*, p. 152).

egizio postulato da Riegl – presenta una micro-fenomenologia di caratteri che, per quanto estesamente noti, ritengo sia opportuno ripercorrere schematicamente.

Un prospetto dell’impianto teorico wölffliano può venire posto nei seguenti termini. La coppia stilistica riflette anzitutto una precipua articolazione mediale, laddove il *medium* preposto allo stile lineare si incarna nel «lapis duro» e nel suo tracciato parimenti univoco, mentre nel pittorico in quello friabile prodotto dal «carboncino»¹¹³⁸. L’eterogeneità dello strumento allude a un *modus* tendenzialmente divergente di intendere la forma configurata da un corpo senziente che abita lo spazio, ipostatizzato nella diade di “contorno-massa”: «là – nel lineare rinascimentale – tutto è ben definito e ben delimitato [...] qui – ossia nel profluvio barocco – sono masse a larghi tratti, sfumate»¹¹³⁹. Adottando una prospettiva empatico-corporea dichiaratamente mutuata dalla frequentazione degli scritti di Volkelt e di Vischer¹¹⁴⁰ e solo latentemente esplicitata (sebbene contemplata) nella successiva indagine hildebrandiana¹¹⁴¹, Wölfflin non esita tuttavia a correlare il livello della composizione formale a una precipua fruizione oculare o, per contro, al suo “esorbitare” dalla medesima:

mentre la *linea delimitante guidava sicura l’occhio* [ecco comparire entro nella cornice argomentativa dello zurighese il lemma dell’occhio toccante] al punto che [...] poteva *abbracciare agevolmente la figura* [l’espressione, si ricorderà, è già herderiana e riegliana], qui [nel campo del pittorico] lo *sguardo* viene attratto da un *movimento che si irradia in tutti i sensi*, non si vede che una *massa infinita di luci*, senza limiti fissi, un continuo crescendo e diminuendo¹¹⁴².

¹¹³⁸ *ivi*, p. 35.

¹¹³⁹ *ibidem*.

¹¹⁴⁰ Il punto è già stato colto da Andrea Pinotti, per cui si rimanda al capitolo *Il “teatro del nostro organismo”*: Hildebrand, Wölfflin, Vischer, in A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., pp. 203-210. Per una più recente ricognizione volta ad ampliare il regesto di fonti di Wölfflin e stabilirne il mantenersi di un indirizzo sostanzialmente empatico si veda: H. Bridge, *Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration*, in “Journal of European Studies”, Vol. 41, N. 1, 2011, pp. 3-22. Entro Rinascimento e Barocco Wölfflin annota, componendo una densa sintesi sul tema che detiene molteplici punti di tangenza con le successive riflessioni elaborate da Bernard Berenson: «è dunque da chiedersi di che specie sia la potenza espressiva delle forme stilistiche. La risposta deve partire da un fatto psicologico ben noto e facilmente verificabile. Noi giudichiamo ogni oggetto in rapporto al nostro corpo. Non solo ogni oggetto si trasforma davanti ai nostri occhi, per così dire, in un essere corporeo, ma abbiamo anche la sensazione della gioia o del malessere nell’esistenza di qualsiasi configurazione o di qualsiasi immagine, per quanto sia lontana» (*ivi*, p. 87, trad. mia). Introducendo *Lo stile grandioso*, Wölfflin presenta un approccio alla questione che poté diversamente interessare Riegl, Worringer (che in effetti puntualmente menziona lo storico dell’arte) e ancor prima Berenson: «Il Rinascimento è l’arte che esprime la serenità della vita. Esso ci offre quella bellezza liberatrice che gustiamo come un appagamento complessivo, come un accrescimento della nostra forza vitale» (*ivi*, p. 43). Sin dai seminali sforzi confluiti nel volume *Psicologia dell’architettura* lo zurighese poteva ipotizzare e rivendicare una stretta connessione tra il sentire corporeo e il piano della composizione formale, sia essa architettonica o ornamentale, affermando come: «Si capisce solo ciò che si può fare in prima persona. Per cui [...] forme fisiche possono risultare caratteristiche solo nella misura in cui noi stessi possediamo un corpo. Se noi fossimo delle entità puramente ottiche, il giudizio estetico del mondo fisico ci sarebbe precluso». Wölfflin, op. cit. (1885), p. 25. Cit. A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 205.

¹¹⁴¹ A. v. Hildebrand, *Il problema della forma* cit., p. 76. Scrive a questo proposito un Hildebrand improvvisamente lippiano e precorritore di Berenson: «è chiaro che questa forza vivificatrice della nostra rappresentazione si estende non solo agli esseri viventi, bensì a tutta la natura e che noi tramite essa poniamo tutto in relazione a noi stessi e tutto compenetriamo con il nostro sentimento corporeo» (*ivi*, p. 76, enfasi mia). Su un’errata dissociazione tra la teoria hildebrandiana e l’alveo corporeo-emozionale si veda, presente sebbene da ultimo fagocitata entro i limiti della visione si veda: A. Pinotti, op. cit., 2001b, 22-24; A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., pp. 203-204.

¹¹⁴² *ivi*, p. 35.

Un simile obnubilamento della facoltà visiva, illustrato con chiarezza dallo zurighese meditando sugli affreschi carracceschi della volta di Palazzo Farnese (1597, 1606-07)¹¹⁴³, scaturisce dall'interazione dei restanti attributi consolidati nella pubblicazione del 1915: il lineare istituisce le proprie figure nella «linea dritta», nel «metrico», nella fedeltà incondizionata al «piano» e nell'«ordine simmetrico», diversamente dal pittorico che identifica nella «massa» e nella «macchia», nell'abitare lo «spazio» e nella «dissoluzione della regolarità» in favore del «ritmico» le proprie prerogative¹¹⁴⁴. Al «gusto plastico», epiteto del lineare, «ripugna tutto quello che è indeterminato» (il multiforme universo dei fenomeni che avrebbe turbato da lì a qualche decennio l'individuo paleogioziano di Riegl e il fobico cisalpino di Worringer): esso rifiuta l'«infinito», l'«inafferrabile» e l'«illimitato» perpetrati invece dal pittorico in una traiettoria compiutamente intermediale¹¹⁴⁵.

Laddove l'arte rinascimentale nella sua complessità, stando all'argomentazione dello storico dell'arte, «esprime la serenità della vita» per il tramite della sapiente mano dell'artefice, presentando una prima inflessione rispetto alle successive teorizzazioni riegliane e worringeriane (la scanalatura e la linea disarticolata miravano allora a stabilire una condizione di benessere non aprioristicamente data), il «senso deciso della direzione», unitamente alla «distribuzione diseguale della plastica»¹¹⁴⁶, veicola piuttosto «eccitazione, estasi, ebrezza»¹¹⁴⁷. Sebbene in maniera non dissimile dalla monumentale piramide egizia anche l'architettura barocca romana (e la pittura del medesimo periodo)¹¹⁴⁸ predilige alla «leggerezza del Rinascimento» la composizione unitaria di un «ammasso vasto e pesante» privo di ripartizioni (si pensi al michelangiolesco Palazzo Farnese in Piazza della Cittadella), essa se ne discosta sul piano dei materiali, che in effetti sospingono alla formulazione dell'ennesimo costrutto dicotomico. Wölfflin non tarda infatti a sottolineare come tale architettura presupponga «un'interpretazione del tutto nuova della materia», in direzione non di una «dissoluzione» o «de-sostanzializzazione» della forma tardoromana (per dirla con Riegl), quanto piuttosto di un generale *intenerimento* della medesima, destinato a pregiudicare la costituzione stessa delle masse¹¹⁴⁹.

Il minerale calcareo del viennese, le fibule metalliche di Worringer e ancor prima l'atto stesso dello scolpire, essenza recondita dell'arte plastica per Hildebrand, subiscono nel periodo barocco una repentina torsione nei

¹¹⁴³ Muovendo dalla derivazione e, soprattutto, dalle differenze che emergono confrontando la Sistina michelangiolesca e il soffitto licenziato dai Carracci, il disorientamento della visione non pertiene a una questione prettamente formale, quanto piuttosto paga lo scotto dell'incredibile abbondanza di motivi, di linee e di forme dalla quale l'occhio appare sopraffatto, non riuscendo più ad afferrare alcunché: «la disposizione semplice e chiara di Michelangelo viene distrutta dal proposito di riprodurre una *ricchezza smisurata*. La composizione nel suo complesso è difficilmente riconoscibile; *l'occhio resta di fronte all'inafferrabile di un'irrequietezza continua*: un'immagine si sovrappone all'altra, si ha l'impressione di poter trovarne all'infinito di nuove [...]» *ivi*, p. 74, enfasi mia.

¹¹⁴⁴ *ivi*, pp. 36-37.

¹¹⁴⁵ *ivi*, pp. 38-39.

¹¹⁴⁶ *ivi*, p. 67. Entrambe tali strategie, fortemente implicate nella nozione di movimento che, come si è detto, costituisce il fulcro operativo dell'impulso pittorico barocco, mirano a dinamizzare le massicce architetture barocche in un «motivo a tendere verso l'altro» (che dunque si pone in opposizione allo sviluppo orizzontale) e «appesantendo» talune componenti strutturali (quali per esempio le mensole e i cornicioni) in modo da produrre potenti giochi chiaroscurali.

¹¹⁴⁷ *ivi*, p. 43.

¹¹⁴⁸ È il caso di Agostino Carracci, che lo zurighese nomina sia in relazione a quelle componenti naturali quali gli alberi che, diversamente dagli snelli prototipi rinascimentali, esibiscono ora «ampie e piene masse di foglie», sia per quanto concerne la «colorazione», allora impostata sui «toni gravi e scuri» (*ivi*, p. 51, nota 1).

¹¹⁴⁹ Scrive a questo proposito Wölfflin: «ma ammorbidendosi la materia, liquefacendosi per così dire la massa, la coesione costruttiva si dissolve e il carattere massiccio dello stile, che si esprimeva già nelle forme larghe e pesanti, si manifesta anche nella mancanza di articolazione e di forma esatta» (*ivi*, p. 54).

territori dell'illusionismo. «Si ha la sensazione che la materia rigida e dura del Rinascimento – appunta a questo proposito Wölfflin – sia diventata *molle e plasmabile* al punto da far pensare talvolta all'argilla»¹¹⁵⁰. Occorre allo stesso tempo segnalare, compiendo un “balzo” temporale e analizzando la dissertazione pubblicata nel 1915, come tale “ammollimento”, lungi dal farsi allusivo, come forse si sarebbe portati a presagire, di eventuali sollecitazioni tattili quando non velatamente erotomani (in una prospettiva prontamente esplorata, da lì a un lustro, da personalità quali Tristan Tzara o Salvador Dalí), assurge per lo zurighese a pretesto per supporre una luministica virata nell'alveo dell'ottico. Sebbene tale “strappo” si dimostri allineato, come mostrerò a breve, con lo sviluppo dal lineare al pittorico ulteriormente perfezionato alla metà degli anni Dieci, non stupisce riscontrare in una singolare monografia di Riegl tangente i medesimi argomenti un'esegesi che annuncia tale direzione panotticista.

Risale infatti al 1912 il volume postumo *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini*¹¹⁵¹, fatica del viennese edita per volontà dei suoi allievi a partire da un canovaccio di lezioni tenute nell'estate del 1902¹¹⁵² o, al più tardi, entro il 1905¹¹⁵³, impostate alla stregua di esercizi di storia della critica condotti su ampi estratti dalla biografia berniniana del fiorentino Baldinucci¹¹⁵⁴. Commentando una fotografia potentemente chiaroscurale del complesso berniniano di *Apollo e Dafne* (1622-25) scattata da Domenico Anderson, di cui, presumibilmente, lo zurighese avrebbe apprezzato l'inquadratura di tre quarti conforme al basamento roccioso¹¹⁵⁵, Riegl schematicamente annota:

La morbidezza della carne [*Die Weichheit des Fleisches*]. I passaggi più delicati; mentre in Michelangelo i muscoli sono duri come l'acciaio [*stahlhart sind*], qui sono morbidi [*weich*] come in Correggio, ad esempio la modellazione sotto l'ascella di Dafne. A questo si ricollega la *levigatura dei riflessi*, che ricorda anche Rubens, il quale, nei disegni a mano, indicava addirittura queste lumeggiature lungo i prospetti con il gesso bianco. Burckhardt ne è offeso perché *l'impressione di un piano fermo* [*Eindruck der ruhenden Ebene*] è quasi completamente annullata e *tutto sembra muoversi in profondità* [*alles in Tiefenbewegung erscheint*]. *Un elemento ottico troppo forte nella scultura* [*Ein zu starkes optisches Element in der Plastik*]! In altre parole, *la tendenza a trasformare anche il tattile in un aspetto ottico*. Mancano superfici coerenti, ad esempio le parti classiche del petto: su Apollo rifratto da luci e ombre. Il drappaggio. Le pieghe unite tatticamente/tattilmente [*taktisch*] scompaiono. Le pieghe non devono mostrare superfici ampie, ma bordi sporgenti, confini con molta ombra in mezzo. La veste [*Gewand*] deve diventare anche un aspetto ottico [*optische Erscheinung*]¹¹⁵⁶.

¹¹⁵⁰ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., p. 53.

¹¹⁵¹ A. Riegl, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Anton Schroll, Vienna, 1912.

¹¹⁵² *ivi*, p. 3.

¹¹⁵³ Una severa recensione dello storico dell'arte Hermann Voss, allievo di Wölfflin e futuro nazista, postdata la presentazione degli stessi al 1908, quando Riegl era scomparso nel 1905. H. Voss, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini by Alois Riegl*, in “Monatshefte für Kunstwissenschaft”, Vol. 6, N. 6, 1913, pp. 254-56.

¹¹⁵⁴ F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze, Vincenzio Vangelisti, 1682.

¹¹⁵⁵ Nel celebre saggio *Fotografare la scultura* [*Wie man Skulpturen aufnehmenn soll*] pubblicato in due puntate sulla rivista viennese “Zeitschrift für bildende Kunst” nel 1896, Wölfflin formulava un breve trattato di ascendenza hildebrandiana sul come fotografare correttamente una scultura tridimensionale. Muovendo dalla consapevolezza che, almeno tendenzialmente, la maggior parte della statuaria antica e moderna «possiede una veduta principale» [*Hauptansicht*], lo zurighese si dimostra propenso, nel solco delle teorie elaborate un triennio a precedere dallo scultore di Marburgo (fonte esplicitamente menzionata poco oltre), a prediligere una visione unitaria d'insieme che mantenga e anzi celebri «il suo contorno preminente [*Hauptsilhouette*]». Annota a questo proposito l'autore: «la buona tradizione, tuttavia, offre una *veduta principale*, e l'occhio percepisce con sollievo una figura che, come d'incanto, si definisce e si presenta pienamente e in modo chiaro, *così che per comprenderla non le si debba girare intorno*, e che sin dall'inizio indica allo spettatore il *punto di vista principale*» (H. Wölfflin, *Fotografare la scultura* (1896), Tre Lune Edizioni, 2008, pp. 11-13, enfasi mia).

¹¹⁵⁶ A. Riegl, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini* cit., p. 72, trad. mia, enfasi mia.

Nel saggiare taluni lemmi elaborati da Riegl sin dalla *Kunstindustrie* (poco prima il viennese aveva paragonato il trattamento coloristico dell'acconciatura di Apollo alla restituzione altresì ombreggiata dalle acconciature tardoantiche), il teorico elabora una serie di considerazioni sulla materia e sulla visione in seguito sviluppate (e forse parzialmente mutate) dallo stesso Wölfflin. Del movimento sensuale che permea il complesso berniniano¹¹⁵⁷, in cui il marmo pare farsi carne tenerissima esaudendo il sogno di Pigmalione, nulla rimane di un eventuale desiderio herderiano, sia esso avvertito dall'ingenuo fruitore o dall'imbarazzato specialista. Riegl non ha dubbi a riguardo: tale complessivo ammorbidirsi, lungi dall'interpellare fosse anche idealmente la mano, immette nel campo greve e tattile della scultura un elemento *troppo ottico* [Figura 63].

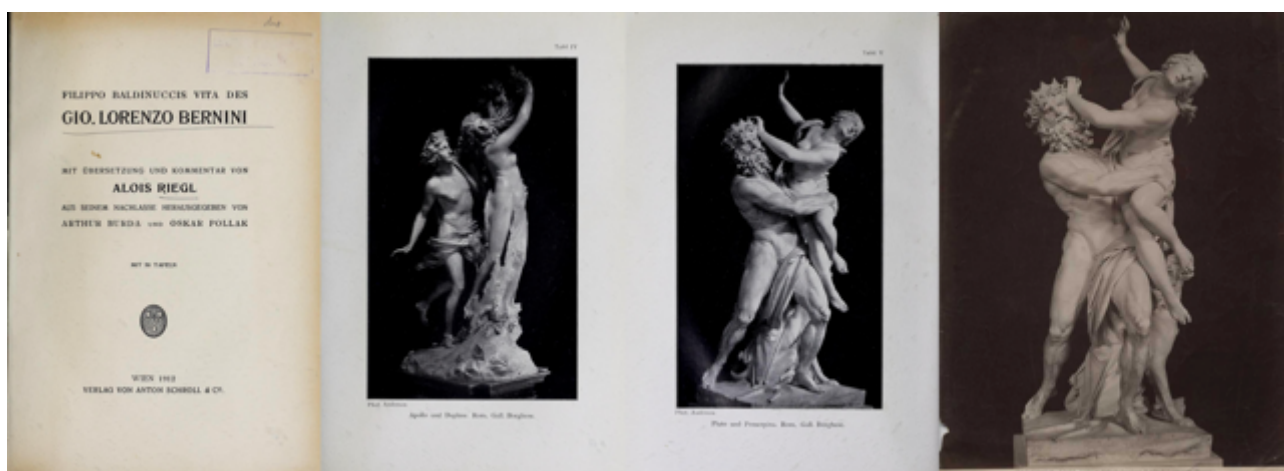


Figura 63: A. Riegl, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Anton Schroll, Vienna, 1912

Laddove nel seminale volumetto del 1888 incentrato sull'architettura lo zurighese, che pur menziona l'artista napoletano quale capitale promotore della svolta barocca in Italia, non ne prende in esame la produzione scultorea, nel 1915 questi appronta sulla medesima una teorizzazione alquanto codificata. Bernini, in effetti, esemplifica in maniera paradigmatica la transizione disposta dalle cinque diadi oppositive di «lineare-pittorico», «visione di superficie-visione di profondità», «forma chiusa-forma aperta», «passaggio dalla molteplicità all'unità» e «chiarezza-assoluta-chiarzza relativa»¹¹⁵⁸ soggiacenti alla «grande antitesi tra lo stile lineare e quello pittorico»¹¹⁵⁹. Antitesi che, in linea con Riegl e Worringer, lo storico dell'arte concepisce come

¹¹⁵⁷ Per un'introduzione al tema nel più ampio contesto della storiografia italiana tra Trecento e Seicento si rimanda a: A. Bolland, *Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne*, in "Art Bulletin", Vol. 82, N. 2, giugno 2000, pp. 309-330. Nel sottolineare come già la fabula ovidiana fosse costellata di riferimenti evocativi tanto al senso della vista, quanto più profondamente a quelli del tatto (ivi, p. 313, trad. mia), l'autrice non tarda a sottolineare come «il gruppo statuario del Bernini cattura in modo spettacolare questo momento culminante di trasformazione proprio in termini di cambio tra tatto e vista» (ibidem, trad. mia). Più specificamente, «Bernini gioca e confonde entrambe le funzioni del tatto presenti nei dibattiti sul paragone, il tatto motivato dal desiderio erotico e quello che certifica la conoscenza. Tuttavia, entrambi i tipi di tocco, come qui rappresentati, sono trasformati rispetto alle loro normali associazioni con la scultura: la soddisfazione erotica è fondata, piuttosto che soddisfatta, dal tocco, e la mano che tocca discerne qualcosa che smentisce, piuttosto che confermare, ciò che è visto, funzionando come il tocco faceva nell'aneddoto dei pittori di Zeuxis e Parhasius» (ivi, p. 322, trad. mia).

¹¹⁵⁸ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit., pp. 30-31.

¹¹⁵⁹ ivi, p. 47.

prodotta «da un interesse sostanzialmente diverso nei confronti della realtà»¹¹⁶⁰, egualmente spogliata da qualsivoglia valutazione di merito¹¹⁶¹ e, tuttavia, ciclica anziché idealmente lineare, dal momento che sarebbe stato proprio il neoclassico Antonio Canova a riportare in auge l'impiego tattile-disegnativo, non fortuitamente recepitibile come «freddo», del contorno¹¹⁶². Compilando una sintesi utile per focalizzare i processi formali che contraddistinguono i due stili, in particolar modo sul piano percettologico, Wölfflin scrive:

nel primo [il lineare] vi è una struttura salda, nell'altro [il pittorico] la mutevole apparenza; nel primo una *forma durevole, misurabile, delimitata*, nell'altro il *movimento*, la forma solo come elemento funzionale; nel primo le cose in sé, nell'altro le cose viste nel loro insieme. E se si può dire che *nello stile lineare è la mano ad aver preso conoscenza del mondo corporeo attraverso il senso tattile del suo contenuto plastico*, nello *stile pittorico è l'occhio a essere divenuto sensibile* alle ricchezze del mondo materiale, nella loro *varietà infinita*; e si può affermare *senza contraddizione che anche qui la visione sembra alimentata dal senso tattile*, ma da un *diverso senso tattile* da quello che saggia la qualità della superficie, la diversa epidermide, per così dire, delle cose. E la *sensibilità*, superando l'elemento oggettivo e palpabile, penetra ora nel *regno dell'inafferrabile: soltanto lo stile pittorico scopre la bellezza di quel che è incorporeo*¹¹⁶³.

Il passaggio risulta provvidenziale sia per afferrare il punto di vista wölffliano espandendo il funzionamento della locuzione “lineare-pittorico”, sia per intendere la conseguente interpretazione berniniana. Non sfugge allo storico dell'arte il rischio, sempre latente, di scivolare in un'incoerenza teoretica. Premettendo come ciò non conduca il discorso ad avvilupparsi su se stesso in maniera antinomica, questi avverte l'esigenza di postulare *un'ulteriore “senso tattile”* non equiparabile al concretissimo “senso del tatto”, sede dell'oggettivo, del tangibile e dei valori di superficie. Divenendo appannaggio dell'occhio, come era già stato variabilmente per Vischer, Hildebrand – di cui Wölfflin aveva lungamente frequentato e compreso il libello del 1893¹¹⁶⁴ –

¹¹⁶⁰ ibidem.

¹¹⁶¹ «Il fatto che il *linearismo* abbia preferito *l'immagine tattile* a quella ottica *non* implica in sé, sostanzialmente, una *diminuzione di valore*. La *concezione puramente ottica del mondo è una possibilità*, ma niente di più. Accanto a essa si avvertirà sempre l'esigenza *verso un'arte che non colga soltanto l'apparenza dinamica del mondo*, ma tenti anche di conquistare la realtà mediante *esperienze tattili* (ivi, p. 49).

¹¹⁶² ivi, p. 79.

¹¹⁶³ ivi, p. 47, enfasi mia. Il passaggio è già stato citato e commentato in A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 150.

¹¹⁶⁴ Nella nota autobiografica compilata nel 1942 non solo Wölfflin ammette limpidamente come «il contatto con lo scultore Adolf von Hildebrand, autore del *Problema della forma*, fu per me allora di grandissimo significato» (ivi, p. 298), bensì, allora entro il corpo del testo, questi si premura, consapevole della possibilità di una facile caduta, di non venire meno alle indicazioni impartite dal maestro in merito al tema del rilievo pittorico. Elaborando una difesa quasi letteralmente approntata sull'invettiva di hildebrandiana contro i monumenti a tutto tondo ubicati nello spazio libero, lo zurighese annota: «Si potrebbe supporre che il barocco rifuggisse alla composizione murale, poiché avrebbe opposto una certa resistenza alla sua tendenza a liberarsi della superficie. È vero esattamente il contrario [...] I gruppi situati in uno spazio libero o orientati in diverse direzioni non sono affatto tipici del barocco [...] (ivi, p. 136). Posto le suddette premesse, Wölfflin non può che terminare con un enunciato di piena approvazione delle teorie formulate dallo scultore di Marburgo: «a questo punto è necessario citare Adolf von Hildebrand che ha difeso la causa della superficie della scultura in nome non dello stile, ma dell'arte in generale» (ibidem), approntato al fine di giustificare la tensione spaziale barocca che, diversamente dalle opere dei dilettanti, non di rado raggiunge comunque il colpo d'occhio hildebrandiano (ivi, p. 137).

Riegl¹¹⁶⁵, Worringer e, settant'anni a seguire, Deleuze (a sua volta lettore attento dell'opera dello zurighese)¹¹⁶⁶ risulta ancora l'oculocentrico stile pittorico a farsi garante dell'accesso a tutto ciò che ricade negli ambiti dell'incorporeo, del soggettivo e, verrebbe da aggiungere, dell'emozionale.

È dunque entro una simile cornice, dominio di quello che in più sedi l'autore qualifica nei termini di «occhio pittorico» greenbergiano *ante litteram*, che deve essere collocato il Bernini wölffliano, atto parzialmente a rovesciare (diversamente dal corrispettivo riegliano) la lettura nazionalistica-religiosa formulata nel *Cicerone* (1855) di Burckhardt¹¹⁶⁷. Si vada con la mente al turbinante pannello dalla volumetria inafferrabile¹¹⁶⁸ della Santa Teresa d'Avila nel transetto sinistro di Santa Maria della Vittoria (1645-52). Laddove nella raccolta edita nel 1912, Riegl bollava il complesso marmoreo quale «visione grossolanamente sensuale» prodotto della Controriforma italiana e refrattaria alla «disincarnazione» e all'«evaporazione della materia», distintive invece del protestantesimo nordico¹¹⁶⁹, l'indirizzo percorso da Wölfflin si rivela per certi versi opposto. L'Estasi berniniana, così come i migliori esemplari della plastica barocca, deve essere anzitutto intesa alla stregua di un rilievo da contemplarsi da un punto di vista prestabilito (ciò che l'autore definisce *à la* Hildebrand il «punto di riposo»). In questo senso, la lettura proposta da Wölfflin appare formulata in maniera impeccabile: lungi dall'essere *osservato* nel suo costituire un tutt'intero monumentale, il gruppo deve essere apprezzato nella sua capacità di generare un «effetto di un quadro, cioè di qualcosa che sfugge, in un certo senso, dalla realtà sensibile»¹¹⁷⁰. L'elemento preposto a tale crasi mediale (il monumentale tutt'intero incorniciato entro una nicchia che diviene rilievo) e all'evasione dalle regioni del sensibile coincide con lo strumento maggiormente intangibile, sebbene non meno toccante, disponibile allo scultore: la luce. Sul suddetto snodo, come anticipavo, l'esegesi percettologica wölffliana diverge dalla precedente riegliana, pur non ripudiando quella dichiarata impostazione oculocentrica che guida l'argomentazione di entrambi gli autori.

¹¹⁶⁵ Una simile linea evolutiva è già stata messa in luce da Evonne Levy, alla quale spetta il merito di avere stringatamente ripercorso l'evoluzione della concezione di Barocco in Wölfflin dal 1888 al 1915, in una chiave sostanzialmente panotticista all'insegna di una radicale «dematerializzazione» e di un'altrettanta drastica presa di posizione in favore dell'occhio: «i valori del barocco devono essere compresi dal solo occhio». Si veda a riguardo: E. Levy, *Obstacles to the Path of a Material Bernini (1900-Present)*, in E. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, Routledge, Londra, 2016, pp. 1-22.

¹¹⁶⁶ Si veda a riguardo: A. Montefameglio, *Itinerario nella casa barocca di Gilles Deleuze*, in «Mimesis Scenari», N. 12, 2°12, nello specifico pp. 234-237; Per un contributo esaustivo che affronti il rapporto Deleuze-Wölfflin indagando più ampiamente «l'invenzione del gusto barocco richiede di tornare alle condizioni epistemologiche della sua istituzione storiografica», muovendo dai suoi detrattori (Bellori e Winckelmann), giungendo al suo cantore (Wölfflin) si veda: A. Sauvagnargues, *Le goût baroque comme détermination d'un style: Wölfflin, Deleuze*, in «Apparel», N. 9, 2012, pp. 1-32. H. Susan, *Finding the architecture in Deleuze: Heinrich Wölfflin as a source of Deleuze's baroque*, in «Panorama to paradise: proceedings of the 24th annual conference of the Society of Architectural Historians», Australia and New Zealand, 2008, pp. 1-12.

¹¹⁶⁷ Come già segnalato da Levy la correlazione tra una materialità «superficiale» riflesso di una spiritualità di stampo cattolico, si oppone alla celebrazione di attributi quali «interiorità e riflessione» distintivi del mondo nordico protestante. Cfr. E. Levy, *Obstacles to the Path of a Material Bernini* cit., p. 2, trad. mia.

¹¹⁶⁸ Il tema inerente alla difficoltà di carpire la volumetria del candido pannello che racchiude in maniera larvale il corpo della Santa è già stato posto in luce da numerosi commentatori del complesso marmoreo. Più recentemente, spetta alla già nominata storica dell'arte Andrea Bolland l'aver licenziato un contributo monografico di grande acutezza e trasversalità nelle fonti, finalizzato a inserire, sulla scorta degli studi di Irving Lavin, il monumento entro un più complessivo programma iconografico dettato dalla Cappella Cornaro e della Chiesa stessa di Santa Maria Vittoria, volto allo stesso tempo a esaltare la natura immateriale e, addirittura, non sensoriale del frangente estatico: A. Bolland, *Alienata da' sensi: Reframing Bernini's Santa Teresa*, in «Open Arts Journal», N. 4, inverno 2014-15, pp. 133-157.

¹¹⁶⁹ A. Riegl, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini* cit., 1912, p. 10.

¹¹⁷⁰ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit., p. 84, enfasi mia.

«Lo stile pittorico *si manifesta unicamente* – rivendica a questo proposito Wölfflin – nel fatto che alla *luce* è data quella *vita propria*, che *sottrae la forma plastica al dominio del tatto*»¹¹⁷¹. Esibendosi incastonato nell'architettura della Cappella Cornaro, il complesso monumentale smarrisce la propria specificità di tuttotondo, assurgendo idealmente (e strutturalmente) a hildebrandiana immagine artistica giacché unitaria e planare. Conseguentemente, esso rinuncia alla sua altrettanto virtuosistica materialità, trascendendo l'ambito del tattile. In maniera molto accorta lo zurighese non nega «la tangibilità» posseduta dai corpi marmorei, quanto piuttosto ne rivela in termini già galileiani¹¹⁷² la vocazione finzionale: «anche questa *concretezza*, la *distinzione della durezza e morbidezza*, ecc. dei corpi, è un'illusione dovuta soltanto all'occhio, e che *svanirebbe* subito sotto il *controllo della mano*». La plastica di Bernini, adepto del credo barocco dell'inafferrabile, è luogo di «una linea che guizza qua e là» e che, trascinando dal «margine», inaugura uno stato di puro dinamismo immateriale. Nel momento in cui la scultura, risalendo alle sue origini etimologiche torna a essere finzione [da *fingere* come *toccare, palpare, plasmare*] e dissimula sè stessa, la facoltà tattile perde il privilegio che su di essa manteneva da secoli, scoprendosi impotente.

L'ideale diagramma di un *sentire aptico* che è sostanzialmente un *vedere aptico* ritracciabile in filigrana alla *Kunstwissenschaft* germanofona, consolida la propria appartenenza all'ambito materiale e concettuale del cristallino. L'aptico ravvisa nel «duro», nello «spigolo» vivo e in una condizione *à la* Longhi adamantina, ma che Wölfflin preferisce riferire alla categoria egualmente tersa del «metallico», i propri attributi. Diversamente, le sfere semantiche del «molle», del «pastoso», dello «spugnoso», del «pieno» e del «panciuto» che, sebbene impiegate come si è visto in maniera apertamente illusionistica, risultano multimodali persino sul piano lessicologico¹¹⁷³, assurgono a emissari di uno stile ideologicamente ottico che tutto incornicia, letteralmente, nel perimetro di un'immagine [*image*]. La dissoluzione della forma, lo scatenarsi di un movimento entropatico, il propagarsi della luce non rientrando nei domini dell'aptico, ma neppure nel dominio ibrido dell'occhio palpatore. I panneggi vorticanti dell'angelo ferente e quelli illeggibili della santa estatica, sigillati nello statuto di «apparenze ottiche»¹¹⁷⁴, possono rinunciare a quel virtuosismo della materia lapidea per cui, forse, il fedele sarebbe invogliato a incuneare il proprio dito in ogni piega, gorgo, intercapedine, a far correre il palmo della mano sulle zigzaganti falde del manto che, mutuando un commento al vetriolo di Burckhardt sulla facciata della borrominiana S. Carlino alle Quattro Fontane (espressione peraltro fedelmente riportata da Gideon, allievo di Wölfflin), ha «l'aspetto di qualcosa che fosse stato essiccato in un forno»¹¹⁷⁵, per scoprirsi beffato dall'eccezionale artista. Scoprirsi o dilettarsi di tale sublime artificio? [Figura 64]

¹¹⁷¹ *ivi*, p. 83, enfasi mia.

¹¹⁷² Come ha già sintetizzato in modo chiaro Joris van Gastel: «la statua, dunque, ammette implicitamente Galileo, all'occhio può effettivamente sembrare “un essere umano vivente”; ciò che al tatto si rivela duro e freddo, agli occhi può sembrare avere la morbidezza e il calore della vita» J. Van Gastel, *Ambiguities of the Flesh. Touch and Arousal in Roman Baroque Sculpture*, U. Fleckner, I. Wenderholm (a cura di), *Magische Bilder: Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, De Gruyter, Berlino, 2015, pp. 161-181, qui 164, trad. mia.

¹¹⁷³ *ivi*, pp. 53-56.

¹¹⁷⁴ *ivi*, p. 83.

¹¹⁷⁵ S. Gideon, *Space, Time and Architecture the growth of a new tradition* (1941), Harvard University Press, New Heaven, 1963, p. 11, trad. mia.



Figura 64: H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München, 1917; Gianlorenzo Bernini, *Estati di Santa Maria Teresa d'Avila*, 1645-52, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria (Roma)

Sin dalle primissime edizioni dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Wölfflin opta per una suggestiva fotografia del gruppo berniniano mantenuta anche nelle successive pubblicazioni¹¹⁷⁶. Adottando un punto di vista centrale ravvicinato (la cornice architettonica che contiene il gruppo appare strumentalmente tagliata) e leggermente ribassato (superando il recinto marmoreo e accedendo alla Cappella Cornare il visitatore si trova in una posizione ancor più ribassata), l'inquadratura esalta il moto discensionale che permea il gruppo: la raggiera aurea cala sulla transverberazione e i panneggi delle figure precipitano in infiniti gorgi. La riproduzione in bianco e nero, dotata di una definizione non altissima e parzialmente fuori fuoco se confrontata, per esempio, con lo scatto del *San Giacomo Maggiore* (1511-14) del "lineare" Jacopo Sansovino (casualità o velata strategia espositiva messa in atto dallo storico dell'arte?) restituisce un'immagine potentemente plastica, resa vibrante dall'impiego accorto del chiaroscuro. Un'immagine, si potrebbe convenire con Wölfflin, pittorica. Eppure, basterebbe scardinare la cornice fotografica, sodale all'impalcatura teoretica – e, come presumibilmente accade a visitatori della Cappella Cornaro, abbandonarsi a una *promenade* con un andamento che dalla distanza¹¹⁷⁷ giunge alla massima vicinanza consentita (a dire il vero, piuttosto limitata), rivelatrice

¹¹⁷⁶ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, Monaco, 1917, p. 67.

¹¹⁷⁷ Già nel 1970 Robert Torsten Petersson, rilevando la costruzione attorno agli assi verticali e orizzontali dell'ultima produzione di Bernini, elaborava una toccante esegesi impostata sulla loro visione nell'estrema lontananza: «non è possibile delineare chiaramente il gruppo centrale perché le alte creste, le profonde fenditure e la luce radente lo oscurano efficacemente. Ma le linee principali di ascensione che definiscono le due figure si toccano e si sovrappongono, le superfici levigate si uniscono in un'unica forma. Se osservate a distanza, con la luce dell'occhio un po' offuscata, le due figure sono un'unica forma di fiamma scintillante che parte dal piede allungato di Teresa, sale e si allarga in due grandi lingue di fuoco. La loro unione, espressa nella *Vida* come il fuoco dell'Amore Divino, è delicatamente rafforzata dalla mano del serafino che si protende per toccarla». R. Torsten Petersson, *The art of ecstasy: Teresa, Bernini, and Crashaw*, Routledge & K. Paul, Londra, 1970, p. 80, trad. mia.

degli errori e dei colpi inferti dalla mano dell'artista – perché il dispositivo panottico si inceppi. In maniera non dissimile da quanto potrebbe accadere ai piedi della sontuosa botte carraccesca, l'occhio viene dapprima sopraffatto dal gemmare di curve e superfici – dal volto rapito della beata cinto da una teoria di orli, brutalmente commentato da Lacan¹¹⁷⁸ o soppesato da Bataille¹¹⁷⁹, al piede che sbuca glabro dalla coltre di drappi – e poi ingannato. Ciò che frontalmente appare come un arabesco inafferrabile – Wölfflin utilizza a tal proposito la splendida espressione di «serpentelli [che] guizzano»¹¹⁸⁰ a indicare il vibrante diagramma dei contorni – di sguincio si rivela essere un sistema di curve spesse, immobili, pesanti e dotate di una loro materiale profondità. A dirsi, non solo che tra le risacche che rendono il manto un volume amorfo il dito potrebbe penetrare con agio, ma che accostando il complesso marmoreo e avvicinandosi alla sua epidermide traslucida non parrebbe la sola retina a trarne giovamento. Da ultimo, la circostanza per cui Wölfflin menziona solo *en passant* il giovanile *Ratto di Proserpina* (1621-22), senza formulare un più esaustivo commento su di esso¹¹⁸¹, laddove Riegl opta per pubblicarne una riproduzione semi-laterale in cui, cionondimeno, non appare chiaramente percepibile il sistema di pressioni e spinte che il furioso azzuffo tra i personaggi produce (e che il viennese, tuttavia, coglie sul piano narratologico¹¹⁸²), mi pare tradisca un sottotesto per certi versi emblematico. Le monumentali sistemazioni compilate dagli autori germanofoni, come avrebbe fatto un cinquantennio a seguire un autore come Clement Greenberg in maniera forse meno ambiziosa, necessariamente si fondano sull'esclusione, avente valore critico, di taluni documenti e concetti al fine di suffragare un'impalcatura teoretica più generale, ragion per cui lo zurighese delinea una proposta ineccepibile meditando sulla celebre transverberazione, ma arretra nel considerare con pari zelo il complesso del rapimento. Non solo, dunque, è un Wölfflin hildebrandiano e non necessariamente berniniano¹¹⁸³ (peraltro legittimamente) quello che compone tra le pagine più acute e sorprendentemente intermediali sul Barocco in Italia: bensì, è un autore che si dimostra parimenti refrattario alle numerose vulgate sorte attorno all'abilità alchemica del plastificatore nel sublimare la dura pietra in carne e al desiderio di toccare degli astanti.

¹¹⁷⁸ Come noto Lacan, nei primissimi anni Settanta, non aveva esitato ad affermare in maniera brutalmente androcentrica: «è come per Santa Teresa - basta andare a Roma e vedere la statua del Bernini per capire subito che viene. Non c'è dubbio» J. Lacan, *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge: 1972-73*, in J.-A. Miller, *The seminar of Jacques Lacan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 76, trad. mia.

¹¹⁷⁹ È da sottolineare come Bataille, sebbene tendenzialmente propenso a ricondurre una pletera di eventi all'ambito sessuale, si dimostri invece piuttosto cauto rispetto all'opportunità di connettere l'esperienza mistica, indubbiamente permeata da un afflato erotico, a una lettura di carattere più marcatamente sessuale, per come essa era stata avanzata, tra gli altri, dalla psicanalista francese Marie Bonaparte. Si veda a riguardo: G. Bataille, *L'Erotismo* (1957), Abscondita, Milano, 2017, pp. 208-211.

¹¹⁸⁰ *ivi*, p. 80.

¹¹⁸¹ *ivi*, p. 225. Il complesso berniniano viene convocato dallo zurighese a riprova di come, nel passaggio dal lineare rinascimentale al pittorico barocco le «forme divengono fluide» stabilendo un dinamico rapporto di unità tra «il particolare e l'insieme», senza che lo storico dell'arte avanzi tuttavia ulteriori considerazioni a riguardo (*ivi*, pp. 224-25).

¹¹⁸² Annota a questo proposito Riegl, senza tuttavia elaborare alcuna osservazione di matrice più propriamente percettologica: «Plutone può essere concepito come un grande uomo, senza essere distorto dalla passione, come un eroe energico e volitivo. Anche Proserpina può tradire la sua riluttanza a unirsi a Plutone in un modo più dignitoso di questo dimenarsi con mani e piedi. Apollo e Dafne erano già una rappresentazione della passione sensuale; ma questa passione è ancora moderatamente espressa, e il senso morale è preservato perché l'assassinio fallisce. Qui Bernini va oltre, l'assassino trionfa, anche se gli costa fatica e sudore. Per questo motivo il sensuale, lo stimolo sensuale è espresso in modo più forte; in particolare come le dita di Plutone scavano nei morbidi muscoli addominali di Proserpina. Burckhardt chiama la figura violenta di Plutone eroismo comune. È un eroe forte che conquista, ma per motivi meschini. Questo era necessario in questo caso, ed è necessario anche per l'intera arte» (A. Riegl, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini* cit., p. 78).

¹¹⁸³ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001, p. 164.

La straordinaria morbidezza di Bernini è affare dell'occhio e dell'occhio soltanto, pare da ultimo suggerire un Wölfflin che, in linea con quanto già sostenuto da Vasold, va progressivamente estromettendo il corpo e il suo sentire dalla storia dell'arte¹¹⁸⁴.

Come è stato recentemente messo in luce in un prezioso volume collettaneo curato da Evonne Levy e Carolina Mangone, la questione del rapporto tra materialità e immaterialità nella scultura di Bernini, lungi dal potersi dirimere in soluzioni univoche, rappresenta un tropo dal valore sostanziale nella plastica del napoletano. D'altro canto, e parallelamente a tale questione di ordine generale, le stesse autrici (e nello specifico Levy) non hanno tardato a denunciare la sussunzione avvallata dagli autori di lingua tedesca della plastica dell'italiano nell'alveo dell'ottico e dell'immateriale, discutendo di una transizione «dall'aptico, all'ottico, al regno dell'illusione»¹¹⁸⁵. Un'inflessione, peraltro, destinata a godere di una notevole fortuna sia nella storia dell'arte, sia in quella dell'architettura. Basti ricordare a questo proposito come, nel sopracitato volume compilato ad Harvard nei primi anni Trenta, lo zurighese Gideon, dando prova di fedeltà al maestro, discuta del lemma borrominiano della «parete ondulante» [*undulating wall*] nei termini di «un'invenzione che ha conferito *flessibilità alla pietra* [*flexibility to stone*], ha trasformato il muro di pietra in un materiale elastico» prospettando un movimento centripeto che riecheggia, facendola respirare, in una «pianta [altrettanto] flessibile»¹¹⁸⁶. Un decennio a seguire, nel 1951, il triestino Gillo Dorfles nel suo *Barocco nell'architettura moderna*, si sarebbe confessato debitore della lezione degli svizzeri¹¹⁸⁷. Ponendo a sistema un'intuizione contenuta *in nuce* nel testo di Giedion, questi poteva istituire una condizione di sostanziale affinità tra la rivoluzione spaziale inaugurata da Borromini e quella perpetrata tre secoli a seguire dal finlandese Alvar Aalto nel definire, in termini nuovamente tangibili, «una nuova maniera di plasmare lo spazio (intendendo per spazio sia il contenente che il contenuto ossia tanto *lo spazio circondato e abbracciato dalla pietra che la pietra modellata e innestata in tale spazio*)»¹¹⁸⁸.

Spetta alla storica dell'arte Mangone l'aver proposto in maniera tanto convincente quanto suggestiva, realizzando un'operazione wölffliana nelle metodologie – una correlazione tra la superficie fremente dei «modelli in argilla incompiuti» e la corrispettiva dei coevi dipinti berniniani e di numerosi pittori italiani dell'epoca, segnata da corpose pennellate, colpi di spatola e impronte – atta a testimoniare la vocazione profondamente «aptica» e «tattile» di talune sculture di Bernini quali il *Busto di Papa Urbano VIII* (1658) in una direzione non sovrapponibile a quella dematerializzante wölffliana-riegliana¹¹⁸⁹. In definitiva, il sospetto che si fa strada è che, se l'ulteriore senso tattile annunciato da Wölfflin e prontamente ricondotto all'alveo della visione, fosse stato rivolto al corpo e al suo sentire oscuramente herderiano, tale neonata facoltà (il sentire aptico) avrebbe potuto complicare l'ordine del discorso e magari evidenziarne talune falle ideologiche. In una simile direzione mi pare si sia rivolto uno studioso quale Joris Van Gastel, impegnato da almeno un decennio nell'indagine percettologica sulla produzione scultorea italiana tra XVI e XVII secolo, il quale ha evidenziato la pluralità di occasioni in cui il senso del tatto può venire emotivamente e cognitivamente chiamato in causa

¹¹⁸⁴ G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., pp. 54-55.

¹¹⁸⁵ E. Levy, *Obstacles to the Path of a Material Bernini* cit., pp. 14-15.

¹¹⁸⁶ S. Gideon, op. cit., (1941) 1963, p. 113, trad. mia.

¹¹⁸⁷ G. Dorfles, *Barocco nell'architettura italiana*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano, 1951, p. 28.

¹¹⁸⁸ *ivi*, p. 18, enfasi mia.

¹¹⁸⁹ C. Mangone, *Bernini scultore pittore*, in Levy, Mangone, op. cit., 2016, pp. 69-104.

in relazione alla plastica berniniana (dalla tenerezza nella fisicità madre-figlio connessa alla «morbidezza della carne» all'esperienza di avvertirsi echeggiare nelle carni e nei gesti a cui si assiste)¹¹⁹⁰. Nel solco delle investigazioni emerse sin dal 1992 con la scoperta dei neuroni specchio e la codificazione dei meccanismi di simulazione incarnata, si sono fatte presto strada – e specificamente nell'ultimo decennio, proprio meditando sui complessi scultorei del Bernini – interpretazioni che rinunciano a contemplare l'esperienza di tali immagini-scultura in un orizzonte eminentemente visivo, tanto sul piano ideologico (vedi Riegl e Wölfflin) quanto su quello fisiologico. Prendendo le difese dell'arte plastica e non della sua fruizione da parte di un occhio pronto a denunciare il conclamato inganno (la scultura, quando toccata, scade in un corpo duro e freddo, più simile al cadavere che al fremente corpo-vivo), nelle proposte neuroscientifiche approntate da autrici quali Gabriella Starr¹¹⁹¹ e da John Lutterbie¹¹⁹², il frangente esperienziale assurge a campo in cui indagare immagini «intrinsecamente multisensoriali, in modi che vanno oltre i concetti comunemente utilizzati di sinestesia»¹¹⁹³. In una logica di collaborazione tra i sensi della vista e del tatto e, più precisamente, di un corpo che complessivamente sente, risulta ancora una volta il movimento la componente che, per il tramite degli occhi, consente di godere del miracolo schiuso dalla maestria tecnica di Bernini.

Benché per quanto concerne il piano fisiologico, le formulazioni dei teorici germanofoni presuppongano un'intensa interazione di visione e tatto, cogente nel caso della «visione ravvicinata», da un punto di vista ideologico e, per certi versi, persino fisiologico, queste da ultimo eradicano tanto il contributo delle sollecitazioni tattili, quanto il diritto alla scultura di essere tale (e non un intermediale scultura pittorica, pur riconoscendo l'elevatissimo grado di finezza di cui una simile asserzione si faceva portatrice). Come una simile

¹¹⁹⁰ Sebbene van Gastel non faccia esplicitamente riferimento ai meccanismi della simulazione incarnata, il brano ecfrafico che questi compone sul Ratto di Proserpina di Bernini pare intrattenere con tale abilità cognitiva numerose tangenze: nel caso di Bernini, si può sottolineare l'inedita evocazione della carne nel suo *Ratto di Proserpina*. Dove le forti dita di Plutone affondano nella morbida carne della coscia e del fianco di Proserpina, sentiamo il marmo ammorbidirsi. Come nota l'antropologo Alfred Gell, “vediamo queste depressioni come istanze, piuttosto che rappresentazioni, di causalità”. Piuttosto, che il risultato dello scalpello dell'artista, scopriamo che la carne cede alle mani che la palpano. È questa causalità che accresce sia la suggestione della carne sia la nostra consapevolezza della sua natura tangibile, in quanto risponde al tatto ma anche alla forza di gravità. Come la carne scolpita sembra rispondere al mondo come lo conosciamo, così sentiamo che potrebbe rispondere a noi» (J. van Gastel, *Ambiguities of the Flesh. Touch and Arousal in Roman Baroque Sculpture* cit., p. 173).

¹¹⁹¹ G. Starr, *Feeling Beauty*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2013 (e-book). L'autrice, prendendo debitamente in analisi il testo ovidiano in cui vengono contestualmente evocate sollecitazioni tattili, aptiche e auditive, annota a tal proposito: «l'immaginario del tatto attinge alle rappresentazioni della consistenza, della temperatura e del movimento, oltre che alla vista. *L'attività aptica è quasi essenziale per la sopravvivenza dell'uomo*: le reti che la rendono possibile sono complesse, in quanto reclutano le *sensazioni del tatto*, i *processi motori* e i *sistemi visivi per consentire immagini robuste e dettagliate*. *La visione e il tatto sono strettamente correlati* per la maggior parte delle persone; *l'immaginazione di raggiungere e afferrare o le sensazioni di consistenza coinvolgono sia le rappresentazioni visive che quelle aptiche*» (ivi, p. 99, trad. mia).

¹¹⁹² J. Lutterbie, *Feeling Beauty, Time, and the Body in Neuroaesthetics*, in “Poetics Today”, Vol. 38, N. 2, giugno 2017, pp. 295-315. Nel riportare una memoria personale incentrata sulla visione del complesso berniniano di Apollo e Dafne a Villa Borghese, l'autore rammenta in un primo momento come «il mio sguardo è [fosse] stato rapito dalla lucentezza della pietra, dal movimento implicito nell'opera, dalla delicatezza e dall'audacia dell'artigianato e dalla narrazione della storia». In seconda istanza e sulla scorta delle teorie sulla simulazione incarnata di Rizzolatti e Gallese, Lutterbie connette tale spettro di percetti a una complessa attività esperienziale che travalica il perimetro dello sguardo: «l'esperienza si basa innanzitutto sulla percezione diretta e sul movimento, sia che coinvolga i cinque sensi standard sia che sia conosciuta attraverso la cinestesia, l'interocezione o la propriocezione. Senza queste informazioni non c'è conoscenza, perché mancherebbero le basi dell'esperienza. I nuovi dati alterano lo stato di chi guarda, dando origine a emozioni e movimenti che guidano la comprensione della nostra partecipazione al mondo» (ivi, p. 309, trad. mia).

¹¹⁹³ G. Starr, *Feeling Beauty* cit., p. 99, trad. mia.

impostazione trascenda la storia dell'arte in quanto storia degli stili assumendo un'altresì stratificata dimensione politica è quanto mi auspico di illustrare di seguito.

2.1.7. Vedere e libertà (o viceversa)

La disamina sinora condotta ha permesso di definire un diagramma del *vedere aptico* che, per il tramite di ricerche diversamente condotte da teorici e storici dell'arte di lingua, pone il discorso riegliano entro un panorama maggiormente composito. Di seguito, può essere utile fornire un momento di sintesi, finalizzato a mettere in luce in modo maggiormente sistematico cosa comporti e cosa abbia comportato tale nozione, non solo per la storia dell'arte, ma anche per uno spettro particolarmente eterogeneo di discipline afferenti all'ambito umanistico.

Il primo punto che può essere importante chiarire pertiene alla relazione esistente tra la fruizione dell'esemplare scultoreo (il bassorilievo o il tuttotondo concepito alla stregua del rilievo) e la costruzione dello spazio della rappresentazione. Come ha già proposto Andrea Pinotti in maniera difficilmente attaccabile, nel pensiero riegliano (così come nell'impalcatura strutturata da Wölfflin) la nozione di *haptisch* partecipa di una «progressiva de-tattilizzazione e otticizzazione (e quindi soggettivizzazione) del vedere»¹¹⁹⁴ in cui il «tatto», benché debitamente convocato sul piano di concezione del mondo idealmente radicata nel corpo sensibile (che ricordo però alludere a una tattilità garante dell'oggettivizzazione mortifera dei fenomeni che turbano il mondo) viene introdotto solo «per essere *superato* dalla visione»¹¹⁹⁵. Tale superamento, come si è cercato di illustrare nei precedenti paragrafi, pare vantare una connessione soltanto debole con il tema della fruizione: per quanto lo stesso Riegl denotasse una familiarità personale con la materialità dei manufatti tessili, l'opportunità di toccare la scultura tange il tema della fruizione in maniera per così dire incidentale. Ciò che il contributo edito nell'aprile del 1902 delinea, sulla scia di ulteriori passaggi non dissimili, viene riferito a una categoria specifica di manufatti che pagano lo scotto di un cortocircuito teoretico imposto da altri. Se il bassorilievo paleo-egizio sembrerebbe offrirsi nella sua veste materiale (una superficie di dimensioni talvolta notevoli) invitando a uno sguardo da lontano, è solo avvicinando l'occhio al piano e, in maniera ancora più efficace, facendo scorrere i polpastrelli sulle sue superfici, che diviene possibile fare esperienza e dunque apprendere la raffinatezza del modellato.

Diversamente, rispetto al tema dell'evoluzione teleologica e ideologica di un apparato del vedere che dal tattile giunge all'ottico la questione pare complicarsi. Il contributo dell'estetica e della filosofia della storia hegeliana sull'impianto riegliano risulta ad oggi un argomento di indagine delicato oltre che aperto. Dalla seminale annotazione avanzata da György Lukács secondo cui Riegl e Worringer avrebbero indirettamente sussunto una postura hegeliana nel non potere spogliarsi, nel confronto con le manifestazioni prodotte in epoche più antiche, dell'«idea estetica nel massimo grado di sviluppo per lui [loro] raggiunto»¹¹⁹⁶ si è giunti all'elaborazione di

¹¹⁹⁴ *ibidem*.

¹¹⁹⁵ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 164.

¹¹⁹⁶ Il passaggio del poliedrico ungherese è già stato riportato e messo in discussione da Andrea Pinotti, che ne sottolinea l'incompatibilità di una simile posizione con l'avversione per la nozione di «decadenza» ostinatamente rivendicata da Riegl, unitamente al «carattere costruttivo» delle categorie worringeriane. Cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 109.

posizioni maggiormente caute e atte a problematizzare tale rapporto, la cui influenza risulta riconosciuta con gradi diversi da un'articolata letteratura critica. Se Margaret Olin ha posto il tema sia nei termini di una condivisione di un medesimo vocabolario, sia di una partecipazione non pacifica del viennese alla concezione di una «storia come sviluppo progressivo»¹¹⁹⁷, più recentemente lo statunitense Michael Gubser ne ha approntato una sintetica genealogia¹¹⁹⁸, laddove il conterraneo Stephen Melville ne ha approntato una lettura di segno ancora differente. Ravvisando nello storicismo hegeliano un'ombra lunga con il cui confronto (e soprattutto scontro) la storiografia dell'arte tedesca su come essa *si fa* storia dell'arte in Germania, in una direzione da ultimo tanto di storia nazionale quanto di trasmutazione dei soggetti e di dispersione delle fonti, Melville ha ravvisato nell'ambigua postura che Riegl dimostra con la dialettica del predecessore (ambigua giacché combattiva e, al contempo, remissiva), il tentativo di una rivisitazione del pensiero hegeliano in una prospettiva kantiana, per cui, «in un'ottica implicita, forse inconsapevole, ma comunque potente, *contro Hegel*, questa narrazione è quella dell'affrancamento dell'arte dalla presa aptica del concetto a un'otticità che ha bisogno permanente di un osservatore che ne garantisca l'oggettività»¹¹⁹⁹.

La questione richiederebbe un approfondimento attento, unitamente a una disamina capillare della filosofia della storia di Hegel che il presente progetto non può offrire né ambire a farlo. Tuttavia, volendo individuare una voce che, in maniera più marcatamente filologico-documentaria di quanto abbia fatto Melville, ha indagato la teoria percettologica riegliana e le sue influenze, occorre nuovamente menzionare l'imprescindibile monografia di Margaret Iversen. In effetti, spetta alla studiosa il merito di aver sviluppato le intuizioni del predecessore, rilevando sia una partecipazione latente all'estetica hegeliana, sia gli elementi di affinità e divergenza tra «l'ideale aptico oggettivo» e la «fase simbolica» in Hegel¹²⁰⁰. A fronte di una incompatibilità di vedute esemplificata dal diverso orizzonte in cui gli autori pongono il destino dell'arte¹²⁰¹, Riegl, per il tramite della filosofia schilleriana, dell'influsso hegeliano, ma anche dei documenti più dirompenti della

¹¹⁹⁷ Come puntualizza Olin a questo proposito: «tuttavia, egli [Hegel] non era in grado di individuare una differenza, e tanto meno un progresso, tra l'arte "classica" e quella "moderna" per quanto riguarda il rapporto con l'osservatore. "Entrambe", scriveva, "sono oggettivistiche. Nessuna delle due lascia che la figura guardi l'osservatore. Piuttosto, le cose accadono indipendentemente da chi le guarda, non per amore di chi le guarda". Riegl deve aver sicuramente trovato problematico che lo sviluppo dell'arte fosse circolare nell'aspetto che egli considerava centrale per la sua storia. Olin, op. cit., 1992, p. 156, trad. mia.

¹¹⁹⁸ M. Gubser, *Time and History in Alois' Riegl Theory of Perception*, in "Journal of the History of Ideas", Vol. 66, N. 3, luglio 2005, pp. 451-474. Il contributo di Gubser mira a mettere in discussione una semplicistica sussunzione della filosofia della storia riegliana in quella hegeliana, in favore di un posizionamento non neutrale del viennese rispetto alla nozione di storia (ivi, p. 458, trad. mia). Ipotizzando la distinzione tra una concezione di «tempo» quale «costrutto storico» e una corrispettiva da intendersi come «fenomeno incarnato negli artefatti», la proposta formulata dallo statunitense si prefigge di dimostrare come, «esaminando la percezione storica nello studio dell'arte, Riegl sperava di suggerire come uno storico dell'arte contemporaneo, condizionato dalla propria storicità, potesse dare un senso a forme di tempo che non gli appartengono, percependo i segni materiali di temporalità alternative nelle opere d'arte, le tracce oggettive del tempo scritte sulla superficie del mondo» (ivi, p. 458, trad. mia).

¹¹⁹⁹ S. Melville, *The Temptation of New Perspectives*, in "October", Vol. 52, primavera 1990, p. 8.

¹²⁰⁰ Iversen, op. cit., 1993, p. 43, trad. mia.

¹²⁰¹ Laddove in Hegel, come Iversen sintetizza mirabilmente, «l'intera storia dell'arte occidentale è concepita come una progressione di stadi autotrascendenti il cui culmine finale è la trascendenza dell'arte stessa nel pensiero. In altre parole, l'obiettivo finale dell'arte è quello di rendersi obsoleta», il corrispettivo pensiero riegliano non poteva mirare, né effettivamente ambire a un qualsivoglia superamento spirituale dell'arte. Piuttosto, appropriandosi in chiave percettologica della morfologia hegeliana, «Riegl vuole evitare una teleologia come quella di Hegel, che valorizza le forme d'arte (o di coscienza) successive come superiori, o più vicine alla meta verso cui l'arte tende. Vuole anche *superare la tradizionale valutazione estetico-alta dell'arte greca*, a cui Hegel ancora aderisce, che fa della storia dell'arte una storia di germogli, fioritura e decadenza» (ivi, p. 44, trad. mia).

Secessione Viennese (Iversen nota molto acutamente la correlazione tra la vocazione atomistica del perduto dipinto di Klimt *Die Philosophie* del 1900 e la dissoluzione delle forme sistematizzata nello stesso torno d'anni dal teorico)¹²⁰² può autenticare la transizione dall'aptico-tattile all'ottico in termini schiettamente politici. Si tratta di uno snodo di massimo interesse e che la studiosa affronta in modo particolarmente compiuto, pur senza rendere manifesto un tema che, sebbene implicitamente presente, mi pare sia opportuno evidenziare.

La «disintegrazione tattile» discussa da Riegl, unitamente a quel plesso di attributi e strategie formali sopra enucleati che a essa conducono, tinge l'impalcatura estesiologica del viennese di un valore politico tutt'altro che neutrale e che, allo stesso tempo, intrattiene un rapporto peculiare con l'egemone senso della vista e la sua storia. Partecipando a una concezione dei rapporti di potere nella storia allineabile a quella enunciata nel *Manifesto Comunista* (1848) fondata sulla lotta di classe e sull'altresì dicotomico scontro «tra oppressori e oppressi» gli «stili aptici», stando ora con Iversen lettrice del viennese, benché

non fossero, per Riegl, esteticamente difettosi, tuttavia il loro audace disegno contro terra e il compito di perfezionare la natura nell'arte portavano con sé le connotazioni di una gerarchia sociale eticamente difettosa: "Solo la perfezione ha diritto all'esistenza artistica. Nell'arte come nella vita dei popoli antichi è riconosciuto solo il diritto del più forte" (Riegl 1966, p. 25). Anche se non si sofferma su questo punto, credo sia importante per lui che il *Kunstwollen* di un'estetica della disintegrazione si verifichi in epoche in cui il "diritto del più forte", come dice lui, viene messo in discussione. La tarda antichità coincide con l'ascesa dell'etica cristiana e la civiltà olandese del XVII secolo è celebrata per aver conquistato l'autonomia politica e religiosa dalla Spagna. Queste connotazioni fanno certamente parte della speranza di Riegl per il futuro¹²⁰³.

Nella dissoluzione della forma, nel controllo che l'individuo può esercitare su di essa soggiogando tecnicamente la materia¹²⁰⁴, e nell'arretrare della facoltà tattile in favore di una spirituale-visiva non solo, allora, si pongono le prerogative per l'emersione di uno stile, bensì si configura, lemma per lemma, una narrazione direttamente incentrata sui rapporti tra individuo e collettività. Il *vedere aptico*, privilegio del soggetto primitivo, sensorialmente infantile, politeista, "patologicamente" vittima di un mondo dei fenomeni che tenta di assoggettare entro la superficie del piano, nel quieto rigore della simmetria, della proporzione, della scanalatura controllata, è il *vedere* che si addice a una società fondata su una logica di oppressione e che non ambisce a scardinare un simile *status quo*. Il *vedere aptico*, che pure si alimenta del contributo ancestrale del senso del tatto, senso materno e degli affetti, rigetta le istanze libertarie, fattori che evidentemente recepisce come incontrollabili, dal perimetro del suo calibrato piano della rappresentazione. Oggettivando la visione, esso oggettivizza i propri simili. Diversamente, «l'ideale ottico soggettivo» che procede per macchie, intersezioni luministiche e un progressivo mescolarsi di figura e sfondo «rappresenta una concezione completamente diversa della libertà, che implica un grado di passività, un allentamento del controllo, persino una parziale perdita di sé»¹²⁰⁵. L'aptico è oggettivo e il vedere, invece, intersoggettivo: come Riegl annota schematicamente nel volume postumo *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* apparso nel 1908 per la viennese Verlag, in un passaggio già puntualmente segnalato da Iversen, «la volontà [*Wille*] è un elemento

¹²⁰² *ivi*, pp. 34-36, trad. mia.

¹²⁰³ *ivi*, p. 46, trad. mia.

¹²⁰⁴ *ivi*, p. 47.

¹²⁰⁵ *ibidem*.

isolante, tattile (che si autolimita); la sensazione [*Empfindung*] è un elemento di connessione [*verbindendes*], ottico (che si autodissolve)»¹²⁰⁶.

In altri termini, l'adesione da parte di Riegl a un sistema percettologico che istituisce nell'ottico-soggettivo le proprie premesse per un futuro di libertà e uguaglianza¹²⁰⁷, finisce per rendere l'*aptico*, attraverso quei caratteri opportunamente preposti alla sua configurazione, un canale più radicalmente panotticista della visione stessa. Il cortocircuito teorico potrebbe sembrare paradossale, non tanto rispetto alla sistematica argomentazione del viennese, quanto per le sorti dell'*aptico* stesso, senso errabondo e allora anche antiprogredista.

D'altro canto, si potrebbe avanzare l'obiezione – che mi pare Iversen in questa sede non sollevi¹²⁰⁸ – inerente a come l'individuo fronteggi l'immissione in una realtà intersoggettiva e pluralistica. Non stupisce infatti riscontrare come la controparte velatamente sottesa a un simile impianto teorico venga affrontata proprio da Wölfflin meditando sulla transizione dal lineare al pittorico e percorrendo un indirizzo non sovrapponibile a quello riegliano. Lo ha già messo in luce Evonne Levy nel sottolineare come lo zurighese, nel tentativo di sistematizzare il passaggio dal conchiuso stile lineare rinascimentale all'inafferrabile stile pittorico distintivo del Barocco, non paia, da ultimo, propendere per il destino di relativistica dissoluzione prospettato dal secondo (ossia dalla dematerializzazione barocca). La questione, in effetti, parrebbe sufficientemente chiara sin dal testo del 1888. Il «fascino dell'informe», la mancanza di una teorizzazione e soprattutto il prevalere della «massa»¹²⁰⁹ non può che condurre, da ultimo, a una vera e propria ideologia della massa per cui, come sintetizza Levy, «Wölfflin vede la perdita dell'indipendenza, dell'individualità, dei diritti e dell'autostima a tutti i livelli dell'architettura barocca»¹²¹⁰. Insomma, l'esatto rovescio dell'acquisizione di libertà guadagnata dalla dissoluzione, letteralmente dalla parcellizzazione in molecole prospettata da Riegl, appare debitamente introdotta dallo zurighese.

Nel momento in cui «la linea scompare» e, conseguentemente, «il contorno viene consciamente distrutto» (il passaggio dal tattile all'ottico nel viennese), viene meno anche la quieta serenità distintiva per lo storico dell'arte del periodo rinascimentale. Per quanto concerne il profilo psicologico, infatti, «dal barocco si riceve una forte impressione immediata, che tuttavia presto ci abbandona, lasciando in noi una specie di vuoto» che poco oltre Wölfflin, tornando con la mente al suicida Borromini e al saturnino Michelangelo, riconduce alla sfera dell'«irrequietezza»¹²¹¹. La «carne» diviene allora «molle» e «flaccida» – ma non per questo tattile, lo si

¹²⁰⁶ A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom; Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl, aus seinen hinterlassenen Papieren*. Hrsg. von Arthur Burda und Max Dvoriak, Verlag, Vienna, 1908, p. 36. Il volume di scritti postumo raccoglie le lezioni seminariali tenute da Riegl all'Università di Vienna e dedicate al Barocco italiano tra il 1901 e il 1902 (contestualmente ai seminari estivi di storia dell'arte scaturiti dalla traduzione e commento critico della Vita di Bernini del già menzionato Baldinucci) ivi, prefazione.

¹²⁰⁷ Sulla configurazione della nozione di libertà nella Germania di fine Ottocento inizio Novecento, sulla sua discendenza dal pensiero kantiano e sui suoi rapporti di discendenza dalla storia moderna tedesca si veda: L. Krieger, *The German Idea of Freedom*, Chicago University Press, Chicago, 1970.

¹²⁰⁸ Deve essere tuttavia ricordato come in un prodromico articolo del 1981 dedicato alla storiografia dello zurighese, Iversen ponesse in luce l'esistenza di un sottotesto politico già compiutamente abbozzato nello studio *Die Klassische Kunst* (1889), per cui Wölfflin equipara la transizione dall'acerbo Quattrocento italiano al grande stile del Cinquecento al passaggio da un'arte borghese a una corrispettiva aristocratica. M. Iversen, *Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's "Classic Art"*, in "Oxford Art Journal", Vol. 4, N. 1, luglio 1981, pp. 31-34.

¹²⁰⁹ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., pp. 23, 25, 35.

¹²¹⁰ E. Levy, *Obstacles to the Path of a Material Bernini* cit., pp. 46-47.

¹²¹¹ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., p. 43, nota 2.

rammenti – e la massa si fa improvvisamente «cupa»; i corpi «erculei», oscurati da pesanti panneggi, precipitano nelle più anomale «contorsioni» in virtù del loro «stato di eccitazione»¹²¹². A tale esaltazione di un roboante individualismo si erge da contrappunto una condizione di non meno allarmante egualitarismo insita nell'episteme barocca – il punto emerge con chiarezza nella descrizione “socio-antropologica” che lo zurighese appronta di Santo Spirito a Firenze¹²¹³ – «che non riconosce invece alcuna esistenza individuale e libera; tutto è racchiuso nel complesso della massa»¹²¹⁴. Se la disintegrazione tattile, allora, mette in fuorigioco la legge primitiva del più forte, allo stesso tempo essa pare rinunciare alla cura per l'individuo inteso nella sua soggettività, in un rilievo che Wölfflin tradisce con amarezza meditando sulla poesia del «semplice, brioso, rapido» Ariosto e su quella del barocco Tasso.

Generalizzando – commenta lo storico dell'arte – si può dire che se il *Rinascimento si addentrava con amorosa cura in ogni dettaglio*, e si interessava alla *sua vita particolare*, al punto che l'arte si studiava di riprodurre la varietà e di rappresentare *fino nel più intimo particolare ogni cosa, ora ci si allontana dall'oggetto*, e si cerca e si vuole ottenere *un'impressione generale di grandiosità: meno osservazione, più sentimento*¹²¹⁵.

Pare a queste altezze subentrare, nel pensiero di un Wölfflin criticamente e orgogliosamente hildebrandiano, la consapevolezza dei limiti del colpo d'occhio. L'impressione generale e la visione lontana non solo travalicano il senso della figura conchiusa, ma impediscono di comprendere il funzionamento, è il caso di dire intimo ed emozionale, di quella stessa figura. Questo perché da ultimo, ma presenterò il tema in chiusura di paragrafo, *vedere da vicino*, avvicinarsi al proprio oggetto, non rappresenta e non può essere circoscritto ad una questione eminentemente visiva e alle attività muscolari della retina. Quasi un ventennio dopo, nel 1915, quando i *Concetti Fondamentali* vedevano la luce in un'Europa già scossa dal Primo conflitto mondiale, tale dimensione introspettiva pare venire nuovamente riassorbita nell'alveo del visivo. Appaiono allora talune figure mutate dal *parterre* romantico e connotate, più precisamente, dallo scorrere del tempo – le «rughe» che la pittura corposa di Rembrandt rapidamente tratteggia, il «crepuscolo» così come gli angoli oscuramente densi di un interno effigiato, sino all'epidermide screpolata di un'antica parete – a costituire il destinatario di un'arte che proviene «dall'occhio e all'occhio si rivolge»¹²¹⁶.

Le posizioni di Wölfflin paiono allora allinearsi alle corrispettive riegliane nell'affermare non solo come i cambiamenti nei modi di vedere risultino implicati nel «gusto» di un'epoca e nel definirsi di un «nuovo ideale di bellezza», quanto a derivarne una sorta di legge biologico-evoluzionistica:

Nel loro evolversi [l'autore si riferisce al passaggio dalla «visione in superficie alla visione in profondità»] obbediscono a *un'interiore necessità*: rappresentano, infatti, un *naturale processo psicologico-razionale*. Il passaggio *da una concezione tattile, plastica, a una puramente ottico-pittorica* segue una *sua logica naturale e non potrebbe avvenire in senso inverso*. (...) Nella natura psicologica dell'uomo si determina un processo evolutivo che, come avviene nella crescita del corpo, è sottoposto a specifiche norme¹²¹⁷.

¹²¹² *ivi*, pp. 90-91, 93.

¹²¹³ Cfr. E. Levy, *Obstacles to the Path of a Material Bernini* cit., p. 46.

¹²¹⁴ H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* cit., pp. 112-13.

¹²¹⁵ *ivi*, p. 95, enfasi mia.

¹²¹⁶ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit., p. 40.

¹²¹⁷ *ivi*, p. 33, enfasi mia.

Come si è detto, la storiografia wölffliana non propone uno sviluppo teleologico equiparabile a quello dispiegato dalla corrispettiva riegliana – ai fasti inebrianti del barocco segue il “ritorno all’ordine” canoviano. Tuttavia, è pur vero che l’insistenza posta dall’autore, nel tentativo di risalire a quella «legge» che «in ogni mutamento resti pur sempre valida»¹²¹⁸ e che dell’impresa dello zurighese rappresenta l’obiettivo capitale, sul dato per cui la transizione dal tattile all’ottico costituisca, assumendo una china a tratti astorica, un guadagno in termini di civiltà, parrebbe altresì difficilmente opinabile. A tal proposito, Wölfflin non esita a discutere di «un’arte più progredita»¹²¹⁹ che sostituisce la “linea contenitiva” con l’emozionale massa debordante, né a rivendicare come «l’umanità ha smesso di sperimentare con il tatto l’opera d’arte figurativa. *Un’arte più evoluta* ha imparato ad affidarsi all’apparenza visiva». Allora, spostando il punto di osservazione dal frangente dalla ricezione a quello dell’invenzione questi può capitolare in modo sufficientemente programmatico (e forse avventato) come «così tutta l’idea animatrice dell’opera d’arte è mutata: *il quadro tattile è divenuto ottico; questo è il mutamento più radicale che la storia dell’arte conosca*»¹²²⁰. Risalire all’aptico, allora, significa sia risalire alla preistoria della storia dell’arte, in un’operazione che il presente progetto ha perseguito dichiaratamente sin dalla prima sezione, sia alla preistoria dell’aptico stesso, proposito nevralgico che tale sezione, à la Wölfflin, si pone.

2.1.8. Occhio e corpo: quale aptico?

Posti i temi della fruizione e del piano ideologico quando risulta finalmente possibile affrontare il significato che Riegl attribuisce al termine *haptisch*, quest’ultimo viene contemplato in una nota che, lungi dal fornire una delucidazione al problema, pare complicarne ulteriormente lo scioglimento.

Sulla precisazione lessicologica posta nell’aprile del 1902, come già in precedenza accennato, la bibliografia critica si è già estesamente interrogata, giungendo a ipotizzare conclusioni anche radicalmente differenti. Le disquisizioni più recenti, non fortuitamente, si devono alle ricerche consolidate in ambito media-archeologico da David Parisi¹²²¹ e Wanda Strauven¹²²² con indirizzi tra loro non del tutto sovrapponibili. Inconsapevolmente sulla scia di Geza Révész che, come già dimostrato da Margaret Olin¹²²³ e Andrea Pinotti¹²²⁴, si era espresso con chiarezza sin dal 1938, spetta al teorico dei media Parisi l’aver denunciato in tempi recenti non tanto la provenienza “esterna” all’alveo della storia dell’arte della nozione di aptico, elemento che la letteratura critica aveva in più sedi individuato, quanto come l’utilizzo del termine aptico riegliano costituisse una vera e propria appropriazione indebita e un decisivo travisamento di come suddetta categoria era stata riabilitata dal berlinese Max Dessoir in ambito psico-estesologico pochi anni prima nel 1892. Il suddetto tema sarà oggetto del prossimo capitolo dedicato alla preistoria storiografica dell’aptico, in cui chi scrive avrà modo di affrontare la questione punto per punto. A questo punto sia sufficiente segnalare come l’argomentazione di Parisi, che

¹²¹⁸ *ivi*, p. 34.

¹²¹⁹ *ivi*, p. 33.

¹²²⁰ *ivi*, p. 41, enfasi mia. Cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 152.

¹²²¹ D. Parisi, *Archaeologies of Touch* cit., pp. 34-36.

¹²²² W. Strauven, *Touchscreen Archeology* cit., pp. 31-33.

¹²²³ M. Olin, *Forms of Representations in Alois Riegl’s Theory of Art* cit., p. 190, nota 10.

¹²²⁴ A. Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 186, nota 35.

tuttavia non approfondisce il pensiero riegliano, legga nello slittamento terminologico operato dal viennese una modalità mediante cui questi

Giustificava il riposizionamento strategico, nell'unica nota a piè di pagina del saggio, sostenendo che il nuovo termine "*aptico*", a differenza di "*tattile*", non poneva la visione e il tatto in opposizione l'uno all'altro. Implicava il tatto in una relazione armonica piuttosto che antagonista con il visivo; *la visione aptica, rispetto a quella tattile, indicava un accoppiamento sinergico di tatto e visione, una visione capace di diventare come il tatto*¹²²⁵.

Indubbiamente la consultazione tanto della *Historische Grammatik* quanto della *Kunstindustrie* e delle fonti di Riegl rendono condivisibile l'osservazione avanzata dallo studioso (del resto già assodata dalla letteratura critica sul viennese). Il tema che invece mi preme evidenziare e che Parisi illustra con chiarezza pertiene alla relazione esistente tra Riegl e quel *côté* psico-fisiologico a cui questi allude senza sciogliere eventuali fonti:

*Per sua stessa ammissione, tuttavia, Riegl non aveva inventato il termine di sana pianta. Piuttosto, secondo la sua nota, se ne era appropriato dalla fisiologia, dove era stato adottato negli anni Novanta del XIX secolo per designare le vaste ricerche condotte sulla psicofisiologia della percezione tattile. Prendendo in prestito il termine, Riegl ne ha modificato sostanzialmente il significato: si è allontanato dalle sue connotazioni scientifiche, dottrinali e sperimentali, accennando solo vagamente al nuovo paradigma di ricerca che designava. Al contrario, nella genealogia che si è sviluppata nella psicologia, nell'ingegneria e nell'informatica, le radici del termine sono saldamente radicate nel campo da cui Riegl l'ha preso. In questa tradizione, descritta in precedenza, "aptico" si basa su un tocco radicalmente corporeo e incarnato: si riferisce sia a un corpo di conoscenze sul tatto sia a un insieme di strumenti, protocolli e processi utilizzati per specificare ulteriormente i componenti e i sottocomponenti della percezione tattile. Si tratta, in breve, di un quadro epistemico per la conoscenza del tatto*¹²²⁶.

Il *J'accuse* formulato da Parisi all'*opus* riegliano presenta in maniera sintetica, sebbene altamente esplicativa, il nucleo della questione: "nelle mani" di Riegl la sussunzione di tale categoria ha spogliato la neonata percezione aptica della vocazione tattile e sperimentale che caratterizzava la medesima per come essa era stata meditata nell'ambito laboratoriale della psicologia applicata. Occorre a questo proposito segnalare due ulteriori punti. In primis, come lo studioso puntualmente specifica, tale interpolazione ha acuito, quando non addirittura generato, una sfaldatura endogena alle ricerche sull'*aptico*, determinando uno iato tra le indagini condotte nell'ambito delle cosiddette scienze dure (informatica, ingegneria) e le corrispettive elaborate in campo mediale¹²²⁷ (può essere opportuno specificare come l'autore non faccia mai menzione in tale contesto di un eventuale tradizione storico-artistica o storiografica). In secondo luogo, e il punto in esame appare solo sinteticamente enunciato da Parisi, mi pare che il fenomeno di appropriazione riegliana divenga emblematico per più ragioni. Sia in quanto la nozione di *aptico*, come la presente sezione si auspica di postulare in termini alternativi alla tradizione variabilmente consolidata da Hildebrand, Riegl, Worringer e Wölfflin, quando

¹²²⁵ D. Parisi, *Archaeologies of Touch* cit., p. 35, trad. mia.

¹²²⁶ *ivi*, p. 36, trad. mia.

¹²²⁷ Pur discutendo di una biforcazione nelle «genealogie» sull'*aptico*, occorre segnalare come l'impresa di Parisi non esiti a rilevare punti di tangenza tra la tradizione mediale e quella più propriamente ingegneristica: «sebbene non voglia suggerire una parentela diretta tra, ad esempio, la formulazione di Marks dell'*aptico* come strategia contro-visiva e i progettisti di interfacce aptiche che hanno proposto la loro pratica come mezzo per riaffermare il potere del tatto in uno schema di interfacciamento visualista, c'è comunque un distinto impulso resistivo e dirompente che motiva le due mobilitazioni del termine. Compiendo alcuni passi per fornire loro una reciproca leggibilità, spero che *Archaeologies of Touch* contribuisca a facilitare i futuri scambi tra i due campi» (*ivi*, p. 30, trad. mia).

immessa nei territori della storia dell'arte, della critica e della storiografia risulta quasi sistematicamente oggetto di una pluralità di sperimentazioni "metaforiche". Ossia, come ho cercato di ipotizzare nella precedente sezione, il *sentire aptico* – e non il *vedere aptico* degli autori germanofoni – può afferire ai processi di morfogenesi della forma e alle modalità mediante cui, a esemplare compiuto, una simile creazione continua a propagare una risonanza aptica con il corpo dello spettatore, sia l'oggetto in esame toccabile o meno; può designare una condizione che orienta lo sviluppo intermediale della pratica non solo di un'artista, bensì di gruppi di artisti in combutta con il proprio tempo, permettendo di individuare nel suo agire in filigrana delle traiettorie eterodosse nel corso della storia dell'arte novecentesca; può legittimare, quando opportunamente manipolata, controtendenze nei modi in cui si fa teoria e critica sulle opere d'arte. Ponendo il tema delle tattilità attivamente agita come riferibile alla prassi degli artisti e solo in un secondo momento, per certi versi in maniera anti-sistemica, nella fruizione da parte del pubblico, nel laboratorio della storia dell'arte, il campione aptico appare parimenti parcellizzato con volontà più o meno eversive. Un'ulteriore motivazione che ha condotto chi scrive a compilare la suddetta ricognizione sulla teoria dell'arte tedesca è insita nel voler riflettere sulla struttura di tali formulazioni. Come si è premesso, benché Riegl (e lo stesso all'incirca può essere detto per Herder, Hildebrand, Worringer e Wölfflin) appaia generalmente insignito della paternità di tale categoria, una rilettura anche non sistematica dei testi del medesimo non ha trovato in tali monumentali (e fondamentali) fatiche sull'aptico lo spazio per essere posta.

Laddove l'opportunità o l'inopportunità di un effettivo toccare trascende a mio avviso il *proprium* della teoria percettologica riegliana, mi pare piuttosto che sia il valore che Riegl attribuisce al corpo a poter catalizzare le perplessità raccolte da Parisi. Sebbene in qualità di concezione estesiologica il pensiero del viennese si confronti inevitabilmente con la conoscenza corporeo-sensibile, è pur vero che tanto nella *Kunstindustrie* quanto nella precedente *Historische Grammatik* Riegl si riferisce a un "osservatore" conchiuso nell'orbita di un occhio che avanza o arretra rispetto al piano della rappresentazione e del suo spazio. Non pare esservi in Riegl, come per esempio accade in Schmarsow e parzialmente in Wölfflin, una comprensione fisiologica del corpo e delle sue tensioni di matrice propriocettiva, interocettiva, esterocettiva e muscolare. A maggior ragione, il corpo del soggetto aptico paleo-egiziano che pure sente in maniera fobica, non risulta un'entità a cui viene accordata la possibilità di avvertire emozioni o «affetti», come ha già opportunamente scritto Andrea Pinotti¹²²⁸. Per dirla con Wanda Strauven, la quale è tornata a sua volta nel 2021 sulla nota riegliana via Parisi, «l'aptico di Riegl è un'evocazione del tatto attraverso il senso della vista, attraverso la posizione della "visione ravvicinata" (*Nahsicht*)»¹²²⁹. Pur riconoscendo a Parisi la bontà della chiosa genealogica (e ipotizzandone una spiegazione incardinata su un possibile fraintendimento di carattere militare)¹²³⁰, Strauven opta per approfondire il menzionato discrimine tra campi disciplinari, generando l'ennesima torsione lessicologica (non

¹²²⁸ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 162. Pinotti riporta a tal proposito il passaggio menzionato per cui «se nell'arte egizia "scorci e ombre (come rivelatori della profondità dello spazio) sono evitati scrupolosamente come espressioni di affetti spirituali (come rivelatori della profondità dello spazio)" nell'arte greca le "manifestazioni di affetti sono permesse ma solo finché l'interesse dello spettatore per la individualità corporea dell'oggetto in questione [...] non venga menomato o ridotto d'importanza» (ibidem).

¹²²⁹ W. Strauven, *Touchscreen Archeology* cit., p. 25, trad. mia.

¹²³⁰ Scrive a questo proposito Strauven, rinvigorendo una lettura già praticata in area medio-archeologica: «mi sembra che la scelta del termine "aptico" da parte di Riegl sia stata fatta soprattutto per evitare che la sua teoria della visione tattile fosse scambiata per un manifesto sulla disposizione delle forze militari (o "tattica")» ivi, p. 32, trad. mia.

del tutto corretta) per cui «per Parigi, il termine "aptico" si riferisce al modo effettivo di toccare, mentre il termine "tattile" si riferisce più ampiamente al senso del tatto situato nella pelle. Mentre io mi occupo delle pratiche culturali dei media basati sul tatto, lui offre uno studio approfondito delle tecnologie mediatiche basate sul tatto»¹²³¹.

In linea generale, nel presente lavoro si opererà per intendere l'adozione riegliana per come essa è stata già discussa da autori quali Margaret Iversen, Andrea Pinotti e Margaret Olin. Allora, piuttosto che postulare l'interazione tra tattile e ottico, componente già estesamente presente negli scritti di Riegl sin dall'ultimo quarto degli anni Novanta dell'Ottocento, propendo per intendere tale sostituzione come attuata al fine di rimarcare, persino sul fronte lessicologico, come la suddetta nozione *non* implicasse una tattilità fattivamente esperita¹²³². Di un simile parere, come si è detto, dovette essere lo psicologo ungherese Geza Révész sin dal 1938. A quella data vede la luce la monumentale impresa *Formenwelt des Tastsinnes* [*Il mondo delle forme del tatto*]¹²³³, diade di tomi pubblicati dall'editore dell'Università di Amsterdam (presso cui Révész avrebbe fondato l'anno successivo, nel 1939, un centro di studi psicologici)¹²³⁴, tradotta in traduzione inglese nel 1950 con il titolo *Psychology and Art of the Blind*¹²³⁵, avente un obiettivo ambizioso, esito di una serie di indagini condotte dall'ungherese sin dalla fine degli anni Venti del Novecento e sostanzialmente divergente da quello riegliano: ossia, indagare i «problemi dell'aptica», branca scientifica di cui lo studioso lamenta lo stadio ancora non soddisfacente nonostante le plurime indagini avviate, in quanto distinti da quelli dell'ottica. Benché parimenti interessato alla dimensione spaziale e oggettuale dell'aptico in individui vedenti e non-vedenti, obiettivo delle ricerche confluite nel primo tomo coincide con l'investigazione del funzionamento e delle leggi preposte alla «forma aptica» [*Formhaptik*]¹²³⁶. Il secondo volume, invece, mira a focalizzare ciò che l'autore definisce nei termini di «problema estetico nell'aptica» [*das aesthetische Problem im Haptischen*],

¹²³¹ *ivi*, p. 33, trad. mia.

¹²³² Sin dal 1993 Iversen annota a questo proposito: «in un articolo del 1902, Riegl spiega perché ha cambiato la sua terminologia da "tattile" a "aptico". La preoccupazione sembra essere stata quella di prendere la connotazione di una modalità di visione "tattile" troppo letteralmente come "toccare"» (M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., p. 170). In una direzione non dissimile ha scritto Pinotti nel 2009: «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 dichiarò disposto a adottare al suo posto il termine *haptisch* (dal greco *hapto*), che la letteratura fisiologica aveva ormai da tempo impiegato nelle sue ricerche sulla sensorialità. 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'aptico?* Riegl non è stato su questo punto fedele allievo di Robert Zimmermann, di cui aveva ascoltato le lezioni all'Università di Vienna» (Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., 2009, p. 186, nota 35).

¹²³³ G. Révész, *Formenwelt des Tastsinnes, Erster Band: Grundlegung der Haptik und der Blindenpsychologie*, Martinus Nijhoff, Amsterdam, 1938.

¹²³⁴ H. Piéron, *Géza Révész: 1878-1955*, in "The American Journal of Psychology", Vol. 69, N. 1, marzo 1956, pp. 139-141.

¹²³⁵ G. Révész, *Psychology and Art of the Blind*, Longmans Green & Co, Londra: New York, 1950.

¹²³⁶ Annota a questo proposito Révész: «l'obiettivo principale del mio lavoro, *tuttavia*, è la sezione dedicata all'aptica della forma. Qui, sulla base delle mie osservazioni e dei risultati sperimentali nella psicologia dei normali e dei ciechi, ho cercato di descrivere la *natura della percezione della forma aptica da un lato e di stabilirne i principi e le tendenze generali e speciali dall'altro*. Una *discussione sul rapporto tra ottica e aptica e tra quest'ultima e la geometria* ci introduce ai principi dell'aptica della forma. La sezione si conclude con una presentazione sistematica delle forme tattili. I risultati sperimentali e i punti di vista esposti in questo capitolo devono essere considerati come un primo tentativo di addentrarsi nell'aptica della forma, che è indubbiamente ancora lontana da ciò che si potrebbe desiderare in questo senso» (*ivi*, p. XI).

concernendo la ricognizione sistematica, avveniristica insieme a quelle del citato Löwenfeld, sulla scultura e sulle «opere pittoriche» realizzate da «modellatori non vedenti»¹²³⁷.

Ripercorrere le posizioni di Révész sulla questione, destinate ad articolarsi ulteriormente nel passaggio dal primo al secondo tomo può risultare illuminante per più ordini di ragioni. Anzitutto perché l'ungherese non solo elabora un acuto chiarimento in merito all'interpolazione riegliana, ma si dimostra lettore avveduto e conoscitore attendibile dei più significativi sforzi maturati nell'alveo della *Kunstwissenschaft*, da Herder sino almeno a Wölfflin, formulando anche a tal proposito talune osservazioni affatto marginali. In secondo luogo, in quanto, precorrendo le apprensioni genealogiche di Parisi (che curiosamente non menziona Révész), lo psicologo si dimostra eccezionalmente sensibile nel non condannare la suddetta appropriazione, quanto nel saggiare senza pregiudizi i mutamenti a cui tale nozione si offre nel trasmigrare dal *côté* psicofisiologico a quello della teoria dell'arte. In altri termini, questi fornisce una voce critica e altamente specialistica il cui contributo non deve essere sottovalutato. Sin dalla prodromica monografia su Riegl del 1992 Margaret Olin poteva affermare, in maniera tanto sintetica quanto corretta, come «Géza Révész difese la teoria percettiva di Riegl interpretando i termini ottici e aptici di Riegl come scelte estetiche»¹²³⁸. Al fine di afferrare la pregnanza di un simile enunciato occorre prendere brevemente in considerazione alcune premesse che l'argomentazione dell'ungherese contempla.

Delineando una posizione che forse potrebbe stupire, riscontrare nel perimetro di un'indagine monografica votata alla percezione aptica nel soggetto non vedente o educato apticamente, Révész si mostra persuaso nell'affermare come «nel campo dell'aptica non si possa parlare di un apprezzamento estetico in senso stretto»¹²³⁹. Ciò accade in quanto, nell'esplorare manualmente la forma l'individuo, così come lo scultore alle prese con il blocco lapideo (immagine già hildebrandiana) che svela solo progressivamente la propria figura sotto i colpi dello scalpello, ottiene dall'«approccio tattile sintetico» la configurazione di «un'immagine [mentale] vaga e indistinta»¹²⁴⁰. In maniera altresì curiosa, il riferimento all'estetico posto dall'ungherese, non riferendosi direttamente al dato estesiologico¹²⁴¹, pare incardinarsi sulle categorie già ampiamente obsolete alla fine degli anni Trenta e ancor più nel 1950 di «bello» e «brutto»: «*la condizione fondamentale di qualsiasi*

¹²³⁷ *ivi*, p. XII.

¹²³⁸ M. Olin, *Forms of Representations in Alois Riegl's Theory of Art* cit., p. 190, nota 10, trad. mia.

¹²³⁹ G. Révész, *Psychology and Art of the Blind*, Longmans, Green and Co., 1950, Vol. 2, p. 201, trad. mia.

¹²⁴⁰ *ivi*, p. 201, trad. mia. Annota a questo proposito l'autore: «i nostri esami sperimentali su soggetti ciechi e vedenti con percezione aptica, così come le nostre discussioni teoriche sui problemi fondamentali dell'aptica, ci permettono di affermare con certezza che l'aptica lascia solo un ambito estremamente ristretto all'elemento estetico. Il fatto stesso che qui il principio della subordinazione monarchica, dell'integrazione in un insieme omogeneo, sia operativo solo in condizioni particolarmente favorevoli, e anche in questo caso solo entro limiti piuttosto ristretti, suggerisce la natura non estetica della percezione aptica. Ciò che emerge in modo preminente dalla totalità dei contenuti tattili, ciò che sembra dominare l'immagine, non è, come abbiamo visto più volte, condizionato da principi estetici e non dipende da considerazioni estetiche, ma dalla struttura aptica delle parti percepite tattilmente» (*ivi*, p. 202, trad. mia).

¹²⁴¹ Révész, infatti pone una netta distinzione e un'altrettanta codificata gerarchia tra il piacere materiale che si può ricavare sperando apticamente l'oggetto artistico (esperienza positiva, sebbene di grado inferiore) e uno stadio per così immateriale e superiore che non parrebbe concesso a tale forma del sentire: «il piacere che i *soggetti vedenti*, e in misura maggiore i *non vedenti*, traggono dalle *opere d'arte* quando le *percepiscono apticamente*, è un *piacere sensuale*, una *gioia* creata dalla *chiarezza della struttura e dalla disposizione architettonica*, ma non un *beato apprezzamento dei valori artistici*. I *ciechi* rimangono nella *sfera psicologica*, nella sfera delle sensazioni leggermente differenziate di piacere e dispiacere, e non sono in grado di farsi strada nel *regno dell'estetica*» (*ivi*, p. 205, trad. mia, enfasi mia).

visione estetica di un'opera d'arte – puntualizza questi – è la comprensione dei valori artistici»¹²⁴². Così, può precisare di seguito Révész,

non è attraverso la conoscenza o il riconoscimento che riusciamo a comprendere il valore estetico di un'opera, ma attraverso *l'esperienza spontanea del bello artistico*. *L'esperienza estetica sembra tuttavia del tutto incompatibile con il carattere di base dell'apprensione aptica*, con la natura analitica e costruttiva dell'oggetto. Se si riuscisse a raggiungere, attraverso l'analisi, un apprezzamento vivido dell'opera d'arte, sarebbe possibile trovare nel campo dell'aptica anche un approccio all'estetica¹²⁴³.

Come accadrà (e come già verificatosi) in numerose occasioni nel perimetro del presente lavoro, nel momento in cui l'aptica, facendosi aptico, subentra nell'ambito della storia dell'arte, anche lo studioso più scrupolosamente focalizzato sull'escludere dall'indagine teorica della forma aptica le interferenze ottiche, può scoprirsi suo malgrado promotore della direttrice panotticista. A tal proposito, due affermazioni formulate da Révész parrebbero potenzialmente eloquenti. Nel sottolineare come «il piacere estetico associato alle opere plastiche è un piacere specificamente visivo», dal momento che esso appare generato da un plesso di fattori culturali per cui tanto la morfogenesi quanto il suo godimento si radicano nel visivo, l'ungherese può dichiarare senza esitazione come «i cartelli che si trovano nei musei e che vietano ai visitatori di toccare gli oggetti non hanno lo scopo di privare il pubblico amante dell'arte del piacere estetico superiore»¹²⁴⁴. Il “piacere estetico superiore” pare dunque trascendere il frangente gioioso dell'apprezzamento manuale di una piccola scultura (la venere paleolitica) che produce un godimento eminentemente sensuale. Stando a tali premesse, il passo verso un'ideologia oculocentrica dell'incontro con l'opera d'arte si rileva alquanto breve:

Anche senza questi avvertimenti *non dovremmo toccare la maggior parte degli oggetti esposti*. Non credo che dovremmo trovare un piacere particolare nel palpare il *Mosè* di Michelangelo dalla testa ai piedi¹²⁴⁵.

È pertanto in una simile cornice teorica in cui, del resto, Révész non nega una componente propriamente emozionale nell'esplorazione aptica dell'oggetto artistico o non artistico, che devono essere comprese le digressioni su Riegl e sulla teoria dell'arte tedesca.

Nel primo tomo della ponderosa fatica editoriale (il testo rimane all'incirca immutato nei contenuti dalla prima edizione del 1938 alla traduzione inglese del '50), lo psicologo ungherese intende porre in luce una “contraddizione” latentemente condivisa da quelle dissertazioni che, da Herder sino a Hildebrand (in un accostamento non del tutto lineare), avevano ravvisato nella scultura una vocazione inventiva tattile non marginale, segnalando come tali autori non fossero riusciti da ultimo a «*indagare il problema della forma dal punto di vista dell'aptica* (escludendo cioè l'elemento visivo)»¹²⁴⁶.

Anche autori come Herder e Hildebrand – annota questi a riguardo – che notoriamente *hanno cercato di far derivare l'apprezzamento originale della forma dalle sensazioni legate al tatto*, sono stati guidati nelle loro discussioni sulla *teoria dell'arte dalla considerazione della sensibilità estetica e dell'attività creativa della vista*. [...]. Se, quindi, anche *gli estetologi che hanno attribuito all'organo del tatto un'importanza*

¹²⁴² ibidem.

¹²⁴³ ivi, p. 202, trad. mia, enfasi mia.

¹²⁴⁴ ivi, p. 206, trad. mia.

¹²⁴⁵ ibidem.

¹²⁴⁶ G. Révész, *Psychology and Art of the Blind* cit., 1950, Vol. 1, p. 72, trad. mia, enfasi mia.

primaria per l'atto creativo sostengono che l'egemonia della forma della visione e dell'apprensione visiva è un fatto indiscutibile, è naturale che gli estetologi e gli psicologi che basano tutte le loro teorie sulla funzione visiva non menzionino nemmeno la facoltà formativa del senso tattile¹²⁴⁷.

In tale contesto, l'«eccezione» “imperfetta” che Révész rileva coincide proprio con la teoria percettologica di Alois Riegl, di cui l'autore appronta una peculiare lettura.

L'unica eccezione è rappresentata da Riegl, che attribuisce un'importanza particolare alla funzione del senso del tatto, quando cerca di spiegare l'aspetto materiale dell'opera d'arte e la cosiddetta visione ravvicinata. Uno studio più approfondito delle sue argomentazioni, tuttavia, mostra che egli non attribuisce al senso aptico e ai concetti aptici alcuna facoltà formativa diretta, ma solo una maggiore percezione nei confronti dell'individualità del materiale. Nelle sue successive discussioni sulla teoria dell'arte, le sue nozioni sull'aptica cessano di avere un ruolo rilevante. Si può persino dimostrare – e questo è il punto più importante a questo proposito – che nella sua cosiddetta teoria aptica il punto di partenza di Riegl non era realmente la funzione tattile, ma la percezione “tattile” dell'occhio. La teoria aptica di Riegl non è quindi una vera e propria teoria aptica, ma una teoria ottica, che prende in considerazione la teoria genetica di una funzione “tattile” del senso della visione¹²⁴⁸.

Nel secondo tomo dell'impresa, come ha già notato Andrea Pinotti, a cui si deve peraltro la traduzione in italiano di alcuni estratti del volume tedesco, Révész si mostra ulteriormente interessato a «salvare la teoria di Riegl dalle critiche che contestano l'uso delle categorie “psicologiche” di ottico e aptico»¹²⁴⁹ fornendo ulteriori indicazioni. Pur riconoscendo l'impraticabilità degli assunti psicologici posti a monte della teoria riegliana¹²⁵⁰, l'interrogativo che l'ungherese solleva verte sull'appurare se la suddetta formulazione «ha perso tutta la sua validità, oppure il nucleo interno della teoria rimane intatto, nonostante le sue basi psicologiche», dicendosi a favore della seconda ipotesi¹²⁵¹. Rilevando il debito, peraltro dichiarato, posseduto da Wölfflin verso gli assunti del predecessore, che tuttavia lo zurighese avrebbe epurato da quelle componenti psicologistiche contestate a Riegl, Révész pone nuovamente l'accento, in linea con le osservazioni elaborate nella prima parte dello studio, sulla necessità inderogabile di modificare il significato con cui tale categoria appare sussunta. La questione, allora, non solo pertiene all'impiego più o meno corretto di una determinata categoria, quanto al suo utilizzo quale strumento per il farsi della teoria e della storiografia dell'arte. Révész, in effetti, non ha dubbi a riguardo:

Ma quando si realizza la necessaria trasformazione dei due termini, e quando i termini “aptico” e “ottico” non vengono intesi come funzioni percettive concrete o contenuti concreti della percezione, ma come principi della creazione artistica e atteggiamenti dell'essere umano che contempla esteticamente, questi

¹²⁴⁷ *ibidem*, enfasi mia.

¹²⁴⁸ *ivi*, p. 73, trad. mia, enfasi mia.

¹²⁴⁹ A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., 2001, p. 142, nota 288.

¹²⁵⁰ «È vero che il fondamento psicologico della teoria dell'arte di Riegl è criticabile. Egli attribuisce al senso del tatto una funzione che in realtà non possiede; e ha una visione dell'evoluzione della nostra concezione dello spazio che oggi non è condivisa da nessuno psicologo o teorico dello spazio, ora che le obsolete teorie fisiologiche sono state superate. Affermazioni come quella secondo cui ciò che percepiamo apticamente sulla superficie degli oggetti non è un piano esteso, ma consiste semplicemente di punti singolari, o che la percezione di figure bidimensionali e soprattutto tridimensionali avviene solo con l'aiuto di processi intellettuali piuttosto intricati, ci sembrano oggi piuttosto strane. Nessuno oggi ricondurrebbe alla costruzione intellettuale di percezioni disperate l'apprensione di superfici e corpi, anche se nell'ambito dell'aptica tale concezione non ha perso del tutto la sua validità» (G. Révész, *Psychology and Art of the Blind* cit., 1950, p. 208, trad. mia).

¹²⁵¹ *ibidem*.

termini perdono il loro significato psicologico e diventano termini utili per lo studio dell'arte e l'apprezzamento dell'arte¹²⁵².

Laddove il passaggio risulta complesso nel postulare, almeno velatamente, una distinzione tra il piano percettologico-fisiologico e il corrispettivo artistico¹²⁵³, d'altro canto quest'ultimo pone in luce già dal '38 (l'assunto figura sin dalla prima edizione tedesca) un meccanismo ricorrente: ossia, quello relativo ai continui movimenti di assestamento semantico in cui la nozione di aptico incorre nella sua trasmigrazione interdisciplinare. Per tali ragioni, allora, Révész può sostenere di vedere

lo sviluppo della teoria "aptica" di Riegl come segue: quando Riegl giunse alla conclusione che gli artisti greci ed egizi erano governati nella loro attività creativa dalla materia, dalla sostanza oggettiva, dal mondo apparentemente stabile e invariabile, un mondo che doveva essere considerato relativamente indipendente dalle qualità transitorie degli oggetti dell'ottica *sospettò subito che quel principio fosse strettamente associato al mondo dell'apparenza aptica*. Con questo, tuttavia, non intendeva dire che le opere artistiche del primo periodo dell'antichità fossero effettivamente governate da questa funzione sensoriale. *Per Riegl il termine "aptico" non significava percezione aptica, bensì "visione aptica"*. Non si trattava per lui della priorità di una funzione biologica, in un caso quella aptica, nell'altro quella visiva, ma di *due modi della visione artistica e del comportamento estetico. Entrambi i modi del vedere artistico appartengono alla sfera della nostra funzione visiva*, con l'unica differenza che a volte sottolineiamo le qualità degli oggetti che sono originariamente (o anche) percepite per mezzo del senso del tatto, altre volte le qualità che sono percepite quasi esclusivamente dal senso visivo¹²⁵⁴.

Il *vedere artistico*, à la Hildebrand, si realizza anche nel Riegl di Révész come una questione ideologicamente ottica che lo psicologo ungherese coglie ma, quando riferita alla teoria e alla storia dell'arte, non pare porre in discussione.

Non da ultimo, entro la presente ricognizione sulla genealogia e sul significato attribuito dal teorico a tale termine di confine, deve essere annoverata un'ulteriore fonte segnalata da Margaret Iversen e più recentemente approfondita da Georg Vasold. Sin dal 1993 la storia dell'arte aveva ipotizzato l'influenza che «l'estremo empirismo» della «teoria scientifica» di Ernst Mach, poliedrico fisico e filosofo austriaco di origini ceche, aveva potuto esercitare sull'impianto teorico di Riegl¹²⁵⁵.

Nel vagliare più capillarmente la genesi della nozione di aptico in Riegl, lo storico dell'arte Georg Vasold, a cui si devono alcune tra le indagini di maggior rilievo in merito alla *Kunstwissenschaft* germanofona, ha focalizzato l'attenzione sulle relazioni esistenti tra la nascente disciplina storico-artistica e l'alveo già consolidato delle scienze naturali e, nella fattispecie, della «fisiologia percettiva» [*Wahrnehmungsphysiologie*]¹²⁵⁶. Laddove, infatti, la storia dell'arte andava ricercando nel *côté* delle cosiddette

¹²⁵² G. Révész, *Psychology and Art of the Blind* cit., 1950, p. 209, trad. mia, enfasi mia. Già in A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 142, nota 288.

¹²⁵³ A. Pinotti, *Guardare o toccare?* cit., p. 142, nota 288. Come infatti annota Pinotti: «ma, come si vede, Révész è costretto a far rientrare dalla finestra quello che aveva scacciato dalla porta, e cioè il riferimento all'ambito della percezione sensibile e non solo "artisticamente" orientata», chiedendosi di seguito se sia davvero possibile e auspicabile immaginare una «percezione neutra», oppure se non si debba piuttosto propendere per «una indagine sulle condizioni di possibilità della nostra esperienza estetica e dei suoi stili» (ivi, pp. 142-143).

¹²⁵⁴ G. Révész, *Psychology and Art of the Blind* cit., p. 209-210, trad. mia, enfasi mia. Già in Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 142, nota 288.

¹²⁵⁵ M. Iversen, *Alois Riegl: art History and Theory* cit., p. 34.

¹²⁵⁶ G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., p. 52, trad. mia.

scienze dure gli strumenti metodologici, al fine di garantirsi l'ambito statuto di conoscenza esatta, la Vienna asburgica di fine Ottocento dovette offrire un polo fecondo. La proposta di Vasold, come si è già accennato, segnala il ricorrere negli scritti dell'austriaco della locuzione di «percezione sensuale» [*sinnliche Wahrnehmung*], proponendo inoltre di intendere, delineando una posizione saldamente condivisibile nelle sue premesse, che sia stata la «tematizzazione delle qualità aptiche» [*Die Tematisierung der haptischen Qualitäten*] ad offrire al teorico germanofono non solo un modello di analisi atto a travalicare le gerarchizzazioni di ordine mediale, geografico-nazionali, politico e culturali, ma anche la possibilità di contestare una tradizione secolare imperniata sulla centralità della visione¹²⁵⁷.

Più precisamente Vasold, sulla scia dell'intuizione stringatamente posta da Iversen, trova nell'eccentrica figura di Ernst Mach, Professore di Filosofia e collega di Riegl all'Università di Vienna nel 1901, un fondamentale interlocutore¹²⁵⁸. Nel rilevare le affinità esistenti negli *studia* dei due intellettuali austriaci, lo storico dell'arte ha posto l'accento su una singolare memoria, risalente all'inverno del 1899, condivisa da entrambi gli autori, particolarmente suggestiva rispetto all'imminente introduzione del termine, che sarebbe avvenuta da lì a un biennio. In quell'occasione, serbando memoria per iscritto dell'apparizione di una preda nel mezzo di una battuta di caccia, tanto Mach quanto Riegl paiono infatti registrare la transizione «da un'empatia puramente ottica a un'empatia di tutto il corpo» coinvolgente gli organi del tatto (tra i quali, per esempio, la mano che istintivamente corre al fucile). Deve essere inoltre rammentato come in tale sede Vasold sostenga, in un'asserzione che i precedenti paragrafi (e la più recente letteratura critica) mi pare tuttavia abbia definitivamente aggiornato, come si debba propria a Mach la riabilitazione del termine aptico, che sarebbe allora occorsa nel biennio austriaco del 1895-96¹²⁵⁹ e che invece, come esposto in sede introduttiva, deve essere retrodata almeno di un triennio. Diversamente, la possibilità che sia stata propria la frequentazione con gli scritti di Mach a svolgere il ruolo di mediatore tra le istanze di ambito psicofisiologico, che Riegl o dovette fraintendere o deliberatamente interpolare, mi pare offra una validissima direttrice per illuminare come tale nozione sia improvvisamente e significativamente subentrata nel lessico riegliano.

Le considerazioni sulla nozione di aptico elaborate da Mach, sebbene meditate in maniera seminale sin dai primi anni Sessanta e oggetto di un intenso ripensamento dagli anni Novanta del XIX secolo¹²⁶⁰, erano infatti confluite nel volume *Conoscenza ed errore: Schemi sulla psicologia della ricerca* [*Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung*] dato alle stampe nel 1905¹²⁶¹, alla morte di Riegl. Queste ultime avevano ravvisato, non fortuitamente, una sponda fondamentale nelle indagini sulla configurazione psicologica dello spazio (l'austriaco aveva stretto un rapporto tanto umano quanto intellettuale con il pragmatista statunitense William James sin dai primi anni Ottanta dell'Ottocento)¹²⁶², venendo sistematizzate

¹²⁵⁷ *ivi*, pp. 50-51.

¹²⁵⁸ *ivi*, pp. 53-55.

¹²⁵⁹ *ivi*, p. 56.

¹²⁶⁰ J. T. Blackmore, *Ernst Mach; his work, life, and influence*, University of California Press, Berkeley, 1972, p. 67.

¹²⁶¹ E. Mach, *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig, 1905.

¹²⁶² K. Siemens, *Resettling the Thoughts of Ernst Mach and the Vienna Circle in Europe: The Cases of Finland and Germany*, in "Science & Education", Vol. 18, 2009, pp. 299-323, p. 303, nota 19. Come annota a questo proposito Wilson Allen: «un'idea dell'effetto di Mach su chi gli stava vicino è stata fornita da William James, che nel 1882 ascoltò Mach

nel capitolo deleuziano *ante litteram Spazio fisiologico in contrasto con la metrica*. Il nuovo empirismo prospettato dall'austriaco, per dirla con Blackmore, ammetteva l'esistenza di spazi e temporalità stratificate, postulando che, «oltre allo spazio fisiologico visivo, esistessero anche spazi fisiologici tattili, aptici e di vario tipo emotivo»¹²⁶³. In questo senso, l'ipotesi elaborata da Mach sulla scorta degli studi laboratoriali condotti dal fisiologo tedesco Ernst Heinrich Weber (altra figura nodale, come si vedrà, nelle vicissitudini sulla nascente scienza dell'aptica e stranamente non menzionata da Vasold), si fondava sull'ipotesi che le percezioni spaziali potessero essere trasmesse anche per il tramite dell'epidermide, concepita quale «superficie chiusa di forma geometrica complicata»¹²⁶⁴. Pur riconoscendo in termini jamesiani come «il senso dello spazio», per come esso viene configurato dalla facoltà tattile, risulti limitato rispetto al corrispettivo visuale, Mach formula una prima tassonomia di combinazioni corporee finalizzate in vario grado alla sua misurazione. In essa figurano l'esplorazione millimetrica prodotta dai movimenti linguali, i movimenti degli arti, delle braccia e delle mani e finanche l'azione congiunta delle dita appartenenti alla mano sinistra e destra. Confermando il luogo comune per cui il tatto costituisce il primo senso sviluppatosi nell'infante, Mach rileva l'esistenza di «movimenti involontari» connessi a «immagini ottiche e aptiche» che, in quanto associati a sensazioni di piacere o di dolore, lasciano «tracce di memoria»¹²⁶⁵. A partire dalla teorizzazione di uno spazio dinamicamente creato dalla motilità del corpo, l'austriaco può dunque affermare che

lo spazio aptico, o spazio tattile, ha poco in comune con lo spazio metrico quanto lo spazio visivo. Come quest'ultimo è *anisotropo e disomogeneo*. Le direzioni cardinali dell'organismo “avanti e indietro”, “in alto e in basso”, “a destra e a sinistra”, sono in entrambi gli spazi fisiologici non equivalenti”¹²⁶⁶.

Un simile spazio, approntato sul modello non euclideo del matematico tedesco Bernhard Riemann, si caratterizza per l'essere bidimensionale, finito e, allo stesso tempo, illimitato [*Der Raum der Haut entspricht einem zweidimensionalen, endlichen, unbegrenzten (geschlossenem) Riemannsehen Raum*]¹²⁶⁷.

Nel rilevare gli attributi dello spazio aptico, attributi parzialmente subentrati (e rielaborati) nell'argomentazione riegliana e nella sua rielaborazione formulata da Deleuze e Guattari nella celebre nozione di «spazio liscio»¹²⁶⁸, obiettivo di Vasold è quello di sostenere come l'aspetto maggiormente significativo della teoria riegliana non risieda nella polarizzazione di aptico-ottico, bensì in quell'area “grigia” che «finisce per

tenere una “bellissima” conferenza a Praga. Mach accolse James “a braccia aperte. [...] Mach venne nel mio albergo e passai quattro ore a passeggiare e a cenare con lui al suo club, una conversazione indimenticabile. Non credo che nessuno mi abbia mai dato un'impressione così forte di puro genio intellettuale. Sembra che abbia letto tutto e pensato a tutto, e ha un'assoluta semplicità di modi e un sorriso vincente quando il suo volto si illumina, che sono affascinanti”» G. Wilson Allen, *William James, a Biography*, New York, 1967, p. 249, trad. mia.

¹²⁶³ J. T. Blackmore, *Ernst Mach: his work, life, and influence* cit., 1972, p. 67.

¹²⁶⁴ *ivi*, p. 333. Cfr. E. Mach, *Space and Geometry in the Light of Physiological, Psychological and Physical Inquiry* (1906), La Salle, Illinois, 1960, p. 7, trad. mia.

¹²⁶⁵ *ivi*, p. 56.

¹²⁶⁶ H. Mach, *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung* cit., p. 357, trad. mia.

¹²⁶⁷ *ivi*, p. 334.

¹²⁶⁸ Scrivono a questo proposito gli autori, menzionando espressamente il precedente riegliano: «Lo spazio liscio, prensivo e di visione ravvicinata, ha un primo aspetto: la variazione continua dei suoi orientamenti, dei suoi riferimenti e dei suoi raccordi; opera progressivamente. Così il deserto, la steppa, il ghiaccio o il mare, spazio locale di pura connessione. Contrariamente a quel che si dice talvolta, non si vede da lontano e non lo si vede da lontano, non si è mai “di fronte” più di quanto non si sia di “dentro”. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), P. Vignola (a cura di), Orthotes, Napoli, 2017, p. 673.

così dire nel mezzo tra le "regioni artistiche di valore" polari». Nel solco della lettura avanzata dal giovane Panofsky infaticabile lettore di Riegl — il quale aveva inteso il sistema di coppie riegliane non in qualità di «opposti assoluti», bensì di «punti di una scala»¹²⁶⁹ — lo storico dell'arte espande la dialettica aptico-ottica oltre i confini del fenomeno storico-evolutivo, ipotizzandone uno sviluppo endogeno all'opera d'arte. Avvalendosi di un'espressione proposta nei primi anni Novanta dalla teorica del cinema Antonia Lant¹²⁷⁰, Vasold giunge così a rivendicare la porosità strutturale allora intrinseca alla nozione di aptico in Riegl: «nel caso concreto, ciò significa che un'opera non deve essere valutata come ottica o aptica, ma che si deve determinare l'ottico nell'aptico e, viceversa, l'aptico nell'ottico»¹²⁷¹, affermando un punto che, sul piano dell'esperienza dell'immagine – ma non dell'ideologia che sta a monte di tale esperienza – ha trovato puntuali riscontri nella bibliografia critica¹²⁷².

Deve essere infine segnalato, come hanno sottolineato in tempi diversi da Mitchell W. Schwarzer¹²⁷³, Andrea Pinotti¹²⁷⁴ e, sebbene più lateralmente, da Mark Paterson¹²⁷⁵, come una teorizzazione non dissimile (almeno nei presupposti) da quella spaziale formulata da Mach, fosse stata postulata dallo storico dell'arte tedesco August Schmarsow entro i fatidici *Concetti fondamentali della scienza dell'arte nel passaggio dall'antichità al Medioevo* [*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*], venuti alla luce nel 1905¹²⁷⁶. La ricezione del volume, oggetto di aspre critiche tanto dall'anziano Wickhoff quanto dallo zurighese Wölfflin¹²⁷⁷, che da lì a un decennio avrebbe licenziato una fatica editoriale mossa da un eguale

¹²⁶⁹ E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18. Jg., 1925, S. 12–161, p. 139.

¹²⁷⁰ A. Lant, *Haptisches Kino*, in K. Gruber, A. Lant (a cura di), *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino*, Taschen, 2014, pp. 31-68.

¹²⁷¹ G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., 2016, p. 61.

¹²⁷² Rimando ancora al passaggio contenuto in Pinotti, *Introduzione. Astrazione e Empatia* cit., p. XXVIII.

¹²⁷³ M.W. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of "Raumgestaltung"*, in "Assemblage", N. 15, agosto 1991, pp. 48-61. Il saggio di Schwarzer delinea un'esauritiva genealogia di come nella teoria tedesca si fosse fatta progressivamente strada una concezione dello spazio non sovrapponibile a quella kantiana trascendentale e funzionalistica, in un movimento che, da Herbart, passando per Lotze e Wundt, vede in Schmarsow una voce emblematica (ivi, pp. 51-52).

¹²⁷⁴ Per una seminale ed esauritiva ricognizione sul tema si veda A. Pinotti, *Raumgestaltung e Leib: Schmarsow e Husserl*, in Pinotti, op. cit., 2001, pp. 210-215. Più recentemente il tema è stato affrontato dal medesimo autore in A. Pinotti, *Body-Building: August Schmarsow's Kunstwissenschaft between Psychophysiology and Phenomenology*, in M. B. Frank, *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Routledge, Londra: New York, 2012, pp. 13-32.

¹²⁷⁵ M. Paterson, *More-than visual approaches to architecture. Vision, touch, technique*, in "Social & Cultural Geography", Vol. 12, N. 3, maggio 2011, pp. 263-281. Muovendo dall'intendere l'aptico, sulla scorta di Gibson e Juhani Pallasmaa, come parte di «una serie di sensazioni somatiche interconnesse, andando oltre l'immediatezza del tatto cutaneo e della vista retinica per caratterizzare una gamma più ampia di esperienze più che visive» (ivi, p. 266-67, trad. mia), Paterson compila una suggestiva rilettura (seguita da una proposta più apertamente applicativa), di come nel passaggio tra XIX e XX e, successivamente, con Walter Benjamin, si fosse fatta strada una concezione non puramente retinica nello spazio. Citando Schmarsow solo *en passant*, Paterson propende da ultimo per un indirizzo di superamento del visivo, che l'autore intravede nello stile pittorico di Wölfflin, in direzione di un'esperienza multisensoriale che mi pare invece non contemplata nella teorizzazione alquanto panotticista dello zurighese (ivi, p. 268-69).

¹²⁷⁶ A. Schmarsow, *Grundbegriffe der kunstwissenschaft am übergang vom altertum zum mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem zusammenhange dargestellt*, B. G. Teubner, Lipsia: Berlino, 1905.

¹²⁷⁷ G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., pp. 35-55.

desiderio di sistematizzare la disciplina¹²⁷⁸, rende conto di un dissidio che travalica la bontà delle singole posizioni di ricerca, facendosi piuttosto vivace testimonianza, come ha illustrato in maniera convincente Vasold, di un antagonismo a dir poco acceso consolidatosi nei primi decenni del Novecento tra l'Università di Vienna e quella di Lipsia¹²⁷⁹. Un simile scontro, al quale dovette partecipare lo stesso Riegl formulando un giudizio alquanto severo sul volume dedicato al Barocco¹²⁸⁰ dal collega, riflette una più profonda divergenza di vedute entro la quale anche la questione dell'aptico e, più precisamente, del *vedere* o del *sentire aptico*, si inserisce.

Opponendo, nel solco dei precedenti autori, alla concezione kantiana di uno spazio aprioristicamente dato un'indagine percettologica di carattere empirico¹²⁸¹, Schmarsow, che pure interseca il pensiero purovisibilista di ascendenza vischeriana alla teoria dell'empatia di Lipps, assegna un ruolo strutturale alla «percezione cinestetica»¹²⁸². Il costrutto di «sensazione corporea» [*Korperempfindung*] elaborato dall'intellettuale di Vellahn, tuttavia, si differenzia dalle precedenti o coeve accezioni del medesimo riscontrabili in Lipps, nel primo Wölfflin e persino in Riegl¹²⁸³. Come precisa Schwarzer, con tale locuzione Schmarsow designa «un processo vitale in cui la forma spaziale si determina attraverso l'interazione di statura umana, natura e movimento» accadendo, per così dire, nella profondità di uno spazio dinamico la cui percezione risulta attivamente configurata da un corpo senziente e finalmente mobile¹²⁸⁴. Sebbene anche per il tedesco l'«intuizione spaziale» sia sottoposta a una norma evoluzionistica che muove dalle prime età dell'uomo sino alla modernità¹²⁸⁵, in un retaggio di teleologismo parzialmente condiviso con le impalcature teoriche di Riegl e Wölfflin, diversamente dai suoi predecessori — le cui teorizzazioni dipendono parimenti, come si è visto, dagli assunti di Vischer e Hildebrand¹²⁸⁶ e, ancora prima, dalla psicologia herbartiana — Schmarsow intende

¹²⁷⁸ Cfr. G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., pp. 54-55. Sul tema Vasold si è espresso con radicalità: «quando Heinrich Wölfflin pubblicò il suo studio *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* nel 1915, condusse la disciplina in una direzione molto diversa da quella intrapresa da Riegl e Schmarsow. Wölfflin porta la ricerca in un campo *dove il corpo non ha posto e dove non esiste un punto di riferimento per la comprensione dell'arte moderna*» (ibidem, trad. mia, enfasi mia).

¹²⁷⁹ Per una ricognizione attenta sul tema si rimanda al contributo di Vasold che, sin dal 2010, ha avuto l'acutezza di intendere la questione percettologica alla stregua non solo di oggetto di studio, quanto piuttosto di argomento su cui si incardina un dibattito accademico fervido alimentato da polemiche e controversie: «può essere vista come la manifestazione di intrighi accademici e la disputa può essere vista come un semplice gioco accademico, più o meno comune, in cui la posta in gioco è l'egemonia accademica e l'autorità assoluta su un determinato argomento. Ci sono effettivamente elementi che vanno in questa direzione» (G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., pp. 44-45, trad. mia).

¹²⁸⁰ A. Schmarsow, *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. Barock und Rococo*, Verlag, Leipzig, 1897.

¹²⁸¹ A. Pinotti, *Body-Building* cit., passim.

¹²⁸² M. V. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space* cit., 1991, p. 53, trad. mia; Cfr. A. Pinotti, *Body-Building* cit., p. 19. Per dirla con Pinotti la «cinestesia [*kinesithesis*] è il movimento [*kinesis*] associato con la percezione [*aisthesis*]» (ibidem, trad. mia).

¹²⁸³ ibidem.

¹²⁸⁴ Come scrive Andrea Pinotti: «anche Schmarsow si colloca subito sul terreno della corporeità: parla infatti di esperienza del senso della vista e del corpo nel suo complesso, con le sue sensazioni muscolari, la sensitività della pelle, e la sua organizzazione strutturale, come condizioni di possibilità dell'esperienza dello spazio» (A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 211).

¹²⁸⁵ M. W. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space* cit., p. 53.

¹²⁸⁶ Deve essere a questo proposito ricordato come Schmarsow, in maniera divergente rispetto a Hildebrand, ritenga che sia piuttosto il punto di vista vicino e la possibilità di compiere un'esplorazione locomotoria attorno al monumento la modalità di fruizione-creazione della scultura, rinunciando alla posizione prestabilita di ascendenza pittorica: «*il punto di vista plastico specifico non è quindi quello lontano, ma quello vicino; non è quello ottico in primo luogo, ma quello tattile, e presuppone la mobilità che i nostri organi umani del tatto, in primo luogo e naturalmente le mani, possiedono sulle nostre due braccia, che sono di nuovo relativamente ruotabili nell'articolazione del gomito e nell'articolazione della*

le relazioni spazio-corpo in un diagramma non prettamente oculocentrico e che istituisce invece nella «motilità del corpo proprio» e nella «sua direzionalità» il proprio fulcro¹²⁸⁷.

Come ha dimostrato con chiarezza Pinotti, il tedesco pone in discussione l'argomentazione polarizzata di Riegl (dall'aptico all'ottico) attaccandola nella sua caratterizzazione più sottesa, ossia nel rivendicare come l'individuo non «agisce [agisca] come una creatura esclusivamente ottica»¹²⁸⁸, bensì in qualità di entità corporea complessa, in una critica che, come si è visto dalla ricognizione del pensiero riegliano, quest'ultimo effettivamente effettua. Al tropo dell'occhio toccante, in cui il toccare appare assorbito nell'alveo del visivo, questi giustappone quei fenomeni di «cinestesi»¹²⁸⁹ preposti alla configurazione di uno spazio temporalizzato, non esente da connotazioni emozionali¹²⁹⁰, di cui peraltro Schmarsow sottolinea la vocazione entropatica che viene a costituirsi tra «il ritmo del respirare» e l'esplorazione locomotoria di un interno architettonico¹²⁹¹.

2.1.9. Sintesi

La presente ricognizione, guidata dalla consultazione dei testi riegliani, degli autori germanofoni e, contestualmente, dalla frequentazione della fondamentale letteratura critica che sin da Révész ha sondato con entusiasmo e acume i suddetti temi, restituisce un panorama interpretativo non del tutto univoco. Lungi dall'ambire alla formulazione di verdetti risolutivi, obiettivo del presente paragrafo è stato quello di restituire una cornice il più possibile aggiornata e consapevole delle questioni attorno all'introduzione della nozione di aptico in ambito estesiologico, al fine di argomentare quella che a mio avviso, sulla scorta di studiosi quali Iversen e Pinotti, può essere definita nei termini di dispositivo della visione aptica fornito dalla teorizzazione riegliana.

Tornare all'argomentazione del teorico austriaco, così come a quelle altrettanto note di Hildebrand, Wölfflin e Worringer, vorrebbe restituire al lettore, nei confini di un'indagine non direttamente finalizzata allo studio monografico di suddette figure né alla teoria dell'arte tedesca tra XIX e XX secolo, un frangente tendenzialmente (e giustamente) condensato, nelle monumentali fatiche che dell'aptico hanno fatto una categoria critica di rilievo, in alcuni enunciati archetipici. Fraseologie corrette e per lo più identiche che tuttavia, scontando le conseguenze insite nei processi di ripetizione, rischiano di smarrire la profonda vitalità e le molteplici sfumature di cui tale scenario teorico si fa ancora oggi veicolo. Ma non solo. Non deve essere infatti sottovalutata la circostanza per cui, come Georg Vasold ha rimarcato con forza in più sedi, tali

spalla. A questo trattamento già piuttosto versatile da parte dell'artista, che rimane tranquillamente nella sua posizione o addirittura seduto, si aggiunge poi, soprattutto nel caso di formazioni corporee più grandi, il *movimento locale intorno all'asse verticale dell'opera che si sta creando*; con questo, però, avviene immediatamente il passaggio alle condizioni della tettonica e poi dell'architettura, dove il *movimento locale* del soggetto gioca il ruolo principale e la formazione spaziale nel suo complesso rimane sempre al di fuori di lui» A. Schmarsow, *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste*, S. Hirzel, Lipsia, 1896, pp. 66-67. Cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., pp. 210-215.

¹²⁸⁷ ibidem. Pur riconoscendo in Schmarsow la partecipazione alla «questione della *Weltanschauungen*» condivisa con i menzionati teorici germanofoni, Pinotti non esita a ravvisare proprio nella rinuncia ideologica alle posizioni panottiche in favore di una «corporeità vivente nel suo complesso e nella sua integrità» l'elemento concettuale che ne distingue l'impalcatura teorica (ivi, p. 212).

¹²⁸⁸ ivi, p. 213; A. Pinotti, *Body-building* cit., p. 19.

¹²⁸⁹ Il tema è già stato estesamente affrontato sia da M. W. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space* cit., pp. 53-54; sia da A. Pinotti, *Il corpo dello stile* cit., p. 213.

¹²⁹⁰ M. W. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space* cit., p. 55; A. Pinotti, *Body-building* cit., p. 20.

¹²⁹¹ A. Pinotti, *Body-building* cit., p. 21.

disquisizioni percettologiche emergono in un momento cruciale per la configurazione tanto metodologica quanto disciplinare della storia dell'arte. Un frangente storico trasversalmente inventivo, in cui si susseguono, nel medesimo torno d'anni, l'invenzione laboratoriale della scienza dell'aptica, quella fantasmagorica del cinema e quella della preistoria. Il corpo umano, l'immagine e il tempo profondo risultano oggetto di diversificate attività di manipolazione. Una disciplina storico-artistica che, per più ordini di ragioni, detiene delle differenze significative con la sua discendente contemporanea, maggiormente restia all'intersezione con ambiti disciplinari altri e pertanto, si direbbe, più stringatamente "disciplinata".

Avanzate tali premesse, parrebbe altresì vero che l'autore a cui la successiva letteratura specialistica sull'aptico di ambito umanistico ha generalmente riferito la paternità di tale costrutto, ossia Riegl, abbia approntato su di esso un'esegesi attentamente codificata. Il *sentire aptico*, appannaggio dell'individuo "primitivo", turbato dalla mutevolezza del mondo circostante e portatore di un *modus* della percezione distintivo del bambino – un soggetto, dunque, che si sarebbe portati a definire come subalterno – si estrinseca in un *vedere aptico*. Tale modalità del vedere regola un'appercezione della realtà fenomenica popolata da *forme esistenziali*, per dirla con Hildebrand, oggettive, idealmente inalterabile persino sul fronte materiale (il bassorilievo egizio, così come il tralcio di vite scolpita tardo antico, appare egualmente soggetto ai fenomeni di invecchiamento) e depurate da qualsivoglia componente soggettiva. Il soggetto aptico che l'impalcatura teoretica riegliana mira a sostituire progressivamente e in maniera ibrida (si rammenti il caso del soggetto greco) con il corrispettivo ottico, non rappresenta un soggetto emozionale. Il *vedere aptico* in sé, in virtù degli attributi che lo connotano, non costituisce un canale di apprensione spirituale o emozionale. L'individuo collettivo riegliano, considerato in qualità di corpo senziente in fase argomentativa, viene operativamente sussunto nel duplice movimento di avvicinamento e allontanamento dal piano della rappresentazione. Un simile soggetto, pur non incorrendo in alcuna valutazione di merito, viene configurato dal suo fautore al fine di essere superato, così come accade (sebbene diversamente) anche in Wölfflin, che insignisce la percezione più puramente ottica (*l'occhio pittorico*, lo *stile pittorico*, la *visione pittorica*) di un grado maggiore di civiltà. La scultura stessa, medium protagonista di un alterco senza fine con la nobile pittura sin dai tempi del Paragone di Varchi, pare smarrire la sua specificità mediale nell'accezione che più le risulta propria, ossia nella scultura a tutt'oggi.

Tale superamento, del resto, risulta intimamente connesso a una visione politica e socio antropologica che, abbandonando le preoccupazioni dell'avo paleo egizio, si plasma a immagine e somiglianza dell'uomo tardo-ottocentesco e primo-novecentesco Riegl. La massa ottica, il mescolarsi di figura e sfondo, la conquista dello spazio tridimensionale permette al viennese di intravedere in quegli antichi manufatti, sulla cui pelle porosa, come ha scritto Gubster, il tempo si stratifica, un futuro di libertà, di parcellizzazione subatomica e di allentamento dei laccioli dell'individualismo. Emblematica, in questo senso, risulta l'illuminante connessione postulata da Vasold tra l'impressione potentemente chiaroscurale che si ricava osservando una riproduzione in scala di grigi di un rilievo tardoantico e le fotografie immortalanti le oceaniche adunate celebrate nella capitale asburgica¹²⁹². «Per Riegl – afferma l'autore portando a compimento le riflessioni introdotte da Iversen –, *il superamento della forma singolare*, l'abbandono della manifestazione individuale e la sua *dissoluzione*

¹²⁹² G. Vasold, *Optique ou haptique* cit., 2010, p. 49.

nel collettivo sono moderni e inauditi nella loro modernità. Questo caratterizza l'uomo moderno e trova la sua prefigurazione nell'arte della tarda antichità»¹²⁹³.

Risalire alla preistoria dell'aptico prima di Riegl, allora, significa penetrare, come avrebbe inconsapevolmente fatto nei primissimi anni Ottanta il teorico del cinema Noël Burch, nella planarità depressurizzata del piano tattile: ossia, incunearsi in esso e scompaginarlo dall'interno. Ciò implica, più di un secolo dopo, avviare una sistematica operazione di rovesciamento: dal *vedere aptico* la presente argomentazione si propone di risalire a un *sentire aptico* che pone il corpo, e non l'attività nervosa e muscolare dell'occhio, quale suo motore fisiologico. Una trattazione che non rinunci alla motilità stratificata dell'aptico e a quell'anelito, "male necessario" estinto dall'artefice egizio riegliano, diviene ora veicolo di un movimento che, dall'oscuro sensorio dell'individuo si propaga nella sua prassi e, infine, nella ricezione di un fruitore sessualizzato e non più di un generico e panotticista osservatore. Un movimento, per dirla con Giuliana Bruno, emozionale, ma anche portatore di istanze eversive rispetto alla contingenza. All'aptico dovrà essere restituita la sua vocazione paleostorica, spogliandola delle velate accuse di primitivismo, in una direttrice che non mira a riportare in auge impraticabili mitologie dell'origine, quanto piuttosto ad appurare la persistenza di tale senso di confine, anzi l'immanenza, nella storia dell'uomo in quanto parte di un ambiente. Scardinando la logica vischeriana-hildebrandiana di *visione ravvicinata* (immagine vicina) e *visione a distanza* (immagine lontana), il sentire aptico, allora, abita lo spazio senza vincolarsi a un posizionamento precipuo. Esso sgrana la forma cristallina e la rende debordante, flaccida o fremente, sfumandone i contorni. Esso traduce la tensione tra superficie e terza dimensione, esemplificata in Riegl dal bassorilievo, in una logica interna alla prassi di artiste e di artisti che dalla scultura giunge al piano (o viceversa). Certamente rispetto alla storia dell'arte senza nomi genialmente impostata da Riegl, la storia dell'aptico si realizza in una narrazione composta di nomi, ma non fortuitamente anche da pseudonimi, da scambi di nominativi, da opere che, istituzionalizzate dalla storia dell'arte, sono andate perdute o sopravvivono entro le riproduzioni hildebrandiane di qualche documento fotografico e mancano di una storia espositiva filologicamente ricostruibile. Prima di giungere alla presentazione della mia argomentazione, occorre di seguito vagliare come numerose voci del Novecento si siano interfacciate con il vedere aptico riegliano che, ben presto, ha assunto la parvenza di uno *shifter*, divenendo sede di una sperimentazione teoretica vivace di cui devono essere comprese le linee di sviluppo.

¹²⁹³ *ivi*, pp. 49-50, trad. mia.

CAPITOLO 2

2.2. La fortuna critica di Riegl: filiazioni e rivisitazioni

Lo studio monografico della percezione aptica conduce a una prima annotazione di ordine storiografico: ossia, quella relativa alla persistenza nella letteratura critica su tale senso di confine dell'eredità di Alois Riegl. Si tratta infatti di un autore dal quale appare pressoché ineludibile prendere le mosse, anche qualora, come generalmente accade, tale recupero comporti una serie di revisioni più o meno decisive. Sono queste le ragioni che mi spingono ad anteporre alla presentazione sintetica del suo pensiero, considerata l'ampia messe di saggi, volumi e monografie ad esso dedicati, una riflessione sulla straordinaria fortuna critica di cui tale nozione avrebbe goduto nei decenni successivi. Desidero soffermarmi su questo punto in quanto l'esegesi riegliana dell'aptico, che tende a ricondurre tale modalità percettiva nell'orbita della visione, ha indubbiamente orientato le successive ricerche in una direzione volta a privilegiare la dimensione metaforica e virtuale, in quanto sostanzialmente non agita, di tale facoltà. Inoltre, e questo punto mi pare di massima importanza per la tesi che cercherò di argomentare nel presente capitolo, evidenziare come non sembrerebbe fortuito che la riflessione su una modalità percettiva che Riegl formula a partire da un manufatto scultoreo — nella fattispecie, il bassorilievo egizio —, sia stata poi fatta propria, traslata e rivisitata sulle immagini in movimento del cinema, siano esse impresse su pellicola o realizzate in digitale.

2.2.1. Walter Benjamin, aptico e choc

Una prima e significativa rivisitazione dei postulati riegliani sull'aptico, destinata a godere di una fortuna critica persistente, corrisponde a quella formulata da Walter Benjamin dalla seconda metà degli anni Trenta, in una filiazione denunciata sul piano metodologico sin dal prodromico (e dottorale) *Origine del dramma barocco tedesco* del 1926¹²⁹⁴. Il tema, come noto, è stato oggetto di una letteratura critica particolarmente articolata, della quale citerò in questa sede solo alcune voci (molteplici riferimenti emergeranno infatti nel corso della successiva trattazione). Nell'imprescindibile *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹²⁹⁵, intervento da intendersi, come ha sottolineato Andrea Pinotti, in quanto intimamente connesso tanto all'incompiuto *opus magnum* dei *Passages* parigini, faticosa impresa di retroilluminazione del secolo breve alla luce del mondo ottocentesco, quanto con il successivo documento programmatico *Sul concetto di storia* (1940)¹²⁹⁶, sviluppava talune considerazioni fondamentali sul testo riegliano. Autorevoli commentatori di Riegl quali Olin, Iversen e Pinotti¹²⁹⁷ e altresì influenti studiosi di media quali Laura U. Marks, Giuliana Bruno e Mark Paterson hanno colto e discusso il fulcro della questione segnalando come Benjamin, nel perimetro di tale testo fondativo per gli studi di teoria dell'arte novecentesca, facesse propria, letteralmente

¹²⁹⁴ W. Benjamin, *Origine del dramma tedesco barocco*, A. Barale (a cura di), Carocci, Roma, 2018. L'intellettuale di Francoforte, che in quella sede equipara l'Espressionismo al Barocco, ravvisa in tale periodo non tanto il compiersi di «autentiche conquiste artistiche, quanto un'epoca posseduta da un'incessante volontà artistica», riferendo la nozione di *Kunstwollen* (che questi, tuttavia, non menziona esplicitamente) al precedente riegliano. Cfr. M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., p. 14.

¹²⁹⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 2019, pp. 17-49.

¹²⁹⁶ A. Pinotti, *Body-building* cit., p. 7.

¹²⁹⁷ M. Olin, *Forms of Representations in Alois Riegl's Theory of Art* cit., pp. 182; M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Art Theory* cit., pp. 14-16; A. Pinotti, *Aura e choc* cit., 2012, passim.

rovesciandola e caricando la medesima di una valenza paradigmatica per il configurarsi del suo pensiero, l'organizzazione percettologica del pensiero di Riegl. Tra i lemmi che plasmano la dissertazione benjaminiana si pone la congiuntura dialettica, già hildebrandiana, riegliana, wölffliniana e worringeriana, tra «visione a distanza e visione ravvicinata» che, nelle mani del filosofo di Francoforte, diviene luogo di una diade di attitudini percettive dalla portata maggiormente estesa e radicata nella contingenza. Incardinata sul sensorio umano e sul suo laborioso «training» (il/IN cui è un corpo protesico a venire allenato da una compagine di media tra cui figurano la radio, il cinema, la produzione iconica d'avanguardia, ma persino il sogno e l'hashish) e alla dimensione storica (sebbene non storicistica e da intendersi piuttosto, volendo impiegare un'efficace espressione di Pinotti, quale «tensione dinamica sempre viva»¹²⁹⁸), essa culmina nell'intrecciarsi tra «esperienza dell'aura ed esperienza dello choc»¹²⁹⁹.

Già nel 1992 Olin trascriveva l'enunciato aneddótico, divenuto celeberrimo, esposto da Benjamin nel XVII paragrafo del testo¹³⁰⁰ in cui, equiparando gli effetti della rivoluzione pittorica e letteraria dadaista a quelli che il cinema avrebbe compiutamente liberato colpendo tattilmente «gli spettatori a scatti»¹³⁰¹, il berlinese afferma: «con i dadaisti, da attraente parvenza ottica o struttura sonora persuasiva, *l'opera d'arte diventò un proiettile*»¹³⁰² atto a scompaginare e, à la Riegl, a disintegrare la cornice auratica dell'assorta contemplazione visiva per il tramite dell'indignazione. Se la studiosa rimarca l'influsso riegliano soggiacente alla concezione, forte in Benjamin (allievo a sua volta dello zurighese Wölfflin), di un'opera d'arte duchampianamente istituita sulla sua relazione materiale con lo spettatore, spetta alla monografia di Iversen del '93 il merito di aver rivendicato quanto differenzia in maniera sostanziale le teorie di tali autori germanofoni. Pur riconoscendo, sulla scorta dello studio monografico di Charles Rosen, la frequentazione quasi «testuale» della *Kunstindustrie* da parte del successore¹³⁰³, l'autrice britannica segnala come ciò «non gli impedi, [a Benjamin] di rendere la percezione moderna tattile o aptica piuttosto che ottica». Tale capovolgimento dello sviluppo teleologico postulato da Riegl, pensatore a cui Benjamin rimprovera (non escludendo da tale recriminazione il conterraneo Wickhoff) di non aver affrontato sistematicamente i «rivolgimenti sociali» che il farsi storico del sensorio avrebbe comportato¹³⁰⁴, verte, per dirla con Iversen, sulla circostanza teorica per cui «mentre la percezione ottica, per Benjamin, rispetta l'aura e comporta una forma di contemplazione libera, la moderna modalità di percezione "tattile" comporta una sfida ai sensi». La suddetta tenzone, condensata nell'emblema violento del

¹²⁹⁸ *ivi*, p. 11

¹²⁹⁹ *ivi*, p. 8.

¹³⁰⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* cit., p. 45; Cfr. M. Olin, *Forms of Representations in Alois Riegl's Theory of Art* cit., p. 182.

¹³⁰¹ *ibidem*.

¹³⁰² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (1935-36) cit., in A. Pinotti, *Aura e choc* cit., pp. 44-45, enfasi mia.

¹³⁰³ C. Rosen, *The Ruins of Walter Benjamin*, in G. Smith (a cura di), *On Walter Benjamin*, 1988. Cfr. M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Art Theory* cit., p. 15.

¹³⁰⁴ *ivi*, p. 21. Cfr. M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Art Theory* cit., p. 16, trad. mia. Sulla questione si è espresso Andrea Pinotti fornendo un'esautiva sintesi: «accogliendo e al tempo stesso invertendo il modello estetico-percettivo mutuato da Riegl e Wölfflin (che [...] avevano entrambi teorizzato un movimento dalla visione ravvicinata e tattile alla quella a distanza e propriamente ottica rispettivamente nel passaggio dallo stile egizio al tardoromano, e dal Rinascimento al Barocco), Benjamin può così delineare una filosofia della storia dell'arte che è al contempo filosofia della percezione e dei media che la configurano: dall'ottico al tattile è la sua legge di sviluppo» (A. Pinotti, *Aura e choc* cit., 2012, pp. 8-9).

proiettile-film-opera d'arte, pertiene il sensorio di uno spettatore che, diversamente da quanto aveva prospettato Riegl – che ricordo definire a più riprese l'osservatore a lui coevo quale individuo otticamente distratto – appare tattilmente distratto. In cosa consiste, più profondamente, una simile tattilità di cui il pensiero benjaminiano si fa trasversalmente testimone? La non-opera dadaista, lo si è detto e ripetuto, “lede” e turba il frangente esperienziale del fruitore incrinandone il regime di quieta e hildebrandiana contemplazione¹³⁰⁵. Lo scardinamento delle distanze permette a Benjamin di ideare un'ulteriore e geniale metafora di ordine “professionale” giacché percettologico. Non rinunciando alla configurazione di una teoria dualisticamente tedesca, il filosofo invoca la figura primitiva del «mago», alter-ego del «pittore» chiromante che, agendo a una «distanza normale» e “imponendo le mani”, realizza un'immagine «totale» (la continuità del piano di Riegl, l'immagine pittorica di Wölfflin, il colpo d'occhio di Hildebrand), diversamente dal manualistico «operatore», interpretato da un temerario «chirurgo» il quale, penetrando con le mani nel «corpo del paziente» (il film), produce un'immagine «multiformemente frammentata»¹³⁰⁶. Penetrare l'immagine e il suo corpo significa del resto contravvenire al *diktat* riegliano. Infatti, sebbene il viennese avesse puntualmente codificato una visione ravvicinata in funzione di un suo inesorabile superamento, questi non aveva certamente previsto un'aderenza per così dire epidemica alla medesima: l'effetto di «superficie» e di «piattezza bidimensionale» doveva essere mantenuta¹³⁰⁷.

La «costellazione» di immagini tracciata da Benjamin nel suffragare la propria ipotesi “evolutiva” dall'ottico al tattile/aptico risulta ancor più ramificata, pervenendo a una delle inversioni più significative rispetto alle posizioni riegliane e wölffliane. Diversamente dai suoi predecessori che, come si è visto, avevano maturato a riguardo vedute non del tutto sovrapponibili, anche Benjamin torna alla proteiforme figura della massa. Nel caso dell'intellettuale di Francoforte, tuttavia, tale riflessione annovera una genesi più apertamente sociologica di quelle approntate da Riegl e da Wölfflin. Se sia Riegl sia Wölfflin muovevano da un rilievo stilistico-formale – la dissoluzione della massa tardoantica e barocca – per derivarne talune considerazioni di ordine antropologico non esenti da sfumature politiche – la disintegrazione come ideale di libertà o, viceversa, quale antifatto di un relativismo non del tutto auspicabile – Benjamin intravede nella dialettica tra una “massa” amorfa di individui e la tendenza di quell'allarmante agglomerato ad avvicinare le cose a se il segno di una dinamica tutta interna alla società del capitalismo avanzato.

Postulando l'ennesimo sorpasso della mano da parte dell'occhio, in una gerarchizzazione scaturita dall'invenzione del *medium* fotografico e dalla sua diffusione¹³⁰⁸ che determina, allo stesso tempo, il colmare

¹³⁰⁵ Percorrendo un indirizzo parallelo, più recentemente lo studioso dei media Tobias Wilke ha posto sagacemente in luce una componente stilistica che poté suggerire all'intellettuale tale metafora belligerante, evidenziando le connessioni tra la natura polimaterica caratteristica dell'assemblage dadaista – Wilke discute dell'«esposizione palese e dalla grossolana giustapposizione dei loro materiali»¹³⁰⁵ – e l'impiego dell'aggettivo «tattile-tattica» [*taktisch/takti*]. L'argomentazione condotta da Wilke muove dal rilievo di un'imprecisione filologica contenuta nella ristampa del saggio sull'opera d'arte in cui all'aggettivo tedesco *taktisch*, termine maggiormente polivoco che veicola in nuce anche il concetto di “tattico/tattica”, sia stato preferito il maggiormente neutrale «*taktil*» [tattile]. Si veda a riguardo: (ivi, pp. 41-42).

¹³⁰⁶ ivi, p. 40. Sul rapporto figura-mago si veda: M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Art Theory* cit., 1993, pp. 112-113; A. Pinotti, *Aura e choc* cit., p. 11.

¹³⁰⁷ A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* cit., p. 116.

¹³⁰⁸ Annota il berlinese a riguardo: con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta esonerata dalle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano a essere di spettanza esclusiva

i limiti fisiologici della visione – gli iconici «geyser di mondi di immagini» indicati nel precedente testo *Novità sui fiori* (1928)¹³⁰⁹ –, Benjamin rileva infatti l'emergere di una postura più marcatamente socio-culturale indotta dal sistema capitalista e connessa al «desiderio», che in un frammento questi definisce «ardente»¹³¹⁰, delle «masse» di «portarsi più vicino» le cose». Una volontà di possesso “aptico” koonsiana *ante litteram* – non si dimentichi di come per Benjamin l'altro lato del sogno equivalga al «kitsch», la cui azione attrattiva scaturisce dalla caduta delle distanze per cui «il mondo delle cose si serra più vicino all'uomo»¹³¹¹ – espressa nella mania parimenti merceologica e squisitamente intermediale «*di impossessarsi dell'oggetto, da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine, o meglio nella copia, nella riproduzione*»¹³¹². Deve essere qui notato come, sebbene l'impalcatura benjaminiana rovesci la linea di sviluppo tracciata dagli storici dell'arte germanofoni correlando la medesima in maniera dirompente al coevo panorama mediale, è pur vero che allo stesso tempo essa interseca, per così dire incidentalmente, quei timori che Riegl andava rilevando tra la fine del XIX e i primissimi anni del secolo breve e che sperava di potere allentare per il tramite di una dissoluzione ottica della forma, concepita in se stessa come anti-egemonica. Come era accaduto anche per Hildebrand, di cui già Fabrizio Scrivano segnalava il dilemma dell'estrema vicinanza¹³¹³, anche Benjamin vive in prima persona quel medesimo dramma, allora sociologico, declinandolo in una scrittura che persino sul piano sintattico descrive l'azione di avvicinare, per poterlo afferrare, l'oggetto del discorso:

a questo punto è opportuno *considerare le cose più da vicino*. La *distrazione* e il *raccoglimento* vengono contrapposti in modo da consentire questa formulazione: colui che *si raccoglie davanti all'opera d'arte sprofonda in essa*; penetra nell'opera, come racconta la leggenda di un pittore cinese alla vista della sua opera compiuta. La *massa distratta*, al contrario, *fa sprofondare l'opera dentro di sé*, la lambisce con il suo moto ondosso, la avvolge nei suoi flutti. Ciò si verifica nel modo più evidente con gli edifici¹³¹⁴.

Sulla valenza euristica che la dialettica di vicinanza-lontananza possiede nel pensiero benjaminiano sono state redatte pagine fondamentali, penso all'analisi penetrante che Andrea Pinotti ha compilato sul tema e che rimane un riferimento imprescindibile per comprendere i plurimi livelli in cui tale diade si stratifica¹³¹⁵. Nel frammento in questione Benjamin, come sovente accade, pare inizialmente abitare uno spazio heideggeriano di pura vicinanza (si ricordi Han), in cui la superficie si infrange e il conoscitore d'arte, nel momento della contemplazione, subentra rapito nel corpo dell'opera, laddove nel caso della massa negligente il movimento inverte la proprio direttrice ed è l'opera a venire inghiottita in tale consumo di matrice merceologica. L'architettura, forma dell'abitare che non conosce «pause» sin dai primordi della storia umana, incarna tale duplice modalità di fruizione nella coppia di “abitudine-tattile” e “percezione-ottica”, giacché quest'ultima, diversamente dal *medium* cinematografico che risveglia, scioccandola, una platea di dormienti, si offre a una

dell'occhio». W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* (1935-36) cit., in A. Pinotti, *Aura e choc* cit., p. 18.

¹³⁰⁹ W. Benjamin, *Novità sui fiori* (1928), in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc* cit., p. 222.

¹³¹⁰ Benjamin Archiv Ms 386, ivi, p. 67.

¹³¹¹ W. Benjamin, *Kitsch onirico*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc* cit., pp. 317, 319.

¹³¹² ivi, p. 22, enfasi mia.

¹³¹³ F. Scrivano, *Presentazione*, Hildebrand, *Il problema della forma* cit., p. 32.

¹³¹⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 36.

¹³¹⁵ A. Pinotti, *Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine*, in «Rivista di estetica», *Aura*, Vol. 52, 2013, pp. 161-180.

ricezione consolidata «nella distrazione e in maniera collettiva»¹³¹⁶. Alla tendenza di avvicinamento da ultimo acritico che parzialmente rielabora, percorrendo un indirizzo del tutto autonomo, quelle “tendenze spirituali” che Riegl¹³¹⁷ aveva ravvisato un trentennio prima nella presa di distanze e nell’allontanamento dal piano, Benjamin pone due figure-fenomeno correlate: quella della «distanziamento», in un moto di allontanamento cinestesico e concettuale che riecheggia il futuro spaziamiento, non a caso sincopato, di Nancy e Derrida; quella del «risveglio», entrambe strutturalmente legate all’onnipresente nozione di choc e alla sua latente controparte, l’aura. L’apτικό benjaminiano, fattosi innervazione mediale, costituisce un luogo dello scuotimento e un antidoto necessario, paradossalmente, al rischio di precipitare in uno stato di pura prossimità.

Le «esperienze aptiche», locuzione mediale impiegata da Benjamin nel saggio su Baudelaire, producono nel gesto iterativo del dito che preme il pulsante una restituzione frammentaria, peritura e scioccante del flusso del reale non dissimile dall’incedere del traumatofilo *flâneur*, creatura metropolitana i cui «colpi che egli mena sono destinati a aprirgli un varco tra la folla»¹³¹⁸ per rifugiarsi nella penombra di un *Passage*. La memoria stessa, tema affrontato nel perimetro del medesimo intervento e di cui Benjamin discute variabilmente l’accezione bergsoniana (attiva) e la corrispettiva proustiana (involontaria), assurge allo stadio di processo esosomatico destinato a coagularsi in «qualche oggetto materiale (o nella sensazione che questo oggetto provoca in noi)»¹³¹⁹. L’*intérieur* descritto nell’*Exposé* del 1935 è un ventre antico, una capsula fuori dal tempo popolata da un’infinità di piccoli dispositivi che assolvono contestualmente a una diade di mansioni. Da un lato, essi proteggono gli oggetti là confluiti stringendoli in una seconda pelle che si modella sulla figura surrealista, specificamente bretoniana¹³²⁰ e non fortuitamente feticistica del guanto. Dall’altro, tali apparecchi così discreti, sebbene affatto anonimi e anzi indiziari, assumono lo statuto di membrane maneggiate dal proprietario-collezionista, che esaudisce così il proprio desiderio di connotare lo spazio domestico quale cornice dell’impronta (Rosalind Krauss potrebbe parlare di panorama dell’indice) in cui tutto, per dirla con Merleau-Ponty, risulta contestualmente toccante e toccato. Allora, non tarda ad ammettere Benjamin, «abitare significa lasciare tracce [...]. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprinono le tracce degli oggetti d’uso quotidiano. Anche le tracce dell’inquilino si imprinono nell’*intérieur*»¹³²¹. La visione aptica ravvicinata, nella ferma volontà di isolare il corpo nella sua individualità materiale, si è incarnata in una federa che cinge quegli stessi corpi e che trattiene, venendo quotidianamente dteggiata, i segni dello

¹³¹⁶ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 46.

¹³¹⁷ In un passo di ascendenza riegliana e, allo stesso tempo, sostanzialmente contrario alle tesi di Riegl, Benjamin scrive: «Poiché i compiti che in epoche di trapasso storico vengono posti all’apparato percettivo umano, non possono essere assolti per vie meramente ottiche, cioè contemplative. Se ne viene a capo a poco a poco grazie all’intervento della ricezione tattile, all’abitudine» *ivi*, p. 47, enfasi mia.

¹³¹⁸ *ivi*, p. 173.

¹³¹⁹ *ivi*, p. 166.

¹³²⁰ Allo stesso anno si data il celebre scritto *Il surrealismo. Ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in cui l’intellettuale tedesco giunge alla resa dei conti con un movimento d’avanguardia che dovette attrarlo, annoverando delle potenti affinità con il pensiero benjaminiano, e di cui tuttavia, alla metà degli anni Trenta, percepisce lo stato di stallo e la necessità di una presa di coscienza più radicale (dall’ebrezza all’azione). Si vedano sul saggio: W. Benjamin, *Il surrealismo. Ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc* cit., pp. 320-333. A. Pinotti, *Introduzione*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc* cit., pp. 308-310. Per un’introduzione ai rapporti tra Benjamin e il primo Surrealismo si veda: M. Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1993.

¹³²¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica* cit., in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc* cit., p. 381.

scorrere del tempo. La natura eversiva di tale negoziazione tra immagine vicina e immagine lontana, in cui le attività di “accomodamento del cristallino”, per dirla con Hildebrand, vengono soppiantate in favore di uno «spazio immaginale», appare non fortuitamente radicata nel sentire propriocettivo di un corpo soggetto ad alterazioni psicofisiche. Ecco allora che tale tattilità estesa e stratificata, implicata in una motilità anzitutto ideologica – il toccare non concerne la fruizione effettiva dell’opera, quanto piuttosto una peculiare postura che si adotta rispetto alla medesima, venendo l’individuo scosso e percosso sul piano mediale, o viceversa, come si è visto, colto nel suo neutralizzarla “abbracciandola” – si coniuga all’assunzione di sostanze stupefacenti che amplificano le sensazioni corporee alterandone le coordinate spaziali. Nello scritto *Hashish a Marsiglia* compilato nell’estate del 1932, Benjamin annota con accuratezza l’impressione di un tempo che improvvisamente si dilata, di un acuirsi delle sensazioni acustiche, dei movimenti involontari e persino della facoltà ottica, introducendo peraltro una similitudine aptica, impostata non fortuitamente sulla motilità prensile della mano e in cui l’interno di una bettola francese interseca d’un sol colpo le regioni del mito, istituendo nell’ancestrale atto della tessitura semperiana, e nel suo contro-atto dello scioglimento, il luogo di una “non produttività” eversiva:

per avvicinare gli enigmi della felicità provata nell’ebrezza, si dovrebbe riflettere sul filo di Arianna. Quanto piacere nel semplice atto di srotolare un gomito. E questo piacere ha una profonda affinità sia con il piacere dell’ebrezza che con il piacere della creazione. Procediamo, scoprendo non solo le tortuosità della caverna nella quale abbiamo osato inoltrarci, ma al tempo stesso proviamo questa felicità di scoprire solo in virtù di quell’altra felicità ritmica, consistente nello srotolare un gomito. Una tale certezza del gomito abilmente arrotolato che noi disfiamo non è forse quella la felicità di ogni produttività, o almeno di quella che assume la forma della prosa?¹³²²

Nell’inscrivere nell’alveo dei «prosatori gaudenti», Benjamin certamente, come ha già chiarito Pinotti, non desidera cedere alla prossimità «irenistica del surreale», concependo l’esperienza mediale dello straniamento quale strumento per un’azione di lettura critica del presente. Ancora una volta, la presa di distanze, in fondo diversamente hildebrandiana, rieglia e wölffliana, non può e non deve essere totalmente eliminata, raggiungendo piuttosto nell’intersezione tra tali due sfere, esemplificata dall’attività storica del montaggio e dalla visualizzazione tattile del telescopage, la propria valenza politica.

2.2.2. Nomadismi intorno all’occhio: l’influsso francese

Muovendo dal fondamentale rovesciamento benjaminiano, occorre ora segnalare come dal secondo Novecento tale fortuna critica abbia assunto un andamento marcatamente interdisciplinare destinato a estendere, rivisitare e soltanto in maniera minoritaria sovvertire il paradigma della visione aptica rieglia. Ne ha già recentemente reso conto Andrea Pinotti¹³²³, evidenziando come in ambito francofono gli assunti elaborati dal viennese sul costruito di aptico fossero variabilmente confluiti nel pensiero di Henri Maldiney, di Mikel Dufrenne e di Gilles Deleuze, trovando inoltre una significativa sponda nella rilettura della filosofia di Jean-Luc Nancy operata da Jacques Derrida. Rilettura che, nel suo avvitarci aporetico, non arretra di fronte alla possibilità di accordare una preminenza di trattazione in trattazione differente all’alveo del visivo in relazione all’aptico.

¹³²² W. Benjamin, *Hashish a Marsiglia*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Aura e choc* cit., pp. 338-339.

¹³²³ A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* cit., p. XLIV.

Nel perimetro di una meditazione scaturita da un evento eccezionale, come ha già chiarito Marcello Ghilardi, ossia dal recupero chirurgico della vista di Hélène Cixous, Derrida dispiega un'intensa riflessione incardinata sul lemma di una visualità aptica che, benché debitrice di talune figure estesamente sperimentate in area germanofona (sopra tutte l'occhio palpante), si tinge nella dissertazione del francese di una valenza cristologica, spirituale e persino emozionale a esse, evidentemente, non sovrapponibili. Sin dai primissimi anni Duemila, il filosofo compone un regesto di locuzioni che con la suddetta tradizione, allora mediata dal corrispettivo *côté* francese (che da de Biran, riunisce figure quali Diderot, Condillac, Ravaisson), intrattiene talune tangenze lessicologiche non trascurabili. Nello spazio di poche e toccanti righe di ascendenza merleau-pontiana rilette alla luce di Nancy («la continuità della sua carne e della carne del mondo, il toccare, dunque, era l'amore» annota questi riferendosi alla miracolosa veggenza di Cixous), Derrida definisce gli «occhi mani miracolose» o, per contro, l'accesso al mondo «dato nelle mani degli occhi»; celebra il «tatto delicato della cornea, delle ciglia» in quanto surrogato delle «mani più potenti che toccano imponderabilmente i più prossimi e i lontani» portando al collasso (o sublimando) l'impalcatura hildebrandiana; ravvisa nel cieco bacio delle labbra, emblema con cui Irigaray aveva problematizzato la reciprocità del toccarsi della mano già husserliano e merleau-pontiano, l'intercapedine in cui l'uomo incontra l'intelligibile: «gli occhi sono le labbra sulle labbra di Dio». Benché sia la motilità frattale dell'aptico, una motilità che eccede la finitudine del corpo in quanto cosa, inglobando la mobilità dei restanti sensi ad attrarre Derrida, che sul costrutto proteiforme di prossimità andava approntando un discorso solo apparentemente paralogico, il filosofo istituisce un pensiero che nelle sue premesse, e non nelle sue finalità, riconduce l'aptico nell'orbita dell'ottico, schiudendo un'analogia formale (non vi è teleologia, medialità o sentimento del mondo nell'analisi derridiana) con il pensiero riegliano. Postulando una condizione di ideale aderenza tra la retina e il suo oggetto per cui «la visione tende a non distinguersi più dal visto o dal visibile, è *come se l'occhio toccasse la cosa stessa*»¹³²⁴ Derrida afferma, in un passaggio eloquente rispetto alla costituzione della successiva letteratura critica:

si sa che questo divenire-aptico dell'ottico forma uno dei temi di Deleuze e Guattari in *Mille piani*, anche se la vena bergsoniana (peraltro sempre rivendicata da Deleuze) non è centrale in tale contesto. Il riferimento è soprattutto a Maldiney e ad Alois Riegl – che «in pagine bellissime, ha conferito a questa coppia *Visione ravvicinata - Spazio aptico* uno statuto estetico fondamentale»¹³²⁵.

Occorre a questo punto evidenziare, stando ancora con il francese, come sia stato proprio il riferimento congiunto Riegl-Deleuze (non di rado intersecato in maniera non del tutto lineare con il pensiero fenomenologico di Merleau-Ponty) a godere di una notevole eco dalla seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso. Ne ha vagliato gli estremi Vlad Ionescu che, individuando nella triade formalista costituita da Riegl, Wölfflin e Worringer (nel solco dell'includibile lezione di Herder) i precedenti teorici di Deleuze,

¹³²⁴ J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy* cit., p. 159. Già Claire Colebrook come l'inclusione di Deleuze da parte di Derrida entro una «tradizione aptica che va da Aristotele a Merleau-Ponty» deve essere intesa come il tentativo di allentare la dipendenza dell'aptico dall'alveo del tattile e della mano prensile, in una direzione né panottica né incentrata sul ruolo della voce, quanto piuttosto sensibile prima della determinazione del corpo stesso: «l'aptico [allora come] parte dal corpo senza organi, non ancora distribuito o organizzato intorno alla mente dell'uomo orientata alla cognizione». Rimando al medesimo saggio per una ricognizione esaustiva della relazione Derrida-Deleuze intorno al costrutto di aptico: C. Colobrook, *Derrida, Deleuze and Haptic Aesthetics*, in "Derrida Today", Col. 2, N. 1, 2000, pp. 22-43, nello specifico p. 33, trad. mia.

¹³²⁵ ibidem.

sottolinea come tale filiazione dipenda anzitutto dal fatto che i teorici germanofoni concepissero l'immagine «come una superficie di forze che rimanda alla struttura sensibile del corpo umano e in particolare a due sensi coinvolti nella cattura e nel trasferimento di queste forze, cioè l'aptico (il senso del tatto) e l'ottico (il senso della visione)»¹³²⁶. A fronte di tale fondamentale rilievo, può essere utile ripercorrere in maniera sintetica, trattandosi anche in questo caso di istanze note alla letteratura critica¹³²⁷, come la posizione del filosofo parigino non fosse esente da incongruenze anche piuttosto significative. Rispetto alle istanze sollevate nei precedenti appunti di ricognizione riegliana, worringeriana e wölffliana può essere opportuno domandarsi, circoscrivendo il raggio di analisi, quale sia la posizione di un influente Deleuze dichiaratamente egizio, e le istanze per così dire panotticiste di cui la vulgata riegliana sull'aptico si era fatta portatrice. Mi pare che, da ultimo, due passaggi debbano essere posti in luce. Il primo concerne il già citato volume *Francis Bacon. Logique de la sensation*, dato alle stampe nel 1981 e sulla quale avrò modo di tornare anche nei successivi paragrafi. A fronte di una partecipazione testuale agli assunti riegliani – come noto Deleuze non solo equipara Bacon, in maniera tra l'altro documentaria, a un artefice egizio dei tempi moderni, bensì ipotizza una storia evolutiva della pittura in termini parzialmente affini a quelle del viennese (precedente puntualmente citato, ma le cui tesi finiscono per confondersi con quelle discusse dallo stesso Deleuze), ravvisando nel predominio dell'accidente introdotto dall'episteme cristiana un momento cruciale per le sorti della vocazione essenziale della forma¹³²⁸. D'altro canto, come altresì noto, il francese si dimostra lettore attento degli scritti di Worringer, accostando alla vitalistica «linea settentrionale» l'azione di una mano e di un corpo che, avendo finalmente reciso le proprie dipendenze dall'occhio, può dare sfogo a una frenesia incontenibile, veicolo di «una geometria operativa del tratto e dell'accidente»¹³²⁹. È possibile sostenere che l'intersezione della teoria riegliana e di quella worringeriana producano, all'interno della concezione deleuziana, una diade di conseguenze tra loro non perfettamente congrue. Da un lato il francese, formulando un'esegesi che penetra i meccanismi dell'Espressionismo astratto in quanto movimento modernista – a tal proposito Deleuze avanza una delle controproposte maggiormente incendiarie della prescrittiva sovra lettura greenberghiana, come avrò modo di affrontare nella quarta sezione del presente studio –, postula l'esistenza di uno «spazio manuale puro» da intendersi quale campo di forze colonizzato dalla *prassi* di una mano che, noncurante della propria dipendenza dal sistema cerebrale-visivo, può esplodere in un «diagramma» di «aggregati manuali» dotati di una propria

¹³²⁶ V. Ionescu, *Deleuze's Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer*, in "Deleuze Studies", Vol. 5, No. 1, 2011, pp. 52-62, qui 53.

¹³²⁷ L'argomento è stato oggetto di ricerche capillari, tra le quali devono essere annoverate: le osservazioni prodromiche condotte da Ronald Bogue sulle letture e riletture dell'*opus* riegliano approntate da Maldiney (sostanzialmente allineate al movimento aptico-ottico del viennese) e Deleuze, del quale l'autore compone un'analisi attenta dell'opera su Bacon in cui, come noto, Deleuze ricostruisce una vera e propria storia della pittura orientata sulle nozioni di "aptico" e "ottico", evidenziando peraltro gli elementi di connessione con il linearismo mortifero di Worringer: R. Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, Routledge, New York: Londra, 2003, pp. 131-162. Per una lettura incentrata sulla motilità precosciente della mano, sull'impiego non tonale del colore e sull'aptico in quanto "non senso" che travalica le stringenti suddivisioni sensoriali, ma anche la possibilità di approntare ostensivo di tale senso di confine: O. Yoshitaka, *What is 'the Haptic'?: Consideration on Logique de la Sensation and Deleuze's Theory of Sensation*, in "The Japanese Society for Aesthetics", N. 17, 2013, pp. 13-23.

¹³²⁸ G. Deleuze, *Logica della sensazione* cit., pp. 191-192. In un enunciato di sapore riegliano Deleuze annota: «La pittura moderna comincia quando l'uomo stesso non vive più la sua unità come essenza, ma piuttosto come un accidente. [...] La forma si mette a esprimere l'accidente, non più l'essenza (ivi, p. 192, enfasi mia).

¹³²⁹ ivi, pp. 195-196.

biologia, proponendo uno stato di prossimità tra il corpo dell'artefice e l'epidermide della pittura. In tale frangente si realizza quella scissione concettuale tra i sostantivi apparentemente sinonimici e parimenti artificiali di linea e contorno: «la linea – affermerà Deleuze in un passaggio divenuto celeberrimo – non ne delimita più alcuno [di contorno]»¹³³⁰. D'altro canto, è a Deleuze stesso che si deve il merito di avere intuito e conseguentemente rivendicato come la diade di “spazio ottico” e “spazio tattile” non debba essere ricondotta a una logica strettamente oppositiva. In maniera conforme a quella mescolanza teoretica riscontrata in Worringer da Pinotti e, ancor prima, da Marks e Vasold in Riegl, risulta piuttosto l'ibridazione tra i suddetti spazi a caratterizzare la storia profonda della pittura, in un movimento che ravvisa nella figura del «rovescio», in una geniale intuizione formulata da Deleuze, tale duplice disposizione – se contemplassimo da vicino un olio su tela di Rembrandt premurandoci di esibirlo capovolto, suggerisce il filosofo, non potremmo più avere chiara contezza di come si verifichi il disfaccimento della forma, se per il tramite della «luce ottica», oppure sotto i segni violenti tratteggiati dalla mano.

A fronte di una simile intersezione, ampiamente recuperata dai successivi studi, occorre tuttavia segnalare come sul piano ideologico Deleuze si dimostri, *à la* Herder, velatamente incerto. Pur non menzionando i precedenti di Vischer e Hildebrand, appare evidente come il francese ambisca a rimodellare, quando non addirittura a condurre al collasso, la dialettica di vicinanza e lontananza. Allora, ravvisando proprio nel colore, attributo tradizionalmente correlato alla visione, la sede di una modalità aptica di percezione della forma, laddove esso sia tonale e non chiaroscurale, Deleuze pare propendere per una sussunzione imperfetta dell'aptico nell'alveo del visivo. Egli in effetti discute, nel giro di pochissime pagine, di una «funzione aptica dell'occhio», dello schiudersi «nella vista stessa» di «uno spazio aptico che rivaleggia con lo spazio ottico», ravvisando nella capacità del colore materico, tonale e affatto chiaroscurale di definire una «spazializzazione continuata» preposta alla generazione di «un fatto “pittorico” allo stato puro», che coincide con la «ricostituzione di una funzione aptica della vista»¹³³¹. Del fatto che la lealtà di Deleuze alla lezione percettologica riegliana e wölffliana non venga radicalmente scalfita, rende conto un brillante enunciato con cui egli risemantizza l'eredità del viennese, senza peraltro tradirne le premesse: «è un nuovo Egitto che sembra qui sorgere, fatto soltanto di colore e dal colore, *un Egitto dell'accidente, l'accidente divenuto esso stesso durevole*»¹³³².

Allo stesso tempo, come ha già chiarito Herman Parret o come verrà altresì articolato nell'ambito dei Film Studies, sarebbe scorretto sostenere che la sussunzione postulata da Deleuze dell'aptico nell'alveo dell'ottico favorisca l'appiattimento del primo costruito sul secondo. Piuttosto, in un'inflessione che l'efficace analisi di Parret mi pare tuttavia non espliciti con sufficiente forza, è opportuno sottolineare come Deleuze sovverta in maniera allora sì radicale la valenza politica propria della visione aptica riegliana, forse al di là delle sue stesse intenzioni. Un passaggio estesamente citato dalla precedente letteratura critica corrisponde a quello secondo cui l'«occhio aptico» rappresenta per Deleuze un «terzo occhio», in una locuzione che rende legittimo

¹³³⁰ *ivi*, p. 196.

¹³³¹ *ivi*, pp. 198-199. Un'attenta analisi della nozione di aptico [*haptique*] in Deleuze volta a rivendicarne la matrice strutturalmente sinestesica: H. Parret, *Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*, in “Nouveau Actes Sémiotiques”, N. 112, 2009, s.n. Consultabile al link (visitato il 24 luglio 2021): <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>.

¹³³² *ivi*, p. 199, enfasi mia.

discutere, almeno sul piano lessicologico, della persistenza di una posizione idealmente oculocentrica. Un terzo occhio dal comportamento notoriamente e opportunamente ambiguo, che inizia a somigliare, a furia di cercare di carpirne il funzionamento, alla particella del “come se” herderiano, giacché in esso «la vista stessa scoprirà [scopre] in sé una funziona tattile che le è propria» e che il filosofo distingue nettamente dalla corrispettiva visiva, al fine di risolverne la dicotomia, resa d’uno sol colpo irrilevante, tra il tattile e l’ottico¹³³³. L’*escamotage*, benché legittimo, sembrerebbe da ultimo finalizzato a subordinare «un fatto pittorico venuto dalla mano» – ciò che Deleuze poco prima definisce l’indisciplinato «scarabocchio» – alla mercé «di una visione aptica dell’occhio» (l’enunciato conclude la fatica dell’81) finalizzata a «superare visivamente» – in uno scioglimento che, tuttavia, non può prescindere dal riportare in campo un avverbio sufficientemente connotato quale “visivamente”, attestandosi suo malgrado greenberghiano, in un bersaglio che l’esegesi di Deleuze lascia presagire piuttosto chiaramente – la dicotomia tatto e visione¹³³⁴. In altri termini, entro il diagramma baconiano, anti-sensazionalistico, né narrativo né mimetico, giacché fondato su una somiglianza dissomigliante, seppure il filosofo si riferisca evidentemente all’agire di un corpo senziente, questi pone quale fulcro argomentativo un “occhio aptico”. Eventualmente una “visione aptica”¹³³⁵ ma non un “corpo aptico”. Ad ogni modo, e questo rappresenta senza dubbio uno dei punti più dirompenti del recupero riegliano operato da Deleuze, è proprio un simile corpo de-territorializzato mediante cui si può «vedere con la pelle» che contraddistingue il «viaggiatore del deserto e nomade della steppa», ossia l’abitante di quello spazio liscio, appannaggio dell’aptico affine. Uno spazio affine e, allo stesso tempo, divergente da quello postulato dal teorico austriaco¹³³⁶. Occorre porre stringatamente l’attenzione su tale snodo, destinato a confluire in molte delle successive riflessioni sull’aptico che avrebbero mutuato dall’argomentazione di Deleuze la nozione ideologicamente connotata di «nomadismo», sovrapponendola a quella altrettanto connotata (benché tale livello non sia stato sempre esplicitato) di Riegl.

Basti segnalare come, in una prospettiva severamente anti-semperiana, nell’introdurre il costrutto di «spazio liscio» per il tramite di un «modello tecnologico», ossia tessile, Deleuze non si riferisca propriamente a un tessuto (l’ordito del tappeto orientale riegliano). Piuttosto, prendendo le veci di un soggetto non primitivo, bensì *nomade*, questi si riferisce all’«anti-tessuto» per eccellenza, ossia il «feltro», un filato la cui parvenza liscia scaturisce dal «groviglio delle fibre ottenute per follatura»¹³³⁷. Anche una frequentazione corriva di tale categoria pone in luce gli elementi di prossimità, ma soprattutto di divergenza, con la nozione di aptico riegliano. A tal proposito, il “feltro” deleuziano detiene plurimi punti di tangenza con la già menzionata concezione di spazio aptico elaborata dal matematico Riemann, in un precedente che il filosofo francese nomina estesamente. Tale spazio disomogeneo si pone infatti come «infinito di diritto, aperto o illimitato in tutte le direzioni; non ha né rovescio, né diritto, né centro». Simile a quello spazio infinito e, allora,

¹³³³ *ivi*, pp. 228-232 La citazione in questione, celeberrima, appare riportato in un’estesa bibliografia primaria e secondaria su Deleuze.

¹³³⁴ *ivi*, p. 232.

¹³³⁵ Il passaggio appare particolarmente chiaro quando Deleuze discute di un «salto» ideale, guardando al «quadro nella sua realtà», si compie «una prima volta dall’occhio ottico alla mano, e una seconda volta dalla mano all’occhio», giungendo progressivamente «dalla mano all’occhio aptico, dal diagramma manuale alla visione aptica» (*ivi*, p. 231).

¹³³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani* cit., pp. 226-227.

¹³³⁷ *ivi*, pp. 650-651.

inevitabilmente ottico che Riegl vedeva affacciarsi sulla contemporaneità, in esso l'individuo nomade, che a differenza dell'avo egizio fa della motilità del proprio corpo con o senza organi una qualità imprescindibile, «tessendo, collega l'indumento e la casa stessa allo spazio del fuori, *dello spazio liscio aperto, dove il corpo si muove*», fosse anche, *à la* Bacon, sul posto¹³³⁸. Benché Deleuze presupponga l'intersezione di spazio liscio e striato, è lo «spazio liscio», da ultimo, a farsi luogo di una «mutazione continua» – nonché l'esatto opposto del cristallino riegliano –, laddove al corrispettivo «striato» si addicono le relazioni di piano espresse non fortuitamente dall'orizzontale e dalla verticale¹³³⁹. Alla curvatura il più possibile regolare del bassorilievo egizio, la «linea» nello spazio liscio deleuziano assurge a «vettore» che soffia con sé, scompaginando il mondo aptico e depressurizzato di Riegl, la vita di un territorio «occupato dalle intensità, i venti e i rumori, le forze e le qualità tattili e sonore». Insomma, lo spazio liscio, una rivisitazione in fondo radicale del modello riegliano, si impone quale «spazio d'affetti, più che di proprietà [incidentalmente contro la legge del più forte auspicata dal viennese]» e quale luogo «di una percezione *prensiva*, piuttosto che visiva»¹³⁴⁰. Laddove per Riegl lo spazio aptico rappresentava una matrice anche eticamente da superare, Deleuze, operando un rovesciamento in perfetto stile riegliano (la tessitura, la storia dell'arte senza nomi, il rimarcare come il perenne passaggio da uno spazio all'altro abbia intimamente a che fare con «il modo di spazializzazione, la maniera di essere nello spazio, la maniera d'appartenere allo spazio»¹³⁴¹) pare affermare una posizione perfettamente antitetica: è tale territorio in perenne divenire, la cui immagine non corrisponde al bassorilievo coriaceo, bensì all'assemblaggio itinerante di un «*patchwork*», che non fortuitamente Deleuze definisce, nuovamente, come «riemmaniano»¹³⁴². Del resto, è lo stesso francese che molto acutamente, nel paragrafo dedicato al *Modello estetico: l'arte nomade*, l'unico frangente in cui questi menziona espressamente Riegl, Worringer e Maldiney, pur riconoscendo la coerenza di quelle pagine, avverte il profilarsi di «un'ambiguità» rispetto al proprio pensiero¹³⁴³. Tale ambivalenza, articolata da Deleuze tanto meditando sul pensiero riegliano, quanto su quello worringeriano, culmina con l'elaborazione di due puntualizzazioni divenute allora inderogabili. La prima, afferisce al porre un distinguo, di cui il filosofo risulta evidentemente cosciente, tra la concezione dello spazio liscio e la visione aptica ravvicinata riegliana, dal momento che questi annota:

se invochiamo *una dualità primordiale del liscio e dello striato*, è per dire che le differenze “prensivo-visivo”, “visione vicina-visione lontana” sono a loro volta subordinate a tale distinzione. Il *prensivo non verrà quindi definito in funzione dello sfondo immobile, del piano e del contorno* [ossia, una versione semplificata del bassorilievo egizio riegliano], poiché si tratta di *uno stato già misto in cui il prensivo serve a striare*, non impiega le sue componenti lisce se non per convertirle in un altro spazio. [...] In breve, *il liscio e lo striato devono essere innanzitutto definiti per se stessi, prima che derivino le distinzioni relative del prensivo e del visivo, del vicino e del lontano*¹³⁴⁴.

¹³³⁸ *ivi*, pp. 651, 659.

¹³³⁹ In un passaggio potentemente e inversamente riegliano Deleuze scrive: «per ritornare all'opposizione semplice, lo *striato* è quel che *intreccia i fissi e le variabili*, che ordina e fa succedere forme distinte, che *organizza le linee melodiche orizzontali e i piani armonici verticali*. Il *liscio* è la *variazione continua*, lo *sviluppo continuo della forma*, la fusione dell'armonia e della melodia a profitto di una *liberazione di valori propriamente ritmici, il puro tracciato di una diagonale* attraverso la verticale e l'orizzontale» (*ivi*, p. 654, enfasi mia).

¹³⁴⁰ *ivi*, p. 655.

¹³⁴¹ *ivi*, p. 659.

¹³⁴² *ivi*, p. 652.

¹³⁴³ *ivi*, p. 675.

¹³⁴⁴ *ivi*, p. 677, enfasi mia.

Insomma, a meno di una pagina di distanza, Deleuze pare rivedere le posizioni appena introdotte. Nella fattispecie, ciò che fa problema al filosofo francese parrebbe proprio consistere nel “diagramma” normativo che Riegl aveva approntato sulla visione aptica e di cui si è estesamente discusso nei paragrafi precedenti. Postulando l’incompatibilità tra la linea-vettore-dinamica dello spazio liscio e «la linea retta egizia (o “regolarmente arrotondata”»)» la quale «trova una motivazione negativa nell’angoscia di ciò che passa», Deleuze contrappone la vitalità mortifera della «linea settentrionale» di Worringer o della sua stessa «linea nomade» che, tuttavia, possiede una morfogenesi del tutto differente.

*La linea astratta è l’effetto degli spazi lisci – puntualizza a questo proposito il filosofo – e non il sentimento di angoscia che invoca la striatura. D’altra parte, è vero che l’arte comincia solo con la linea astratta [qui Deleuze si dimostra in toto worringeriano]: ma non perché il rettilineo sia la prima maniera di rompere con l’imitazione della natura, imitazione non estetica da cui dipenderebbero ancora il preistorico, il selvaggio, l’infantile, come ciò che manca di una “volontà artistica” [si ricordi l’invettiva worringeriana contro i piccoli idoli]. Al contrario, c’è, a pieno diritto, un’arte preistorica, in quanto essa traccia la linea astratta [...]*¹³⁴⁵.

Ossia, da ultimo, l’elemento di criticità risiede proprio in quella linea che, opportunatamente convocata da Riegl per isolare l’individualità corporea, in Deleuze non «delimita più niente», liberando quella «forza vitale», allora sede degli affetti, di un sentire aptico vissuto da un corpo non corpo che ampia fortuna avrà nelle successive rivisitazioni riegliane. Elaborazioni che, del resto, sul confronto tra visione e tatto e sull’interpellare una dimensione preistorica o primitiva, avevano trovato un fecondo banco di prova, come sarà necessario ripercorrere di seguito.

2.2.3. Haptical Cinema: Antonia Lant

Non stupisce riscontrare come una delle prime studiose di cinema che si sia criticamente confrontata con la nozione riegliana di aptico, la statunitense Antonia Lant, abbia mosso la propria argomentazione da un oggetto di ricerca che si potrebbe definire “preistorico” investigando le modalità di rappresentazione dello spazio nel cinema delle origini, che vede proprio in tale frangente «primitivo», stando con Jacques Aumont, un momento di fervente sperimentazione¹³⁴⁶. Lant incardina la propria indagine sul cinema aptico [*Haptical Cinema*] apparsa sulla rivista post-strutturalista “October” nell’autunno del 1995, ipotizzando un nesso strutturale (benché non documentario) tra le teorie dell’arte tardo-ottocentesca (principalmente prodotte nella Vienna di *fin-de-siècle* e nel primo quarto del secolo successivo) e la concezione spaziale del neonato *medium* cinematografico, investendo il medesimo nesso di un valore metodologico¹³⁴⁷. Mettendo alla prova la tendenza evolutiva posta da Riegl dall’aptico all’ottico, Lant rileva infatti l’alternanza dinamica, allora contestuale, tra pellicole in cui viene celebrata quella spazialità frontale, planare e cristallina di ascendenza riegliana del bassorilievo egizio¹³⁴⁸ e pellicole in cui, contrariamente, la superficie dispiega uno stratificato sistema di piani in profondità. Tale condensazione formale ha luogo nelle altrettanto “originarie” sperimentazioni proto-

¹³⁴⁵ *ivi*, p. 768, enfasi mia.

¹³⁴⁶ J. Aumont, Cfr. *Haptical Cinema*, in “October”, Vol. 74, Autunno 1995, pp. 45-73, qui 50.

¹³⁴⁷ *ivi*, pp. 45-73.

¹³⁴⁸ *ivi*, p. 50.

cinematografiche per cui, considerato il soggetto delle medesime – dalla leggendaria *Cleopatra* (1917) di J. Gordon Edwards al più tardo lungometraggio *The Mummy* (1932) di Karl Freund – l'autrice discute, nel solco del celebre saggio di Andre Bazin¹³⁴⁹, di un totalizzante fenomeno di «egittomania»¹³⁵⁰. Se la proposta di Lant attesta una solida conoscenza non solo del pensiero riegliano, ma più estesamente della *Kunstwissenschaft* germanofona¹³⁵¹, la medesima coincide da ultimo con la traduzione sincronica, dichiaratamente memore della rilettura benjaminiana, del movimento evolutivo postulato da Riegl. Ossia l'apτικό, lungi dal costituire una fase prodromica della rappresentazione dello spazio che, dall'universo simmetricamente conchiuso del fobico individuo paleo-egizio, perviene alla figurazione soggettiva, impressionistica e potentemente umbratile distintiva dello spazio tardoromano, assurge per l'autrice allo stadio di ritmica interna alla tessitura della pellicola. Per dirla con Lant,

l'illusione di immagini fotografiche in movimento su un piano, e il taglio di diversi spazi l'uno contro l'altro nei film a più riprese suggeriva, nella sua prima ricezione, *una pressione fuori e dentro lo spazio, una rivendicazione di un nuovo spazio, un movimento tra tattile e ottico, che implica interazioni specifiche con lo spettatore*¹³⁵².

Se tale pulsazione tra tattile e ottico si consuma entro i confini quadrangolari della superficie cinematica senza scomodare il corpo dello spettatore, il saggio di Lant serba un'intuizione di grande interesse che, pur

¹³⁴⁹ Alla fine degli anni Cinquanta Bazin, delineando approntando una riflessione in chiave intermediale sulle ragioni alle origini delle «arti plastiche», tra le quali figura opportunamente anche il cinema, aveva elaborato un'eziologia riegliana, almeno nelle premesse, ravvisando nella pratica funeraria egizia dell'«imbalsamazione dei morti» un frangente atto a comprendere le ragioni profonda alla base della creazione artistica che, disponendo una possibile intersezione con il pensiero del viennese, ponevano l'arrestarsi del tempo e dello scorrere dei fenomeni quali proprie premesse. «Il processo – prosegue a questo proposito Bazin denotando una posizione prossima alle precedenti considerazioni di Riegl e Worringer – potrebbe rivelare che *all'origine della pittura e della scultura c'è un complesso di mummia. La religione dell'antico Egitto, che mirava a contrastare la morte, vedeva la sopravvivenza come dipendente dalla continuazione dell'esistenza corporea. Così, fornendo una difesa contro il passare del tempo, soddisfaceva un bisogno psicologico fondamentale dell'uomo, poiché la morte non è altro che la vittoria del tempo. Conservare artificialmente il proprio aspetto corporeo significa strapparli al flusso del tempo, riporlo ordinatamente, per così dire, nella stiva della vita. Era naturale, quindi, mantenere le apparenze di fronte alla realtà della morte servendosi di carne e ossa. La prima statua egizia, quindi, era una mummia, conciata e pietrificata nel sodio» A. Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, in A. Bazin, H. Gray (a cura di), *What is Cinema?* (1956-58), University of California Press, Berkeley, 1967, Vol. 1, p. 9, trad. mia, enfasi mia.*

¹³⁵⁰ Si veda a questo proposito: A. Lant, *The Curse of the Pharaoh, Or How Cinema Contracted Egyptomania*, in "October", Vol. 59, inverno 1992, pp. 86-112.

¹³⁵¹ L'autrice fornisce un breve, sebbene puntuale, prospetto su *Kunstwollen* riegliano, connettendo il medesimo ai cambiamenti storicamente intercorsi nella percezione dello spazio, sottolineando la centralità posseduta dal soggetto percipiente (e del suo corpo) entro l'impalcatura teorica riegliana (ivi, pp. 52, 53). Una pari attenzione risulta riservata alle teorizzazioni approntate da Worringer sulla cogenza dell'arte egizia quale strumento per leggere in filigrana gli sviluppi dell'arte moderna, così come sugli assunti purovisibilisti di Hildebrand. La capacità dimostrata dal cinema delle origini di «animare» la propria superficie bidimensionale per il tramite della sapiente (e alternata) adozione di stilemi egizi, viene equiparata dall'autrice all'animazione del disegno che Hildebrand ravvisa come costitutivo del *medium* scultoreo, intendendo, come si è visto, l'opera d'arte plastica, alla stregua di un manufatto conoscibile per il tramite dell'azione cinestetica congiunta dell'occhio e della mano (ivi, p. 55, trad. mia).

¹³⁵² ivi, p. 53, trad. mia.

non venendo sviluppata dalla sua brillante fautrice, avrebbe tuttavia trovato una messa a sistema altrettanto nevralgica nelle ultime ricerche condotte dalla studiosa dei media Wanda Strauven¹³⁵³ in direzione di una tattilità propriamente esperita.

Introducendo il contributo con una suggestiva riflessione di carattere medio-archeologico, Lant descrive infatti il manualissimo procedimento di *layering* impiegato per creare la scenografia della quarta scena del leggendario cortometraggio *Le Palais des mille et une nuits* (1905) di Georges Méliès. L'incedere del sovrano e della corte regale tra le *silhouette* lineari della palpitante *Foresta Magica* si realizza in una danza di quinte mosse dall'invisibile lavoro delle mani degli operatori, rigorosamente celate dall'apparato, che ne orchestrano le componenti¹³⁵⁴. La creazione tecnicamente manuale di uno spazio stratificato e messo in scena da un sistema di pesanti *coulisse* (gli equivalenti lignei dei pellicolari piani di visione) che si sovrappongono, viene acutamente ravvisata dall'autrice, senza ciò nondimeno intaccare il livello teorico, per lo meno sul fronte di un'effettiva tattilità preposta alla creazione dell'ambientazione scenografica. È infatti la dialettica sincronica tra «sfondo» [*background*] e «primo piano» [*foreground*] a divenire il sintomo di una cinematografia che costruisce *apticamente*¹³⁵⁵ lo spazio assolvendo simultaneamente a molteplici strategie. Ossia, in primis, facendo del disorientamento dei rapporti tra figura e sfondo un paradigma atto a scompaginare la frontalità ieratica del piano – si pensi alla locandina pubblicitaria del già citato *Cleopatra* di Gordon Edwards, in cui il corpo opportunamente abbigliato di Theda Bara emula, animandola, la retrostante pittura egizia¹³⁵⁶[Figura 65]; in secondo luogo, coinvolgendo i procedimenti di montaggio dell'immagine in movimento («il cinema è aptico» afferma con toni benjaminiani Lant, nella «penetrazione profilmica del mondo da parte dell'operatore»); infine, ponendo l'accento sulla capacità insita in una simile cinematografia di coinvolgere fisicamente [*physical*] lo spettatore grazie all'«accostamento sorprendente [altro lemma benjaminiano] di scala, tempo e spazio creato in un montaggio rapido»¹³⁵⁷.

¹³⁵³ Dimostrando una lettura e una comprensione capillare del seminale saggio di Lant, Strauven afferma: «Nel suo saggio fondamentale *Haptical Cinema* (1995), Lant discute la spazialità del cinema delle origini in termini di piatezza stratificata, che entra in gioco grazie all'uso di elementi decorativi dipinti e mobili, tende trasparenti e sovrapposizioni simili a bassorilievi. Il saggio di Lant è fonte di ispirazione per la mia ricerca in quanto apre la strada a un'analisi tattile del primo schermo cinematografico, che Lant stessa non svolge in modo esplicito. Si concentra invece sui motivi egiziani dell'apticità del cinema delle origini, che le permettono di ricollegarsi alla teoria dell'arte e della percezione visiva di Riegl» W. Strauven, *Touchscreen Archeology* cit., pp. 25-26, trad. mia.

¹³⁵⁴ *ivi*, p. 45.

¹³⁵⁵ *ivi*, p. 63, trad. mia.

¹³⁵⁶ *ivi*, pp. 60-63.

¹³⁵⁷ *Ivi*, p. 69, trad. mia.

ANTONIA LANT

In the fourth scene of Georges Méliès's *The Palace of the Arabian Nights* (1903) the Prince, Bhat Durr, and their entourage enter the Magic Forest on a treasure quest—but their entry is of a special kind. At first, while they are still absent from the shot, their way is utterly blocked by painted jungle flats, pressed against the camera. Gradually lower upon layers of flat, shaped, palms and vines glide to the frame's four edges, initially operated by studio hands, each lifting and parting, adding, almost foot by foot, depth for the arriving characters to occupy. Each removed footage plane accommodates further their volume, their contrasting roundness as human figures. The flats' opaque material, the allowed density of their drawn designs (some leafy, some calligraphic, pseudo-Koranic), and their position precisely at right angles to the camera, as if held in the plane of the screen, conceal all that is to what, or how much of it, lies beyond as the travelers progress. A surprised monkey backflips oblique, a vine-strangled wolverine sinks out of sight, a roaming lion—Dossanier-like—exposed as one flat shifts, sinks away. After five or six almost total changes of scene within this one shot, each in a plane deeper in the set, the party reaches a sphinx-guarded terrace and divides, half leaving our left, the others foreground right, with the jungle slowly closing behind them, section by section, in the order in which it had opened. The surface of forest seems to recede into the plane of the screen, the film barely declaring itself the decorated canvas it always is—before moving to scene five, the epigonal case.

This sequence is the most esthetic of Méliès's repeated engagements with the novel speciality of cinema, an utterly flat medium of penetration, insubstantial, without texture or material, and yet evoking, in a way, a fuller illusion of the physicality and existence of human beings than any prior art. In other films, such as *The Spectacular Photographer* (1905) and *The Jew Hater* (1905), he makes paintings come to life. In *Andréas in a Studio* (1907), another film that

* I would like to thank Donald Graham for early conversations on this topic, Isabelle Bruck for the most recent discussion, Antonio Micheli for suggesting Metzger's *Figures in Art*, and Ingrid Pina for her encouragement.

OCTOBER 74, Fall 2005, pp. 45–73 © 2005 Oxford University, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology



Publicity still for *Cléopâtre* with Theda Bara, 1917. (Courtesy of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.)

Opening the flats for the Magic Forest
The Palace of the Arabian Nights,
1903.



recreates designed surface, illusion of spatial penetration, and an oriental set, a painting engages an artist; the artist struggles to pull his head from a basket as a woman climbs into an ornately framed picture nearby, takes up the pose of the calligrapher, and, through trick photography, leaves into the painted forest. All, now freed from the basket, successfully hushes the French woman, making the irritated Al Boud, who, after devastation and other abuses, chases the first Al after her, and eventually also into the art. Méliès's fondness for giggling detours (to mock-iterate from his life as a magician) belongs here too. Relatively flat and linear in form—also when painted as white bars on a black cat suit (as in *The Palace of the Arabian Nights*)—these exhumate transform, through cinematic dissolves, into glump bodies of flesh, in *Le Monstre* (1903) a lively horse darts, rearing before a sphinx, morphs into an undulating, necked belly-dancer, irreducible to the watching Egyptian.

By interweaving painted flats with moving actors by animating or combining paintings through trick effects of stop motion, splicing, and double exposure; by creating a giant magic lantern that produces both still and animated projections, and then bursts open with dancing girls (in *The Magic Lantern* (1903)), Méliès chose motifs that probed or highlighted the altering yet illusory depths of the cinema, the impossible compression and expansion of far and near, the unclear identities of figure and ground. But this was a quality also noted by

1. The film is also known as *Al Boudqueer of Al Boud* (1903).

This content downloaded from
130.186.99.180 on Thu, 14 Apr 2022 08:25:07 UTC
All use subject to <https://about.jstor.org/terms>

This content downloaded from
130.186.99.180 on Thu, 14 Apr 2022 08:25:07 UTC
All use subject to <https://about.jstor.org/terms>

This content downloaded from
130.186.99.180 on Thu, 14 Apr 2022 08:25:07 UTC
All use subject to <https://about.jstor.org/terms>

Figura 65: A. Lant, *Haptical Cinema*, in "October", Vol. 74, Autunno 1995

La proposta formulata da Lant, filologicamente attenta tanto alle teorizzazioni riegliane quanto alle sue successive interpolazioni, operando una rilettura illuminata del pensiero di Riegl, non sfugge a quella direzione da ultimo "panottica" permeante la *Kunstwissenschaft* di area tedesca. Ovvero, a fronte della stratificazione teorica acutamente istituita dall'autrice tra immagine, piani dell'immagine e piani del montaggio è pur sempre l'occhio a venire sollecitato, e non la mano o il corpo nel suo sentire entropatico, in un movimento endogeno alla vita dell'immagine. Tale inflessione argomentativa avrebbe sottilmente permeato le fondamentali rivisitazioni riegliane avviate nell'alveo dei Film Studies nel corso degli anni Novanta, colpendo anche quegli autori che con la lezione del viennese evitano (almeno apparentemente) di confrontarsi, dando vita a suggestive variazioni sul tema.

2.2.4. Building of a haptic space: Noël Burch

Sebbene Antonia Lant contesti le precedenti ricerche del critico cinematografico Noël Burch incentrate sulla «costruzione [filmica] di uno spazio aptico» [*building of a haptic space*]¹³⁵⁸, accusando il collega di aver sostanzialmente travisato (quando non apertamente «strumentalizzato») la lezione riegliana¹³⁵⁹, deve essere sottolineato come, almeno su un piano eminentemente ideologico, entrambe le proposte condividano un *vulnus* non marginale e peraltro centrale rispetto alla mia argomentazione.

Nel perimetro del volume *Life to Those Shadows* dato alle stampe nel 1991 Burch, misurandosi con lo studio del cinema delle origini nelle fatiche dei francesi Lumière e di Méliès, postulava l'esistenza di uno spazio

¹³⁵⁸ N. Burch, *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley, 1990.

¹³⁵⁹ Evidenziando la provenienza althusseriana e marxista dello studioso unitamente a una puntuale ricognizione del saggio del medesimo, Lant afferma come «per Burch l'aptico è chiaramente legato alla convinzione dell'illusione spaziale, per cui lo spettatore crede di poter toccare gli oggetti e gli attori fotografati, come se esistessero nello spazio reale (...). L'aptico di Burch nasce dall'uso sempre più frequente di ombre e dall'idea di un invito a entrare in una stanza credibile, in uno spazio sconfinato. Tutto ciò non solo è in contrasto con il significato che Riegl attribuisce al termine, ma di fatto definisce una modalità ottica» (ivi, p. 71, trad. mia).

aptico volto singolarmente a contrastare la planarità di un piano di proiezione che questi concepisce, ancora una volta, come «primitivo». In quali termini intendere tale inclinazione che l'autore non esita a siglare come «naïve»¹³⁶⁰? Anzitutto dalla presa di distanza, almeno apparente, dall'eredità dei tedeschi¹³⁶¹. Non può essere infatti casuale il fatto che Burch elude tanto la lezione del teorico viennese, precedente che non menziona in nessuna occasione, quanto quella di Wölfflin, con il quale l'oggetto del suo studio indirettamente si confronta. Spostando il fulcro dell'analisi dall'antico Egitto al periodo moderno, Burch giunge a postulare l'esistenza di uno sviluppo teleologico solo in apparenza riegliano che, dalla costruzione di uno spazio prerinascimentale estesamente sperimentato dalla cinematografia delle origini (esemplificato dal cinema di Méliès per il quale la «piattezza percettiva dell'immagine sullo schermo era l'unica "verità" cinematografica»)¹³⁶², perviene alla sussunzione della prospettiva monoculare albertiana e delle sue «leggi» [*laws*], testimoniata dalle pellicole successive agli anni Dieci (precisamente dal 1906, per l'appunto con i Lumière).

Suffragando la propria tesi con una genealogia medio-archeologica che pone la planarità dell'immagine filmica a proprio tropo strutturale¹³⁶³, Burch discute di una vera e propria «autarchia primitiva» dell'immagine in movimento che, venendo assicurata per il tramite di codificati gesti tecnici, detiene delle assonanze significative con la configurazione della visione aptico-ravvicinata elaborata dal predecessore austriaco. La «piattezza» [*flatness*] investigata dallo statunitense, quella stessa planarità che la «riegliana» Antonia Lant mirava teoricamente ad animare, scaturisce dall'attuazione di un insieme di accorgimenti tra i quali si annoverano: «un'illuminazione più o meno verticale» e diffusa della scena; la «fissità» preposta all'impiego dell'apparecchio fotografico che scorre in maniera «orizzontale e frontale» al piano di proiezione, compiendo movimenti unicamente «bidimensionali»; l'uso di «fondali dipinti»; l'eventuale impiego di «colori» vivaci destinati a rimarcare i valori di superficie, conferendo al quadro un «grande fascino plastico»¹³⁶⁴; e, da ultimo, la disposizione degli attori «sempre molto distanti dalla macchina da presa» e posizionati a generare degli statici «tableaux vivants»¹³⁶⁵. Benché Burch non nomini mai il precedente riegliano, nel sostenere come le pellicole realizzate dalla nascita del cinema sino ai primi anni Dieci del Novecento pongano al centro un'«oggettiva resistenza alla prospettiva illusionistica», di fatto opera un'originale combinazione, culminante con un sostanziale rovesciamento, degli assunti elaborati un secolo prima di Riegl.

Ciò diviene particolarmente evidente nel momento in cui, come accade in effetti nei primissimi anni del Novecento, taluni brani filmici tentano di schiudere, entro un simile regime di autarchica planarità, una condizione di profondità. Laddove Lant postulava la ritmica pulsante tra rappresentazione ieratica e animazione, tra quieta continuità del piano tattile e suo chirurgico sezionamento, l'aptico di Burch diviene uno strumento mediante cui conferire spessore a tale «scatola prospettica»¹³⁶⁶. Ribellandosi alla compressione di

¹³⁶⁰ *ivi*, p. 162, trad. mia.

¹³⁶¹ A. Lant, *Haptical Cinema* cit., p. 71.

¹³⁶² *ivi*, p. 163,166, trad. mia. Come precisa Burch «l'impostazione della macchina da presa» da parte del parigino «impedisce che il movimento in profondità sia percepito come tale, appearing sullo schermo solo come un movimento bidimensionale» (*ivi*, p. 165, trad. mia).

¹³⁶³ Tra i precedenti opportunamente menzionati dall'autore figurano un articolato spettro di mezzi che «dalle cromolitografie ai cartoni animati, dalle marionette d'ombra sino alla Folies Bergère» arriva sino alla «fotografia fissa» e alla diffusione delle cartoline» *ivi*, p. 16.

¹³⁶⁴ *ivi*, p. 171, trad. mia.

¹³⁶⁵ *ivi*, p. 164, trad. mia.

¹³⁶⁶ *ivi*, p. 172, trad. mia.

uno spazio-fondale divenuta oramai insostenibile, alcune prodromiche pellicole francesi dovettero infrangere l'opprimente architettura di piani e vettori orizzontali, mettendo narrativamente in moto la volumetria, per il tramite della *diagonale* e dell'impiego della cinepresa in obliquo rispetto al piano di proiezione¹³⁶⁷, di un ambiente reso spazio dal toccarsi delle sue componenti. Per dirla con le parole di Burch, l'agire dei personaggi, l'introduzione di oggetti (o di azioni) destinati a infrangere la frontalità della rappresentazione – la corda del lungometraggio *Le Brigandage moderne* (1905) che, dispiegandosi trasversalmente scompare dalla vista del fruitore, i veicoli che lanciati in molteplici direzioni non assiali – attestano come nulla «dello spazio visibilmente rappresentato si trova su un fondale dipinto, che tutto può essere penetrato e toccato, è “aptico” [*haptic*], per usare il termine tecnico degli psicologi della percezione», rivelando, benché non specificando, l'ambito di provenienza dei suoi riferimenti. Una possibile fonte dello studioso (sebbene l'autore non ne faccia menzione), potrebbe coincidere con quella dello psicologo statunitense John M. Kennedy. Quest'ultimo, infatti aveva pubblicato sulle pagine della rivista specialistica “Journal of the University Film Association” un intervento apparso tra l'inverno e la primavera del 1981 e dedicato ai rapporti tra le immagini e i soggetti non vedenti. In quella sede Kennedy, muovendo dal riconoscimento di un «sistema di principi comuni all'aptica [*haptics*] e alla visione» preposti alla comprensione della rappresentazione lineare, aveva sussunto, in maniera evidentemente incompatibile con la lezione riegliana, la prospettiva entro i confini dell'aptico, intendendo la medesima come una questione di «layout» e, più precisamente, di «forma, posizione, bordo e superficie»¹³⁶⁸. Aldilà dell'eventuale rinvio, mi preme sottolineare come una siffatta operazione non scardini in definitiva la vocazione planare sottesa alla costruzione dello spazio aptico di Burch, che diviene allora un sistema di toccanti direttrici geometriche: «questo metodo di messa in scena – conclude a tal questo proposito l'autore – è una versione tridimensionale dell'autarchia del *tableau* primitivo» [Figura 66].

¹³⁶⁷ Afferma a questo proposito Burch, postulando un inconsapevole sovversione dell'interpretazione riegliana del termine aptico: «ma d'ora in poi i pavimenti, i piani dei tavoli, ecc. dovevano mostrare le loro superfici come ampi parallelogrammi, per moltiplicare i segni della prospettiva lineare in tutto il campo visivo: *una profusione di linee convergenti doveva essere presentata all'occhio per dimostrare che quello che ci troviamo di fronte è davvero uno spazio aptico*» (ivi, p. 180). Cfr. A. Lant, *Haptical Cinema* cit., p. 71.

¹³⁶⁸ Come sottolinea Kennedy, «la prospettiva è la matematica della direzione da un punto. Per la prospettiva non fa differenza se le direzioni sono in entrata, come l'ottica, o in uscita, come il puntamento». J. M. Kennedy, *Pictures and the Blind*, in “Journal of the University Film Association”, Vol. 32, inverno-primavera 1980, pp. 11-22.

Building a Haptic Space

Some twenty years ago, a group of writers associated with the magazine *Tel Quel* who were interested in the cinema as well as the plastic arts came, via a somewhat tendentious reading of Pierre Francastel, to constitute "Renaissance space" as a *haut objet* and the *avowed surface* of modernism as a *good object*. Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry and others discussed that the optical properties of the photographic lens (and hence the cinematic lens), a monocular technology arising directly from bourgeois ideology,¹ were a kind of 'original sin' of the seventh art, a historical fatality adhering to its very being and that only disruptive practices could free it from.

Those who put forward these theses could appeal to the great relevance of the studies carried out in a spirit close to Marxism by Pierre Francastel and Erwin Panofsky on the social and historical dimensions of the emergence of perspective in Western painting, linked as it was to the symbolic and technological needs of the new mercantile classes. Moreover, at the time these theses flourished in France (in *Tel Quel*, *Cinémaque*, and *Cahiers du Cinéma* from 1968-73), the early cinema, that of the years before 1906, was still too little known for them to have access to the essential pieces of evidence. It was not realised that for some twenty years the cinema had followed a path which in basic respects 'began again' from the universe of primitive (or naive) art and only fully rejoined the 'classical' representation of space between 1910 and 1915.

It was difficult—and it still is—for the non-specialist (and it should be emphasised that it is non-specialists that we have to thank for asking these questions in the first place) to avoid reducing all early films to the Lumière model where the representation of space is concerned.² It was difficult—and it still is, all the more so insofar as Renaissance perspective has indeed exercised a hegemony over the institutional representation of space in the

162 LIFE TO THOSE SHADOWS

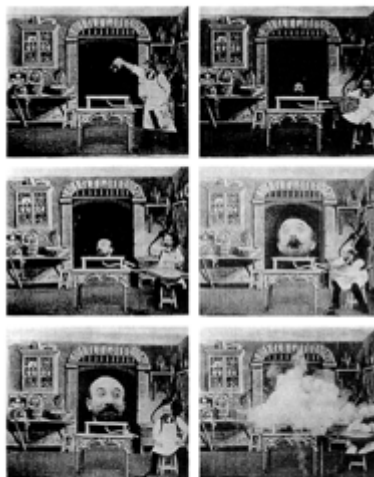


Fig. 19: *L'Homme à la tête en caoutchouc* (acted and directed by Georges Méliès, 1901-2).

166 LIFE TO THOSE SHADOWS



Fig. 20: *Le Brigandage moderne* (Pathé, 1901).

174 LIFE TO THOSE SHADOWS

Figura 66: N. Burch, *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley, 1990

Tanto il riferimento formalista della riegliana Lant, quanto il generale rinvio psicologico posto da Burch evidenziano nella differenza tanto degli approcci quanto delle fonti portate a supporto dell'argomentazione, alcune posizioni divenute ricorrenti nelle dissertazioni sul *vedere*, e non direttamente sul *sentire*, aptico. Ossia, da un lato, quella afferente al movimento "ondivago" (tra superficie e profondità) o cartografico (lungo la superficie) di uno spazio che ravvisa nell'asse verticale, ossia parallelo allo sguardo dello spettatore, il proprio fattore costitutivo; dall'altro, quella che esalta la vocazione schiettamente frontale dell'immagine in quanto schermo. In entrambi i casi, come ho già detto, l'aptico rappresenta una dinamica interna alla rappresentazione dello spazio dell'immagine ed endogena al linguaggio filmico, che non ammette – considerazione superflua, ma che ritengo debba essere parimenti esplicitata – alcuna effettiva interazione tattile, né una preminenza ideologica del corpo sull'occhio. Con Riegl e gli autori germanofoni, ammesse le modifiche e i cambi di rotta segnalati, è l'occhio che svolge il ruolo di sotteso motore.

A partire da tali premesse, la svolta decisiva che mi pare si verifichi nell'ultimo quarto degli anni Novanta non si limita alla rivisitazione e alla conseguente applicazione dei postulati del viennese alla meccanica del film, bensì afferrisce a un più pervasivo e radicale fenomeno di appropriazione in chiave sociopolitica dei medesimi. Un'appropriazione in cui, come intendo illustrare di seguito, la ritmica dei piani o l'esplorazione palpitante della superficie si carica di un'inattesa componente erotica, che pone tuttavia tra parentesi – o semplicemente non considera – quel paratesto politico sotteso al discorso riegliano, per come esso è stato acutamente colto da specialisti quali Iversen e Vasold. Non trascendendo dalla correlazione strutturale, mantenuta intatta persino sul piano lessicologico, con l'alveo della visione, in tale frangente il *vedere aptico* conquista la negletta valenza di fenomeno soggettivo, erotico e potentemente emozionale, subentrando in un intreccio teorico i cui fili appaiono scrupolosamente orditi, con finalità non di rado eversive, da studiose femministe e *queer*.

2.2.5. «Seeing is both synaesthetic and synoptic»: Vivian Sobchack

A questo proposito deve essere ricordato come un precedente eccentrico che, pur senza menzionare Riegl, dava avvio a una fortunata stagione di studi fenomenologici sul cinema, debitori del pensiero di Merleau-Ponty e dei suoi scritti sulle immagini in movimento e sull'esperienza sinestesica dello schermo¹³⁶⁹, aveva visto la luce nel 1991. Quell'anno, la teorica del cinema e mediologa statunitense Sobchack formulava una serie di presupposti teorici volti a veicolare ciò che, per tutti gli anni Novanta, sarebbe divenuto l'indirizzo predominante negli studi cinematografici sull'aptico. Quest'ultima infatti annota:

L'esperienza cinematografica è quindi un sistema di comunicazione [*system of communication*] basato sulla percezione corporea [*bodily perception*] come veicolo di espressione consapevole. Comprende gli aspetti visibili, udibili e cinetici dell'esperienza sensibile per dare un senso visivo, uditivo e aptico [*haptically*]. L'esperienza cinematografica non solo rappresenta e riflette la precedente esperienza percettiva diretta del regista attraverso le modalità e le strutture dell'esperienza percettiva diretta e riflessiva, ma rappresenta anche l'esperienza diretta e riflessiva di un'esistenza percettiva ed espressiva come il film¹³⁷⁰.

Entro una prospettiva fenomenologica la studiosa pone la configurazione dell'organismo filmico, così come la sua fruizione da parte dello spettatore, quale esperienza relazionale (un corpo a corpo tra il dispositivo e il sensorio del soggetto) fisiologicamente multimodale. Le conseguenze di una simile impostazione, assente dagli studi formalisti di Lant e dall'indagine prospettica di Burch, di fatto, pur negando lo sviluppo teleologico dall'aptico all'ottico insito nella teorizzazione riegliana, ne conferma allo stesso tempo e almeno in via generale la validità teorica della categoria ibrida di visione aptica-ravvicinata. Ciò che Sobchack avanza quale presupposto strutturale e strutturante sotteso al concepimento dell'esperienza cinematografica, si fonda infatti sulla condivisione del rilievo merleau-pontiano per cui «la visione», nella formulazione stilata dall'autrice, non soltanto non si esaurisce sul piano visivo («non è solo un'attività visiva») bensì si pone come «sinestetica e sinottica». Nei primissimi anni Novanta Sobchack enuclea con chiarezza alcuni presupposti divenuti normativi negli studi angloamericani sul tema: contemplando il dispositivo cinematografico e il sensorio entro una relazione di reciprocità, la visione, «sia umana o cinematica», risulta sempre attivamente modellata dall'azione congiunta delle restanti «modalità percettive» per cui, da ultimo, è il corpo colto nella sua meccanica anatomica a farsi «vedente piuttosto che gli occhi semplicemente trascendentali». A dirsi, come l'autrice non tarda a puntualizzare ricalcando, lo si ricorderà, le conclusioni alle quali era già giunto Hildebrand nel 1893, come risulti la facoltà visiva stessa a farsi carico di comportamenti e attitudini a essa apparentemente estranei. Senza incorrere nuovamente nel tropo puntiforme della cornea palpatrice, la visione merleau-pontiana di Sobchack si staglia quale senso intelligentemente sensibile, quale facoltà che ben sa «cosa significa toccare le cose del mondo» [*This is a vision that knows what it is to touch things in the world*] e che ne «comprende la materialità» [*that understands materiality*] in un movimento che, nel perimetro del più tardo volume *Carnal Thought* (2004), l'autrice correla alla nozione neomaterialista di «interoggettività» [*Interobjectivity*]¹³⁷¹. Più

¹³⁶⁹ *ivi*, p. 9.

¹³⁷⁰ V.C. Sobchack, *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 9, trad. mia.

¹³⁷¹ Prendendo le mosse da Merleau-Ponty e da Sartre e muovendo dall'assunto secondo cui «il corpo vissuto soggettivo e il mondo oggettivo», lungi dall'agire alla stregua di enti autonome e opposti, risultino piuttosto «appassionatamente

precisamente, è l'atto stesso della «visione del film» [*film's vision*] che allora «percepisce ed esprime il "senso" di tessuti come il velluto o la ruvidità della corteccia degli alberi o la morbidezza cedevole della carne umana». Se l'occhio incarnato esperisce il corpo filmico comprendendolo «apticamente» [*haptically*] e percorrendone lembo per lembo la superficie, al contempo, esso realizza una specie di noesi spazialmente prossemica [*proxemically*] e che procede «nei termini di una spazialità vissuta come intimità o distanza rispetto agli oggetti delle sue intenzioni».

Come mi prefiggo di illustrare di seguito, mi pare che la trama di postulati tesa da Sobchack sia stata oggetto di un capillare “sezionamento” operato dalle successive interpreti: isolandone nell'ordito determinati “fili”, una compagine di studiosi ha conseguentemente approntato linee di ricerca in sostanza differenziate. Ciò che può colpire di tale prolifica rete corrisponde all'evidenza per cui, a fronte di un'inclinazione teorica votata ad assottigliare la separazione tra le sfere sensoriali, gli studi prodotti a partire dalla seconda metà degli anni Novanta abbiano introdotto la netta affermazione, testimoniata anche sul fronte lessicologico dai titoli dei volumi, delle categorie di “tattile” e “aptico” su quella del visivo. Credo che in una simile tensione, solo in apparenza contraddittoria, risieda il senso costitutivo di tali ricerche, una finalità che anche il mio progetto, nel suo piccolo, desidera perseguire. Intendendo come acquisite le posizioni sinestesiche, il crinale investigato dai suddetti studi si rivela marcatamente ideologico: è la visione intesa come sovrastruttura storicizzata ed emblema di una gerarchia di poteri occidentali e androcentrici a costituire l'oggetto mediante cui le autrici che mi appresto a presentare mirano a smussare i confini di un persistente panotticismo. Il fatto che Sobchack non nomini in nessuna occasione la controffensiva teoretica totalmente a favore del tatto avanzata da Irigaray verso l'impianto oculocentrico di Merleau-Ponty, molto può dire sul retroterra sotteso a tale operazione. All'interno di un simile panorama ideologico deve essere dunque inquadrata la rivisitazione del testo riegliano, generalmente affrontato, in maniera più o meno estesa, da tutte le autrici. La circostanza, tutt'altro che irrilevante, per cui il mezzo selezionato al fine di condurre tale decostruzione corrisponde sovente all'oggetto stesso di tale decostruzione (ossia la visione al fine di decostruire la visione stessa) – tornando nel 2016 sul saggio dato alle stampe nel 1991, Sobchack predilige l'eloquente titolo di *The Active Eye*¹³⁷² –, pone immediatamente in luce la complessità della questione.

2.2.6. Haptic Visuality: Laura U. Marks

Non parrebbe né fortuita né neutrale la circostanza per cui il *côté* nord-americano, raccolto intorno all'alveo dei Film Studies, sia pervenuto negli ultimi anni del secolo breve agli assunti riegliani per il tramite della filosofia francese del secondo Novecento (riferimenti in effetti assenti nei precedenti di Lant e Burch).

intrecciati» [*passionately intertwined*], la studiosa afferma: «in sintesi, la dedizione appassionata al mondo, agendo sulla sua e sulla nostra materialità attraverso i sensi e il tatto, ci coinvolge intimamente con la nostra primordiale, preriflessiva e materiale capacità di senso, la cui comprensione generale diventa riflessivamente e attivamente riconosciuta nella coscienza come quel particolare concetto estetico che chiamiamo sensibilità» (ivi, p. 290). Si veda inoltre a riguardo: E. del Río, *The Body as Foundation of the Screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's Speaking Parts*, in “Camera Obscura”, Vol. 37-38, estate 1996, pp. 103-4.

¹³⁷² V. Sobchack, *The Active Eyes (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement*, in “Film and Phenomenology”, Vol. 16, 2016, pp. 63-90.

Nel fornire un'introduzione genealogica del termine aptico, evidentemente nevralgico rispetto al noto costrutto di *haptic sensibility* teorizzato dalla medesima, nell'ormai canonico studio *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, dato alle stampe nel 2000¹³⁷³, Laura U. Marks prende le mosse dal suo impiego – e dalla sua nomadica rivisitazione – nel monumentale *Millepiani* di Deleuze e Guattari¹³⁷⁴. Rimarcando, lungo la direttrice merleau-pontiana istituzionalizzata da Sobchack¹³⁷⁵, come tali autori non intendano l'aptico in una relazione dicotomica con il visivo, insistendo piuttosto sulla propensione teorica attestata dai medesimi a «farli scivolare l'uno nell'altro», la mediologa canadese ammette limpidamente come «il termine aptico come lo uso qui ha origine alla fine del ventesimo secolo, con lo storico dell'arte Aloïs Riegl»¹³⁷⁶. Nel capitolo introduttivo *Video Haptics and Erotics*, Marks mostra una conoscenza puntuale del pensiero del teorico austriaco: muovendo dall'enunciazione di una modalità aptica della visione afferente alla costruzione dello spazio e al rapporto piano-figura nel bassorilievo egizio, l'autrice ne estende e complica la nozione di planarità per il tramite del costrutto deleuziano di «spazio liscio»¹³⁷⁷. Più recentemente, dal confronto con ciò che l'autrice ha definito nei termini di «estetica islamica» [*Islamic aesthetics*] – in una categoria designante una rete di esemplari di cultura materiale tutt'altro che astratta¹³⁷⁸ – quest'ultima ha messo in luce uno snodo teorico non secondario. Ossia, quello determinato dall'interazione di una «linea astratta» e di uno «spazio aptico» che, travalicando la distinzione tra linguaggio «figurativo» [*figurative*] e «non figurativo» [*nonfigurative*], risulta finalizzata al coinvolgimento «mobile» e «incarnato» del soggetto percipiente¹³⁷⁹. Se Riegl rappresenta il punto di partenza concettuale dell'argomentazione, che in effetti non rinuncia a porre il visivo, da ultimo, al centro dell'attività sensoriale, Marks orienta il discorso nella direzione di uno «sguardo incarnato» per come esso era stato postulato da storiche dell'arte quali Svetlana Albers e Mieke Bal, o da filosofe quali Luce Irigaray – di cui l'autrice, tuttavia, condivide solo parzialmente le critiche mosse all'impianto oculocentrico merleau-pontiano¹³⁸⁰.

¹³⁷³ L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke university Press, Durham: Londra, 2002.

¹³⁷⁴ *ivi*, p. XII.

¹³⁷⁵ I presupposti teorici della nozione di “visualità aptica” formulata da Marks risultano infatti fortemente influenzati tanto dalla rilettura proposta da Sobchack della fenomenologia di Merleau-Ponty, quanto dalle riflessioni sulla temporalità in Bergson che l'autrice medita a partire dal rapporto schermo-spettatore. A questo proposito la studiosa scrive: «come Merleau-Ponty insisteva sul fatto che il linguaggio non è un sostituto ma un'estensione dell'essere, così Vivian Sobchack (1992) sostiene che il cinema non è un'illusione ma un'estensione dell'esistenza corporea dello spettatore. (...) Lo spettatore cinematografico [nelle tesi formulate dalla statunitense] è un esempio speciale di questo avvolgimento di sé e del mondo, un'istanza intensificata del modo in cui le nostre percezioni ci aprono al mondo (*ivi*, p. 150, trad. mia).

¹³⁷⁶ *ivi*, p. 4, trad. mia.

¹³⁷⁷ *ivi*, p. 6, trad. mia.

¹³⁷⁸ L.U. Marks, *The Taming Of The Haptic Space, From Málaga To Valencia To Florence*, in “Muqarnas”, *Gazing Otherwise: Modalities Of Seeing In And Beyond The Lands Of Islam*, Vol. 32, 2015, pp. 253-258.

¹³⁷⁹ L. U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* cit., p. 253.

¹³⁸⁰ Il riferimento alla storica dell'arte Svetlana Alpers pertiene alla teoria, ormai canonica, dell'impulso cartografico che la studiosa ravvisa nella pittura seicentesca olandese di genere. Marks mutua molto opportunamente il troppo dinamico secondo cui «l'occhio si sofferma [*lingers*] su innumerevoli effetti di superficie invece di essere attirato da strutture centralizzate» (*ivi*, p. 169, trad. mia). Del pensiero della studiosa di cultura visuale Mieke Bal la canadese condivide lo spostamento dal «fallico» *punctum* barthesiano, alla figura altresì elioforme di «ombelico [*navel*] di genere neutro» (*ibidem*, trad. mia). Sulle resistenze di Irigaray all'oculocentrismo soggiacente al pensiero del francese l'autrice annota: «nonostante la critica di Irigaray, trovo che Merleau-Ponty condivide la sua insistenza etica sulla definizione di una relazione simbiotica, anzi mimetica, tra il sé e il mondo. Entrambi sottolineano che, nella percezione emersa, chi percepisce rinuncia al potere sul percepito. I sensi prossimali sono più capaci di tale relazione mimetica di quanto non lo

L'originalità della lettura formulata da Marks e che la contraddistingue dai precedenti menzionati, risiede nel sistematico tentativo, a tratti delicato, di assorbire e risemantizzare gli assunti di Riegl in una prospettiva post-coloniale, quando non apertamente «interculturale» e «femminista»¹³⁸¹. La visualità aptica teorizzata dalla mediologa canadese, lungi dal coincidere con l'esplorazione, unicamente vagheggiata, dell'occhio-polpastrello lungo i profili cristallini di una figura egizia o riflettere la costruzione di uno spazio di corporeità tangibili, si esercita attraverso la trasmissione di «immagini intime e dettagliate», non necessariamente lineari, che invitano a uno sguardo piccolo e carezzevole»¹³⁸². Inoltre, e qui il riferimento all'erotismo si dispiega in tutta la sua originalità, Marks pone in luce la vocazione tecnicamente dinamica e attivamente partecipativa, in opposizione agli assunti della meteorologia di McLuhan¹³⁸³, di tale specie di visualità¹³⁸⁴. Incardinando l'argomentazione sull'interazione tra il corpo del soggetto percipiente e l'immagine in movimento, la mediologa puntualizza come

le immagini aptiche hanno una particolare qualità erotica, che implica la rinuncia al controllo visivo. Lo spettatore è chiamato a riempire i vuoti dell'immagine, a impegnarsi con le tracce che l'immagine lascia. Interagendo da vicino con un'immagine, abbastanza vicino che figura e terra si mescolano, lo spettatore rinuncia al proprio senso di separazione dall'immagine. Queste qualità possono iniziare a suggerire la particolare qualità erotica del video aptico. Come le opere in metallo e i tappeti di cui Riegl scriveva si impegnano con la visione sulla loro superficie piuttosto che attirarla in una profondità illusoria, così l'aptica sposta l'erotismo dal sito di ciò che è rappresentato alla superficie dell'immagine. Le immagini aptiche sono erotiche indipendentemente dal loro contenuto, perché costruiscono un particolare tipo di rapporto intersoggettivo tra chi guarda e l'immagine. L'erotismo arriva nel modo in cui uno spettatore si impegna con questa superficie e in un movimento dialettico tra la superficie e la profondità dell'immagine. In breve, la visualità aptica è essa stessa erotica; il fatto che alcune di queste siano immagini sessuali è, in effetti, la ciliegina sulla torta¹³⁸⁵.

La sussunzione “erotica” e mnemonica – l'autrice non solo assegna alla memoria sensoriale un ruolo nevralgico, ma equipara la potenzialità evocativa insita nell'oggetto cinematografico a quella già benjaminiana di un «fossile» radioattivo¹³⁸⁶ – del pensiero riegliano in Marks verte principalmente sulla rivisitazione delle

sia la visione, perché mentre lo sguardo tende a essere unidirezionale, non si può toccare senza essere toccati. Tuttavia, anche la visione, nella misura in cui è incarnata, è in grado di rinunciare a parte del potere di chi percepisce» (ivi, p. 149, trad. mia).

¹³⁸¹ Marks formula il paradigma della “visualità aptica” non solo come alternativo a un regime scopico incentrato sulla facoltà visiva e consolidato dai media *mainstream* (sebbene la televisione, come precisa l'autrice, abbia percorso indirizzi sensuali legati all'ambito prettamente «commerciale»), ma alla stregua di uno strumento particolarmente atto a indagare la cinematografia non occidentale o di matrice femminile/femminista (ivi, pp. XIV-XV). Come afferma poco oltre l'autrice: «alcune opere di cinema interculturale utilizzano immagini aptiche per coinvolgere lo spettatore a livello tattile e per definire un tipo di conoscenza basata sul tatto» (ivi, p. 22, trad. mia).

¹³⁸² ivi, p. 6.

¹³⁸³ Laddove McLuhan intendeva il «video» alla stregua di un «medium freddo e “distanziante”», Marks pone fermamente l'accento, come l'intera argomentazione rivela, sul considerare il medesimo in qualità di «medium caldo» [*warm medium*]» (ivi, p. 176, trad. mia).

¹³⁸⁴ Scrive a questo proposito Marks: «La visualità aptica è un aspetto di ciò che Sobchack chiama visione volitiva, deliberata. Si distingue dalla visione passiva, apparentemente preconfezionata, in quanto lo spettatore deve lavorare per costituire l'immagine, per farla emergere dalla latenza. Così l'atto di vedere, visto nei termini della fenomenologia esistenziale, è un atto in cui sia io che l'oggetto della mia visione ci costituiamo a vicenda. In questo scambio reciprocamente costitutivo trovo il germe di un erotismo intersoggettivo» (ivi, p. 13, trad. mia).

¹³⁸⁵ ivi, pp. 13-14, trad. mia.

¹³⁸⁶ Delineando l'ennesima intersezione deleuziana e dopo aver correlato il funzionamento del cinema a quello di un feticcio, l'autrice rivendica la validità di un singolare concetto quale quello di «fossile», al fine di introdurre l'«inquietante capacità del cinema di ricreare il suo oggetto nel presente». Tra gli oggetti-fossili più estesamente ricorrenti appaiono quei corpi dotati di una forte valenza affettiva quali, per esempio, gli «oggetti da viaggio» [*traveling objects*] e che «incarnano materialmente la cultura che rappresentano» (ivi, p. 22).

componenti estesiologiche di planarità e interazione immagine-corpo. Tali componenti, sollevate dall'orientamento storicistico distintivo dell'impalcatura di Riegl, assurgono allo stato di comportamenti cognitivi mediante cui l'occhio aderisce – o sarebbe più corretto dire, eversivamente lambisce, sfiora o completa – l'immagine planare. Intesa alla stregua di una superficie conduttrice quale la «pelle» [*skin*], l'immagine audiovisiva, indipendentemente dal suo contenuto iconografico, disorienta una codificazione monolaterale (giacché occidentale) della storia per il tramite di un intenso corpo-a-corpo con il sensorio del soggetto percipiente. La «qualità tattile e contagiosa» che la studiosa rinviene nelle maglie della cinematografia interculturale, lungi dal limitarsi a una questione meramente formale, viene esperita «come qualcosa che noi spettatori sfioriamo come un altro corpo»¹³⁸⁷. Certamente, la motilità di cui discute Marks non prevede, come già accadeva in Riegl, un'interazione propriamente tattile tra corpo e immagine in movimento. Piuttosto e, forse, più profondamente, disancorare la facoltà visiva dalla sua secolare egemonia in una direzione ideologicamente multimodale, assurge nell'argomentazione della studiosa americana allo stadio di atto politico di segno esattamente contrario a quello immaginato da Riegl (che rammento identificare la visione aptica quale propaggine della legge del più forte). La «visualità aptica» esplicita, rendendole paradossalmente visibili (ma anche assaporabili, annusabili e udibili) «le relazioni di potere coloniali e razziste»¹³⁸⁸ culturalmente imperanti. Tuttavia, benché l'autrice fornisca un regesto di brani cinematografici la cui costruzione iconica osteggia il predominio del verbale e del visivo architettando una condizione di assordante silenzio o di meccanica di ipovedenza – la studiosa si riferisce a una sistematica operazione di messa in «sospetto della visualità» [*suspicion of visuality*] e, più generalmente, della «rappresentazione» [*representation*]¹³⁸⁹ –, occorre rilevare come la trattazione di Marks, fondandosi sulla distinzione strutturale tra «visualità aptica» e «ottica», finisca per confermare una posizione lontanamente hildebrandiana per cui «nella visualità aptica, gli occhi stessi funzionano come organi del tatto» assecondando un movimento dinamico «dal lontano al vicino»¹³⁹⁰.

¹³⁸⁷ *ivi*, p. xii, trad. mia.

¹³⁸⁸ *ibidem*.

¹³⁸⁹ Filtrando tale movimento partecipativo attraverso il pensiero deleuziano e, nella fattispecie, per il tramite della dialettica tra «oggettivo» e «soggettivo», tale regime del sospetto visivo sollecita lo spettatore a partecipare soggettivamente alla messa in movimento dell'immagine. Nel caso di brani mutuati dall'alveo del cinema interculturale e non occidentale, tale dinamica si arricchisce di un portato più apertamente politico. L'immagine, assurgendo a organismo «sottile» o comportandosi alla stregua di un «accenno» progressivo, genera una partecipazione attenta, sebbene diffusa, al corpo texturale dell'opera. È il caso, per citare una fonte a titolo di esempio, del cortometraggio *Measures of Distance* (1988) di Mona Hatoum, conferiscono una forma tangibile e sfuggente alla vista, di quei «volumi [*volumes*] di immagini che non sono o non possono essere rappresentate (*ivi*, pp. 21, 42-43, trad. mia).

¹³⁹⁰ *ivi*, pp. 2-3-, trad. mia.

Tale ritmica di punti di vista e di esplorazioni oculari che, preservando la continuità riegliana del piano tattile, rinuncia a penetrare le profondità recondite dell'immagine in movimento¹³⁹¹, diviene essa stessa indice di un dinamismo potentemente erotico. Scardinando la cornice teorica del viennese dalle connessioni con la figurazione mimetica o aniconica, la visione aptica propugnata dall'autrice costituisce una questione, o più precisamente un'operazione, metereologica – Marks descrive la «critica aptica» [*haptic criticism*] come una prassi mediante cui «"riscaldare" la nostra tendenza culturale a prendere le distanze»¹³⁹² –, scaturita dall'azione congiunta di inquadrature, punti di vista, *texture* e suoni.

La predilezione per il *close-up*, tropo in seguito benjaminiano e veicolo di una visione a tal punto ravvicinata da smarrire la referenzialità della forma, appare mutuata da una suggestione sul Riegl curatore di arte tessile, laddove l'autrice sostiene, come ho già detto e parzialmente messo in discussione, che «si può [possa] immaginare come le ore trascorse a pochi centimetri dalla trama di un tappeto possano aver stimolato le idee dello storico dell'arte su un modo di guardare da vicino e tattile»¹³⁹³. Allo stesso tempo la visualità aptica – nominata in più sedi nell'ossimorica espressione di «visualità tattile» [*visual tactility*] – esercita le proprie potenzialità nell'interazione con superficie «granulose» [*grainy*] e a bassa definizione, delle quali carpisce in maniera progressiva e dinamica la «consistenza»¹³⁹⁴ [Figura 67].



Figura 67: L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke university Press, Durham: Londra, 2002

Dalla durevolezza millenaria dei bassorilievi litici discussi da Riegl, gli oggetti di Marks schiudono una peculiare archeologia del supporto implicata nelle indagini sull'aptico. Perlustrare l'epidermide di un nastro magnetico o di una pellicola analogica, implica l'entrare in contatto con la specifica materialità dei medesimi:

¹³⁹¹ Come afferma Marks nel 2002, «lo sguardo aptico tende a posarsi sulla superficie dell'oggetto piuttosto che a immergersi nella profondità, non a distinguere la forma quanto a discernere la consistenza» (L. U. Marks, *The Skin of the Film* cit., p. 8, trad. mia).

¹³⁹² *ivi*, p. XIII, 2002, trad. mia.

¹³⁹³ *ivi*, p. 4, trad. mia.

¹³⁹⁴ L. U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* cit., p. 162, trad. mia.

invecchiando nel tempo (o venendo deliberatamente manipolati), tali supporti inorganici schiudono una cartografia tracciata dai fenomeni di solarizzazione, graffiatura e bruciatura, che si offrono essi stessi, complicandola, a una palpitante investigazione oculare.

In definitiva, mi pare che la più significativa revisione del testo (e della nozione di aptico) rieglia compiuta da Marks, pertenga alle finalità insite nella concezione rigorosamente planare dello spazio. Laddove l'isolamento lineare della figura nello spazio appare finalizzato, assecondando il funzionamento della visione aptica del viennese, alla rimozione dello spazio cubico e dunque al mantenimento della rassicurante separazione tra il soggetto e una realtà fenomenica recepita come caotica, la rivisitazione orchestrata da Marks ne offre un rovesciamento tanto radicale quanto dinamico: «le immagini aptiche – rivendica quest'ultima inaugurando un discorso di segno differente – invitano lo spettatore a dissolvere la propria soggettività nel contatto ravvicinato e corporeo con l'immagine»¹³⁹⁵. Lo «sguardo aptico» [*haptic looking*] palpita nervosamente sondando la superficie millimetro per millimetro, prima che la stessa arretri, o avanzi pericolosamente, assumendo le sembianze di un soggetto riconoscibile¹³⁹⁶. Sebbene tale organo ibrido risulti sussunto entro una dinamica multimodale – l'occhio compulsa la superficie e la completa, veicolando le istanze sinestetiche del tatto, dell'udito e dell'olfatto – l'intera argomentazione di Marks, facendo esteso utilizzo persino sul fronte lessicologico di espressioni quali «visualità aptica», «visualità tattile» e «sguardo aptico», mi pare non riesca a travalicare, da ultimo, la condizione di panottismo dalla quale vorrebbe strenuamente evadere. La rivoluzione teorica, rivendicata con forza e sistematizzata acutamente, si compie nel perimetro sferico del bulbo oculare, facendosi appannaggio del cristallino

2.2.7. Site-seeing: Giuliana Bruno

Sebbene un'autrice come Giuliana Bruno, praticando con rigore lo studio del cinema in chiave più schiettamente medio-archeologica, pervenga ad assunti talvolta non dissimili da Marks¹³⁹⁷, le ricerche della studiosa presentano al contempo importanti elementi di innovazione. Ritengo che tale originalità teorica si debba legare al fatto che Bruno, diversamente dagli interpreti sinora citati, si avvalga di un panorama di fonti tanto esteso da parere enciclopedico (e non eminentemente fenomenologico) prendendo le mosse da un'intersezione disciplinare peculiare: quella di cinema e architettura. Nel ponderoso sforzo critico-teorico sull'aptico costituito dal già menzionato *Atlante delle Emozioni. In viaggio tra arte, architettura e film* [*Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture and Film*], dato alle stampe in prima edizione nel 2002, l'autrice cita puntualmente Alois Riegl come colui a cui «si deve la paternità del concetto di aptico». Come intendo dimostrare di seguito, si tratta di un riferimento puntuale destinato, tuttavia, a subire una serie di interpolazioni più o meno radicali. Muovendo dalla «coincidenza storica» secondo cui la nascita del *medium* cinematografico avviene contemporaneamente all'elaborazione di riflessioni sulla costruzione dello spazio maturate nell'alveo

¹³⁹⁵ L. U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* cit., p. 13, trad. mia.

¹³⁹⁶ *ivi*, p. 8, trad. mia.

¹³⁹⁷ Nel prendere in analisi il dispositivo cinestesico del «giardino», Bruno propone la condivisione (benché essa non risulti totalizzante nell'economia del ponderoso volume) della lezione merleau-pontiana filtrata da Sobchack: «si tratta di una logica percettiva [quella fenomenologica] che, come osserva la studiosa di cinema Vivian Sobchack, si “incarna” nel linguaggio del cinema come “discorso dell'occhio”. L'interpretazione della fenomenologia di Merleau-Ponty suggerisce che lo spazio non si pone davanti a noi, ma circonda il corpo» (*ivi*, p. 176).

della teoria dell'arte di fine Ottocento – Bruno si pone nel solco delle considerazioni approntate da Lant sin dal 1995, senza sciogliere a quelle altezze il precedente –, quest'ultima, come già accaduto un biennio prima per Marks, contrasta l'orientamento panottista di Riegl (che tuttavia la studiosa non esplicita) tornando alla sua decennale attività di curatore. Attraverso la quotidiana esplorazione mano-oculare dei manufatti di arte tessile, lo storico dell'arte sarebbe entrato «in contatto con questioni di texture e pratiche tattili»¹³⁹⁸. Certamente, e il saggio *Superfici [Surfaces]* del 2015 risulta incardinato su tale slittamento concettuale, la sottolineatura sulla formazione riegliana partecipa di un più ampio sforzo condotto da Bruno di elevazione della «superficie», e in particolar modo della superficie digitale pregiudizialmente bollata di virtualità, a *medium* aptico per eccellenza. Si tratta anche in questo caso non solo di un intreccio, ma propriamente di un discorso che, finanche sul piano metodologico, istituisce il proprio andamento sulla figura della mappa (la *Carte du Tendre* di De Scudery, che da avvio al viaggio di Bruno), dispiegando un'argomentazione *errante* fatta di corsi e ricorsi: lo schermo del cinema, così come, diversamente, la facciata architettonica o lo schermo digitale, veicola immagini audiovisive insospettabilmente profonde, in cui la materialità del supporto stesso non deve essere trascurata.

Anche le teorie approntate da Bruno, come si è visto prendendo in esame il caso di Marks, partecipano a un indirizzo di ricerca avente molteplici (e rivendicati) punti di tangenza con il *côté* femminile e femminista avente ambizioni «trasculturali» – basti ricordare in questa sede il ruolo cruciale che l'autrice assegna alla figura eversiva della «viaggiatrice-*flâneuse*» (erede a sua volta dell'indomita *shopper* di Anne Friedberg) che, viaggiando in movimento o per il tramite della narrazione, rinegozia plasticamente lo spazio pubblico¹³⁹⁹, alla cellula sovversiva della «casa», in cui il soggetto femminile mette in movimento la narrazione stereotipata dell'involucro domestico «ridisegnandolo aldilà dell'addomesticamento»¹⁴⁰⁰ e, in maniera ancora più sostanziale, al grande tema di ascendenza deleziana del «nomadismo di genere»¹⁴⁰¹. Come già per Lant e diversamente per Marks, la questione dell'aptico costituisce per Bruno un problema teorico strutturalmente implicato in una motilità «itinerante» e stratificata¹⁴⁰². Nei primi anni Duemila, la studiosa italiana realizza quella che, credo legittimamente, possa venire intesa come la sistemazione critica maggiormente trasversale di un senso di confine che viene concepito da Bruno, sul fronte metodologico, come innestato e persino innescato dalla motilità delle emozioni. In circa seicento pagine di argomentazione l'autrice dispiega una

¹³⁹⁸ G. Bruno, *Atlante delle Emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Monza, 2015, p. 300.

¹³⁹⁹ *ivi*, p. 152. Tale operazione di risemantizzazione avviene, non di rado, per il tramite della produzione e pubblicazioni di documenti quali «lettere, diari, memorie» in cui il soggetto femminile può affermare la propria identità sperimentando sulla memoria del proprio viaggio.

¹⁴⁰⁰ La casa, lungi dal confermare la propria vocazione secolare e androcentrica di focolare statico in cui il soggetto femminile si rifugia, diviene per quest'ultima uno spazio conchiuso in cui rinegoziare progressivamente la propria identità. Il viaggio tra le pareti domestiche diviene una continua attività di «modellazione» del suo spazio e del «corpo» della camminatrice (*ivi*, p. 119), come Bruno dimostrato suffragando la sua tesi con numerosi brani cinematografici.

¹⁴⁰¹ Nell'affermare come «la cultura cinematografica modella la relazione tra viaggio e stanzialità», Bruno mette a punto un potente sistema di studio delle immagini in movimento che renda conto del progressivo processo di «mobilitazione» del soggetto femminile (*ivi*, pp. 11-115). Per dirla con Bruno, «muovere le posizioni di genere richiede una serie di spostamenti. Per cominciare, dobbiamo ricostruire la genealogia della posizione del soggetto femminile nel *site-seeing* e sciogliere la fissità dei sistemi binari che lo hanno immobilizzato (...)» (*ivi*, p. 113).

¹⁴⁰² *ivi*, p. 302.

«storia di movimenti, affetto e tatto»¹⁴⁰³, muovendo da una definizione del termine stesso puntualmente connotata:

Secondo l'etimologia greca, aptico significa "capace di entrare in contatto con". In quanto funzione della pelle, l'aptico, derivato dal tatto, costituisce dunque il mutuo *contatto* tra noi e l'ambiente, entrambi recettori e portatori di un'interfaccia comunicativa. Tale canale di comunicazione coinvolge due sensi cognitivi: il tatto vero e proprio, che fornisce una consapevolezza a stimoli che avvengono sulla superficie del corpo, e il senso cinestetico che fornisce informazioni sulla posizione del proprio corpo e dei suoi movimenti¹⁴⁰⁴.

Nel sistematico tentativo di «ri-collocare» il *medium* cinematografico entro una storia punteggiata da narrazioni intime veicolo di istanze collettive¹⁴⁰⁵, l'autrice delinea una genealogia di riferimenti medio-archeologici incardinata su un groviglio sincronico di direttrici temporali e geografiche. Del cinema delle origini, banco di prova imprescindibile anche per Lant e Burch – di cui, tuttavia, soltanto Bruno rimarca la connessione tra l'«invenzione» del dispositivo e la progettazione di una serie di spazi architettonici forieri di una nuova «spaziovisualità»¹⁴⁰⁶, l'autrice rileva la vocazione propriamente «vedutista» di talune pellicole (tra le quali la statunitense *Panoramic View of Monte Carlo* del 1905 prodotta dalla Edison) mediante cui il fruitore, comodamente seduto nell'oscurità della sala, viene catapultato in un'esplorazione turistica guidata dalla cinepresa. In tale condizione, ed è questo il punto che l'autrice rimarca discutendo esplicitamente di «incarnazione» che si verifica, nel solco di Ejsenstein¹⁴⁰⁷, tra la mobilità della pellicola e l'immobilità del fruitore senziente, «architettura e corpo» appaiono «metonimicamente congiunti». Se la metropoli rappresenta l'oggetto d'elezione di numerose sperimentazioni proto-cinematografiche, manifestando una sorta di alter-ego in vetro e calcestruzzo tanto della «meccanica» del dispositivo cinematografico, quanto della «meccanicistica» fatta di visceri e tendini del corpo umano (o eventualmente dell'ibrido «cyborg» e dell'inquietante «bambola meccanizzata»¹⁴⁰⁸), essa può divenire all'occasione teatro di episodi di «topofilia», categoria che Bruno desume dal geografo cinese naturalizzato statunitense Yi-Fu Than.

La *flanêrie* post-baudelairiana e benjaminiana nel tessuto cittadino schiude una «strategia audiovisiva complessa», realizzata dal percorso che lo spettatore compie unendosi – o sarebbe più corretto dire, riecheggiando – alle peripezie del protagonista di turno. Si pensi al pellegrinaggio romano compiuto da Nanni Moretti nel primo capitolo di *Caro Diario*, lungometraggio del 1993, in cui le sequenze di carrellate in soggettiva dei quartieri della capitale si accompagnano al resoconto intimistico dell'infelice "centauro".

¹⁴⁰³ *ivi*, p. 17.

¹⁴⁰⁴ *ivi*, p. 16.

¹⁴⁰⁵ L'autrice afferma a questo proposito, ponendo un commento programmatico: «a mio parere cinema e architettura sono infatti pratiche sessuate, collegate tra loro perché entrambe scrivono storie pubbliche di vita privata. Il corpo-nello-spazio è il territorio narrativo in cui architettura e cinema si incontrano su terreni pubblico-privati» (*ivi*, p. 86).

¹⁴⁰⁶ *ivi*, p. 30.

¹⁴⁰⁷ *ivi*, p. 77. Bruno pone infatti in luce come, nel descrivere gli interni del baldacchino berniniano esposto in S. Pietro, il teorico russo avesse avviato una descrizione di carattere iconografico, non esente tuttavia da un retroterra profondamente sessualizzato, dal momento che la disamina giunge a equiparare tale monumentale apparato al ventre materno (*ivi*, pp. 84-86).

¹⁴⁰⁸ *ivi*, pp. 31-32. Deve essere sottolineato come Bruno ravvisa nelle entità prodromiche dell'automa e della bambola meccanica – di cui correlato ambientale risulta la «lanterna magica» di Kirchner e la «fantasmagoria» ottocentesca – il preludio di quell'«infinito moto meccanizzato del cinema», dalla quale quest'ultimo avrebbe mutuato la tendenza a «prolungare la vita del tempo e dello spazio» (*ivi*, pp. 180-184).

Riferendosi alla pellicola, Bruno annota come «il piacere del vagabondaggio aptico sperimentato dallo spettatore cinematografico» venga originato da un cinestesico processo di proiezione per cui «ci si immagina di abitare uno spazio, al posto di qualcun altro, e si traccia la propria mappa al suo interno»¹⁴⁰⁹. Nessuno stupore, del resto, che le più fervide cartografe riunite nel resoconto di Bruno risultino soggetti di genere femminile [Figura 68].



Figura 68: Mde. De Scudery, *La Carte du Tandre*, 1654-61; Fotogramma M. Antonioni, *La notte*, 1922 (133 minuti)

Dalla seicentesca mappa sentimentale tracciata da De Scudery sino agli itinerari novecenteschi compiuti tra le componenti di un arredo di gusto modernista, il gesto di abitare l'interno assurge ad attestazione forte della propria identità sessuale e sessuata. Il plesso composto da «cinema/corpo/architettura» diviene veicolo di una «dinamica aptica» dalla valenza tanto «carnale» quanto «fantasmatica»¹⁴¹⁰. Un esempio a questo proposito suggestivo viene fornito dall'erranza dei personaggi interpretati da Monica Vitti, attrice feticcio del cinema di Antonioni in cui «la struttura psichica del personaggio è topofilicamente dislocata nell'architettura e nel paesaggio», permette al fruitore di misurare da remoto uno spazio domestico che la figura femminile conquista percorrendolo trasversalmente, sfiorando con le mani le pareti o avviando una relazione indessicale con le sue componenti¹⁴¹¹.

D'altro canto, se la casa assurge a «contenitore dello spazio vissuto», quando non addirittura a «schermo» di proiezione¹⁴¹², l'elemento naturale non sfugge alla furia tipologica dell'autrice. Anche il paesaggio, infatti, possiede un ruolo nevralgico nella trattazione di Bruno, risultando principalmente oggetto di una codificata esperienza in movimento. Il «vedutismo italiano», così come l'anonimo regesto di opuscoli topografici volti a schiudere su supporto cartaceo la dinamica mobilità propria del viaggio, dovettero concorrere al radicarsi di un'estetica votata alla «drammatizzazione narrativa dei luoghi» perpetrata attraverso «un'intensificata e tattile consistenza fisica» – a supporto della sua tesi ipotesi Bruno reca le vedute pittoriche del veneziano Canaletto o del piacentino Giovanni Paolo Pannini, ma anche politiche risalenti al diciottesimo secolo che, dislocandosi

¹⁴⁰⁹ *ivi*, pp. 52-53, enfasi mia.

¹⁴¹⁰ *Ivi*, p. 87.

¹⁴¹¹ Come annota a riguardo Bruno, nel ruolo di Vittoria nella pellicola *La notte* (1960), Vitti «tocca ogni cosa con le mani, mentre il suo corpo irrequieto si muove nello spazio in cerca di un punto dove sostare o di una via d'uscita dal quadro» (*ivi*, pp. 127-128).

¹⁴¹² *ivi*, p. 135.

nell'ambiente per il tramite di plurimi scompartimenti, richiedevano la fruizione in movimento da parte dello spettatore¹⁴¹³. Riflettendo sul superamento del prospettivismo classico l'autrice perviene a un assunto non dissimile da quello avanzato da Burch nella strutturante nozione di "autarchia primitiva" (precedente che in effetti l'autrice puntualmente menziona). Se le vedute ambientali, siano esse pittoriche o tipografiche, tendono a condensare sul piano di proiezione la profondità dello spazio prospettico – «l'impulso cartografico aptico», annota Bruno nel solco dell'omonimo studio di Alpers, pone «gli oggetti lontani come se fossero vicini» e viceversa – la rappresentazione che ne deriva e che «il moto delle immagini in movimento» per certi versi emula, «si rivela un'incarnazione dello spazio che si avvicina al senso del tatto»¹⁴¹⁴. E ancora, e con questa ultima menzione concludo un prospetto sintetico e necessariamente parziale delle innumerevoli intuizioni, non sempre risolte, che scandiscono l'opera di Bruno, la «mappa» stessa, figura semiologica soggiacente alla configurazione dello studio, non solo veniva digitalmente srotolata (prefigurando la «materialità della striscia di celluloidi»), distesa e magari consultata facendo orbitare il polpastrello su un'epidermide pitturata non di rado animale, bensì condensava in «modo aptico» (in altre sedi l'autrice impiega l'avverbio neologico «apticamente») il senso del viaggio attraverso il suo processo di memorizzazione¹⁴¹⁵.

Venendo a un indispensabile momento di sintesi, mi paiono due i capisaldi su una nozione di aptico più profondamente implicata, sul piano ideologico, verso un *sentire* e non un *vedere*, che l'argomentazione di Bruno mette alla prova operativamente. Rispecchiando una specie di scrittura che combina il più trito accademismo a innumerevoli guizzi inventivi di matrice autobiografica, si tratta di due paradigmi strettamente correlati. Il primo di essi, rappresentando il comune denominatore delle esperienze schematicamente riportate, concerne la strutturale transizione dal modello del «sight-seeing» che, come la locuzione laconicamente dichiara, si fonda su un modello oculocentrico, a quello emotivo, mobile e affettivo del «site-seeing», il meccanismo aptico preposto per Bruno a una maniera innovativa di ripensare il linguaggio filmico e la sua storia. Il secondo, volendo individuare una diade che mi pare colga il senso profondo dell'operazione perseguita dall'autrice, risulta l'allitterazione sia ideologica, sia etimologica composta dai sostantivi di «movimento» [*motion*] ed «emozione» [*emotion*]¹⁴¹⁶.

A fronte di quanto illustrato, mi pare evidente come l'incipit rieglino sulla paternità della nozione di aptico, celi un articolato retroterra di interpolazioni, peraltro condotte assecondando un iter teorico già tracciato da Lant e Marks. Da un lato, infatti, Giuliana Bruno condivide l'inversione postulata da Benjamin dello sviluppo teleologico rieglino rivendicando, per dirla con Margaret Iversen, come «la percezione moderna è [sia] tattile o aptica, piuttosto che ottica». Dall'altro – e in questo caso è dall'egiziaca Lant che l'autrice prende parzialmente le distanze –, Bruno articola le "eccentriche" riflessioni compilate un decennio prima da Noël Burch. Anche in tale circostanza, come l'autrice non esita a precisare, si tratta di un dialogo incentrato su uno snodo puntiforme, sebbene non secondario, laddove Bruno intravede negli assunti stilati dal suo predecessore un «embrione di teoria» di quel lemma critico che costituisce, come ho cercato di evidenziare, il motore teoretico dell'*Atlante*, ossia il dispositivo aptico del *site-seeing*. Bruno invade senza indugi la scatola

¹⁴¹³ *ivi*, pp. 216-219.

¹⁴¹⁴ *ivi*, p. 222.

¹⁴¹⁵ *ivi*, p. 231.

¹⁴¹⁶ *ivi*, p. 17.

prospettica costruita da Burch, rigettando la questione dell'illusione tridimensionale e mettendo piuttosto alla prova la vocazione relazionale dello «spazio aptico», oggetto di una *messa-in-movimento* generata dal toccarsi reciproco e geometrico delle componenti.

Non risulta più soltanto l'occhio vischeriano-hildebrandiano – segnale come la teorica, senza citare né Marks né Barker (che presenterò subito di seguito) parli infatti di un «occhio tattile» e di un «tatto visivo» come connaturati allo «spazio aptico»¹⁴¹⁷, ponendo tali facoltà sensoriali in una relazione di «reciprocità»¹⁴¹⁸ –, né la ritmica tra visione ravvicinata o lontana (Lant), e neppure la carezza orizzontale e multimodale della retina contro la superficie (Marks) a rappresentare il fulcro dell'argomentazione di Bruno. Come quest'ultima dichiara, meditando criticamente e scorgendo nella dissertazione di Burch un passaggio che, come sovente accade nella ricerca, il suo stesso autore non esplicita compiutamente, «l'aptico implica l'abitabile». Più precisamente, portando alle estreme conseguenze la consuetudine percettivamente abitudinaria dell'architettura già ravvisata da Benjamin, l'autrice perviene a «concepire lo spazio aptico del cinema come *lo spazio di un di dentro abitabile*»¹⁴¹⁹. È in tale svolta architettonica che mi pare risieda, in definitiva, la componente più originale e rivoluzionaria dell'ipotesi di Bruno. Le palpitanti cartografie superficiali e planari di Marks, dotate di un'esistenza propria che mira a sollecitare la fredda visione del suo fruitore, divengono nella proposta della studiosa italiana la sede di un «cammino geografico profondamente aptico e relazionale», nonché delle vere e proprie «mappature cognitive». La superficie filmica, allora, viene resa improvvisamente praticabile non solo per il fatto di risultare metaforicamente percorribile (e qui è certamente il Merleau-Ponty di Sobchack a divenire nodale) bensì, più drasticamente, perché lo spazio della medesima viene apticamente costruito dalla partecipazione crossmodale ed emozionale del suo fruitore.

La questione posta in campo dalla studiosa risulta di massimo interesse: come sostiene l'autrice richiamando da un lato le teorie settecentesche di Condillac e di Diderot sulla costruzione dello spazio per il tramite del tatto, e dall'altro la nozione di «geografie sensuose» postulata da Paul Rodaway, la specificità dell'aptico, ciò che eleva il medesimo a «senso geografico» coincide da ultimo, come ho già precisato nella prima sezione del presente lavoro, con la sua strutturale *motilità*. «Nella misura in cui – evidenzia l'autrice – combina proprietà tattili e locomotorie, in termini geografici l'esperienza aptica comporta la conoscenza di superficie, geometria, materiali, location, energia e dinamica». In questo senso, è nel potere «mesmerizzanti[e] del cinema», ossia nella sua innata vocazione a ipnotizzare per via «tecnologica» il fruitore nel suo oscuro sensorio, che risulta sollecitata e anzi potenziata «la nostra cognizione sensoriale e il nostro senso dello spazio»¹⁴²⁰. Vorrei sottolineare come l'ipotesi formulata da Bruno risulti maggiormente percorribile per la tesi che mi propongo di illustrare rispetto alle rivisitazioni (parimenti sinestesiche) facenti capo alla visione aptica riegliana e al tropo dell'occhio palpante. Allo stesso tempo, occorre rimarcare il sussistere di alcuni presupposti che accomunano l'indagine di Bruno a quella di Marks – i precedenti di Lant e Burch, eludendo il confronto con la fenomenologia francese, risultando maggiormente eccentrici. A suffragare una simile dialogo, si pongono le considerazioni che l'autrice elabora a più riprese sul senso aptico, esaltandone variabilmente la «reciprocità»

¹⁴¹⁷ *ivi*, p. 305.

¹⁴¹⁸ *ibidem*.

¹⁴¹⁹ *ivi*, p. 302.

¹⁴²⁰ *ivi*, p. 306.

merleau-pontiana per cui il corpo che tocca appare sempre contestualmente toccato, sia esso un'entità organica (il corpo del soggetto percipiente) o inorganica (lo schermo, il montaggio, il movimento di macchina); la sua precipua disposizione «globale» secondo cui, lungi dal coinvolgere l'azione della sola mano, l'aptico afferisce all'epidermide del corpo «intero», dalla sottile pellicola che cinge il bulbo oculare alle sensibilissime piante dei piedi; le sue connessioni con la nozione di «spazio vissuto» proposta in chiave psicoanalitica da Henry Lefebvre e basata sulla pulsante intersezione di uno spazio simultaneamente «percepito» e «concepito» dal corpo; «l'intersoggettività» che, conseguentemente, pertiene a una modalità percettiva fisiologicamente relazionale¹⁴²¹.

Vengo infine a un'ultima, nevralgica, considerazione. Se il modello del *site-seeing* rappresenta a mio avviso una prima, sostanziale deviazione dalle rivisitazioni coscienti o incidentali del pensiero riegliano) che ho in precedenza enucleato (rammentando di come Sobchack in effetti non citi mai Riegl, né si interroghi precipuamente sulla nozione di aptico, allo stesso tempo, mi pare che esso contenga un *vulnus* potenzialmente comune alle proposte di Lant, Burch e Marks. Benché le autrici e gli autori esaminati discutano estesamente di “tatto”, “tattilità”, “spazi aptici” e immagini in movimento percepibili “apticamente”, si potrebbe obiettare che la questione dell'aptico, da ultimo, si realizzi su un piano sostanzialmente metaforico o, ancor peggio, schiettamente visivo. Richiamare la regola merleau-pontiana afferente alla vocazione fisiologicamente sinestesica della percezione, se da un lato consentirebbe di porsi ai ripari da simili (e legittime) accuse, rischia al contempo di equiparare in maniera indiscriminata formulazioni aventi presupposti teorici differenti. Fatto salvo l'ineludibile (e fisiologica) prerogativa sinestetica, esplicitata la circostanza “magica” e parimenti irrinunciabile per cui le immagini cinematografiche possano toccarci per il tramite di una pletora di strategie connesse al nostro essere corpi insieme al corpo cinematografico, credo che il tema dell'aptico meriti una differenziazione ideologica maggiormente sottile.

A questo proposito, l'ipotesi che vorrei avanzare e che, non fortuitamente, pone al centro la lezione riegliana, può essere così illustrata. Mi pare che le teorizzazioni incardinate sulla planarità della superficie, sia tale piatezza animata dalla ritmica tra frontalità e animazione (Lant), meta di una carezza oculare volta a rilevare progressivamente i limiti della visione (Marks) o oggetto di una stratificazione tattile tutta interna alla scatola prerinascimentale (Burch), favoriscano un'investigazione cartografica dinamicamente ottica in cui il sensorio del soggetto percipiente, pur venendo sollecitato in termini multimodali, risulta guidato dall'azione mobilissima di un occhio toccante. In altre parole, nei casi enucleati (in particolare in quello di Marks) è la motorizzazione hildebrandiana del cristallino lungo una superficie impenetrabile a schiudere un'esperienza sinestesica decisamente più complessa. Esauritasi la ritmica del cristallino, tuttavia, viene meno anche la visualità aptica, che si qualifica finanche sul piano lessicologico quale dinamica operativamente incentrata sul visivo e su differenti gradi di visibilità (che possono giungere, non fortuitamente, sino all'acceramento). Qualora invece, ponendo uno slittamento sostanzialmente teoretico, la continuità del piano tattile venga infranta in favore della creazione di uno spazio radicato nella stratificata motilità del corpo, come in effetti propone Bruno nel solco di Sobchack, le istanze ottiche, pur non venendo eliminate (il sentire aptico rimane

¹⁴²¹ *ivi*, p. 307.

un sentire crossmodale), ne risultano significativamente ridimensionate, almeno sul piano argomentativo. Come mi prefiggo di argomentare nei successivi paragrafi e capitoli, il *sentire aptico*, così come il *vedere aptico*, rappresenta anzitutto una questione di metodo. Sul piano operativo, le sue sempre variabili teorizzazioni incarnano l'esito di un'accurata selezione, rimozione, omissione o interpolazione di talune fonti in favore di altre. Sebbene Bruno, come la maggior parte delle altre autrici sinora menzionate, citi debitamente la figura di Riegl attribuendogli la paternità della nozione di aptico, alla base della proposta della studiosa si situa piuttosto il recupero di una delle personalità fondative per le indagini sulle relazioni tra il cinema e l'esperienza spettatoriale che partecipa indirettamente di una genealogia parallela a quella dell'aptico riegliana: ossia, quella dello psicologo Hugo Münsterberg, su cui si tornerà più approfonditamente nel prossimo capitolo.

2.2.8. Somatotopia: verso il sentire aptico

Un breve contributo che precorre, sulla scia di Sobchack e di Bruno, il definirsi di una teoria incardinata sulla costruzione propriocettiva e interocettiva dello spazio può essere ravvisato nello scritto *A Haptic Aesthetics* licenziato dalla statunitense Jennifer Fisher nel 1997¹⁴²². L'autrice, che tuttavia non partecipa direttamente a un orizzonte di *Film Studies* – pur esaminando nel corso della trattazione talune opere video o che contemplano elementi filmici, il nodo che Fisher desidera sciogliere nel '97 afferisce al ritorno a ciò che l'autrice intende come senso profondo e «primitivo» dell'estetico¹⁴²³, ossia il suo essere scienza del sentire in relazione ai discorsi sull'opera d'arte – non può che incorrere in quella divaricazione semantica concernente l'aptico quando saggiato in ambito storico-artistico. Disponendo la canonica suddivisione tra un vedere aptico «distale» e un sentire aptico «affettivo», l'autrice anticipa e per certi verti trasferisce le future disquisizioni sul “site-seeing” acutamente formulate da Bruno nel cuore del dispositivo espositivo¹⁴²⁴. In tale circostanza il toccare, pur essendo annoverato tra le azioni del fruitore-visitatore, assurge piuttosto allo stadio di comportamento e di postura estesa – nell'organismo espositivo si cammina, si circumnaviga o si accostano gli esemplari esposti, si risente, in taluni casi, del loro determinare un vero e proprio *milieu* – tale per cui risulta da ultimo il corpo e non l'occhio (e dunque neppure il punto di riposo hildebrandiano e wölffliano) a rappresentare il fulcro tanto dell'esperienza di fruizione quanto della configurazione di una cornice epistemologica e critica.

Laddove Fisher, anche in virtù della vocazione militante del contributo anzidetto, non indugia in una ricognizione storiografica sistematica della nozione di aptico, dichiarando il proprio posizionamento genericamente nell'alveo delle teorie femministe, uno studio di un decennio successivo mi pare metta in luce, in maniera forse maggiormente decisiva rispetto alle riflessioni sinteticamente menzionate, un cortocircuito che si viene a definire sul piano concettuale. Benché la teorica statunitense Jessica M. Barker si dimostri solo parzialmente debitrice degli assunti presentati dall'autore della *Kunstindustrie*¹⁴²⁵, le formulazioni esposte nel fondamentale volume *Tactile Eye*¹⁴²⁶, come il titolo dell'omonimo studio testimonia in maniera incontrovertibile, non rinunciano alla preminenza ideologica di un occhio mobile che fa esperienza della

¹⁴²² J. Fisher, *A Haptic Aesthetics*, in “Parachute”, N. 8, estate 1997, pp. 4-11. Consultabile al link (visitato il 3 maggio 2022): <http://www.david-howes.com/senses/Fisher.htm>: Consultato in data 7 gennaio 2022.

¹⁴²³ *ivi*, s.n.

¹⁴²⁴ *ivi*, s.n.

¹⁴²⁵ J. M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley, 2009.

¹⁴²⁶ *ivi*, p. 3, trad. mia.

superficie adottando una pluralità di movenze¹⁴²⁷. Allo stesso tempo, deve essere altresì rimarcato come la sistemazione postulata dalla studiosa statunitense presupponga, almeno sul piano argomentativo, un coinvolgimento del corpo decisamente più articolato. Benché l'indagine, come ha già puntualmente rimarcato Wanda Strauven¹⁴²⁸, escluda dalla propria cornice epistemologica una tattilità fattivamente agita, deve essere altresì rimarcato come Barker istituisca un prospetto di analisi basato sulla parcellizzazione della percezione aptica, rispettivamente colta nella sua componente epidermica (la pelle dello spettatore e quella della pellicola o della proiezione digitale), propriocettiva (a livello muscolare) e interocettiva (allora viscerale)¹⁴²⁹. Se i suddetti meccanismi percettologici, fondativi del sentire aptico, vengono dichiaratamente riferiti dall'autrice all'alveo della «visione cinestesica» ed ecologica per come essa era stata postulata alla fine degli anni Sessanta da Gibson¹⁴³⁰, risulta interessante constatare come, coniugando all'approccio fenomenologico di matrice merleau-pontiani normativo negli studi angloamericani laboratoriale, la stessa Barker, come già Bruno (in un rinvio invece assente tanto in Marks quanto in Sobchack) giunga alla figura di Hugo Münsterberg. Riprendendo un passaggio dal volume che parrebbe scontrarsi con l'assunto di fondo propugnato nel titolo:

la tattilità cinematografica [*cinematic tactility*] quindi, è un *atteggiamento generale verso il cinema che il corpo umano* mette in atto in modi particolari: apticamente [*haptically*], sulla tenera superficie del corpo; *cinestheticamente e muscolarmente, nella dimensione intermedia di muscoli, tendini e ossa che si protendono verso e attraverso lo spazio cinematografico*; e visceralmente, nei torbidi recessi del corpo, dove cuore, polmoni, fluidi pulsanti e sinapsi ricevono, rispondono e rimettono in scena i ritmi del cinema¹⁴³¹.

Mentre il rinvio al pensiero del viennese si condensa in una citazione *en passant* – Barker condensa l'argomentazione di Riegl nella dialettica evolutiva di visione ravvicinata e a distanza, glissando tuttavia sul suo lascito herderiano e hildebrandiano¹⁴³² – l'argomentazione corporea e persino intracorporea enucleata dalla studiosa sembra da ultimo cedere alla centralità dell'occhio, rinunciando a sospingere l'analisi in una direzione più marcatamente non oculocentrica. Il nemico (ossia la visione), anche in questa circostanza viene combattuto dall'interno, cedendo all'opportunità, come si è visto già colta da Hildebrand di riunire le facoltà del corpo

¹⁴²⁷ Per dirla con Barker la «tattilità cinematica» si realizza in uno spettro di «pattern» comprendente azioni oculari quali «accarezzare, colpire, sorprendere, prendere a pugni, afferrare, abbracciare, spingere, tirare, palpare, immergere» (ivi, pp. 37-38).

¹⁴²⁸ W. Strauven, *Touchscreen Archaeology* cit., 2021, p. 26. Nel porre in discussione i presupposti enucleati dal volume di Barker, secondo cui l'esperienza effettiva di toccare lo schermo rappresenterebbe «tocco troppo letterale per rendere conto dell'intera gamma di tattilità che sperimentiamo durante la visione di un film» (J. Barker, *Tactile Eye* cit., 2009, pp. 28-29, trad. mia), Strauven pone la propria indagine medio-archeologica in una direttrice non sovrapponibile: «È proprio questo percorso letterale, che Barker sconsiglia, che mi propongo di intraprendere con il mio libro. Contro la tradizione della teoria cinematografica sensuale (o incarnata), la *Touchscreen Archaeology* non è tanto non riguarda tanto il corpo dello spettatore o dell'utente e ciò che accade a questo corpo durante il “film” o il “media”. Pertanto, la discussione non ruoterà attorno all'erotismo, alla sessualità e al consenso, né al contagio e alla viralità attraverso il tatto, anche se questi sono temi urgenti nell'agenda della nostra società contemporanea» (Strauven, op. cit., 2021, p. 27, trad. mia).

¹⁴²⁹ J. Barker, *Tactile Eye* cit., p. 2, trad. mia.

¹⁴³⁰ Stando alla definizione di Gibson puntualmente riportata da Barker: «la visione è cinestetica in quanto regola i movimenti del corpo tanto quanto il sistema muscolo-articolare-pelle e il sistema uditivo interno» (ivi, p. 3). Si veda: J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin & Co., Boston, 1979, p. 183.

¹⁴³¹ ivi, p. 3, trad. mia.

¹⁴³² Scrive a questo proposito Barker: «nel suo studio sul periodo di transizione tra l'antichità e il primo cristianesimo, lo storico dell'arte Alois Riegl ha notato la tendenza dei tessuti egiziani a privilegiare la consistenza della superficie rispetto alla profondità, che ha definito come il momento cruciale della transizione “dalla ‘visione vicina’ tattile nel caso della piramide egizia alla ‘visione lontana’ puramente ottica del Pantheon romano”» (ivi, p. 37, trad. mia).

toccante non nell'operosità di un corpo senziente, bensì in quella di un occhio reattivo (l'iperattivo «occhio tattile» [*tactile eye*], per l'appunto).

Un rilievo che può essere utile avanzare, fatta salva la sua estraneità al discorso riegliano, risiede in un ragguaglio che nessuna delle fondamentali proposte critiche qui enucleate nomina espressamente (Sobchack elabora a tal proposito una riflessione particolarmente attenta¹⁴³³), pur facendo estesamente appello alla percezione incarnata dell'esperienza cinematografica. Laddove gli scritti introdotti si riferiscono, non di rado per criticarla, alla celebre “fase dello specchio” lacaniana, resa ora tattile¹⁴³⁴, sottolineano l'identità – o più sovente l'impossibile identificazione –, tra i dispositivi dello “specchio” e dello “schermo”, e offrono al lettore analisi penetranti sulla relazione tra immagine del corpo riflesso/dinamizzato sulla superficie dello schermo e sentire propriocettivo¹⁴³⁵, mancano riferimenti puntualmente codificati al grande tema dei neuroni specchio che, proprio in quel decennio, riceveva una dirompente istituzionalizzazione in ambito accademico e mediatico¹⁴³⁶. Certamente, come noto e come si è detto, gli studi della statunitense Sobchack avevano svolto a tal proposito, almeno indirettamente, un ruolo fondamentale di apripista, che rischiava di divenire accentratore (influenza che essi hanno effettivamente assunto, se si prende in esame la letteratura sull'aprico a essi variabilmente pertinente) e, da ultimo, eventualmente controproducente rispetto al tema dell'oculocentrismo, in una direttrice che un saggio quale *Carnal Thoughts*, per contro, pone radicalmente in discussione. Tale precisazione è stata già opportunamente mossa dal neuroscienziato Vittorio Gallese e dallo studioso di cinema Michele Guerra nel fondamentale studio interdisciplinare *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*¹⁴³⁷, quando gli autori, rilevando la notevole fortuna critica posseduta dall'indirizzo di studi fenomenologici inaugurato dalla studiosa statunitense, hanno annotato:

queste ultime si sono rilevate nettamente vincenti anche per la capacità del loro alfiere, Sobchack appunto, di non sganciarle del tutto da una risoluzione “incarnata” di taluni capisaldi di una semiologia e soprattutto della vicinanza analitica ai film. *La tradizione di studi fenomenologica, che ha decisamente alimentato anche la crescita di interesse per la tattilità e la cosiddetta haptic visuality, si è stranamente contaminata poco, soprattutto a partire dal nuovo secolo [qui, come si vedrà, il riferimento è a Marks e Barker], con la*

¹⁴³³ Rispetto alle proposte elaborate dalle precedenti studiose, Sobchack avverte la necessità di approfondire sul piano fenomenico come si compia una simile partecipazione multimodale al corpo del film, sottolineando come «non sto [stia] parlando metaforicamente del toccare e dell'essere toccati al e dal cinema, ma “in un certo senso” letteralmente della nostra capacità di sentire il mondo che vediamo e sentiamo sullo schermo e della capacità del cinema di “toccarci” e “commuoverci” al di fuori dello schermo» (V. Sobchack, *Carnal Thought. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004, p. 66, trad. mia).

¹⁴³⁴ Il tema emerge con forza in Marks, che non fortuitamente preferisce giustapporre alla visualità lacaniana che contraddistingue la costruzione della soggettività, una di matrice merleau-pontiana definita dalla «una conoscenza immanente del corpo» (L. Marks, *The Skin of the Film* cit., p. 151, trad. mia).

¹⁴³⁵ Si pensi alla digressione autobiografica presentata nel 2004 da Sobchack ripercorrendo l'esperienza di amputazione di una gamba e il conseguente innesto di una protesi, oppure alla descrizione proposta da Barker della risonanza, anch'essa di matrice merleau-pontiana, che si viene a creare tra la percezione di un corpo pesantemente seduto in sala e presente a sé stesso, il corpo meccanico del film, le immagini e la narrazione in esso esibite. Cfr. V. Sobchack, *Carnal Thoughts* cit., p. 172; V. Barker, *Tactile Eye* cit., p. 20.

¹⁴³⁶ La scoperta dei neuroni specchio in esemplari di scimmia risale infatti al 1991, anno in cui si data la pubblicazione dei primi studi neuroscientifici sulla rivista specialistica “Experimental Brain Research”. Cfr. G. Rizzolatti, M. Fabbri-Destro, *Mirror neurons: from discovery to autism*, in “Experimental Brain Research”, N. 220, settembre 2009, Vol. 3, N. 4, pp. 223-237, qui 223.

¹⁴³⁷ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015, p. 82.

letteratura di ambito neuroscientifico, nonostante Merleau-Ponty si sia rivelato la fonte privilegiata dai neuroscienziati per i loro interventi in ambito filosofico e artistico¹⁴³⁸.

Il passaggio trascritto risulta eloquente per più ordini di ragioni. Anzitutto, deve essere evidenziato come gli studiosi, nell'introdurre il tema della tattilità in relazione all'esperienza dell'immagine filmica, avvertano l'esigenza di anteporre al costrutto di "haptic visuality" di Laura U. Marks l'aggettivo "cosiddetto", quasi a rilevare al cuore della medesima concezione una latente criticità. In secondo luogo, pur rimarcando l'influsso merleau-pontiano esercitato anche per il tramite della notevole rilettura elaborata da Sobchack, Gallese e Guerra denunciano una resistenza che, almeno a mio avviso, deve essere direttamente correlata al predominio da ultimo accordato dalle medesime autrici (in maniera meno forte in Sobchack) alla visualità. A conclusioni non dissimili pervengono gli stessi autori che propongono, nel capitolo dedicato alla restituzione in *close-up* del volto e delle mani, di «ridiscutere le riflessioni sull'*haptic visuality*»¹⁴³⁹. L'elemento che fa problema ai teorici, forse in tale circostanza eccessivamente stringati, per ragioni di ordine puramente logistico, nel presentare le tesi formulate da Marks e Barker (in un connubio che, sebbene opportuno, rischia di appiattire le proposte delle studiose, in realtà alquanto diversificate) risiede nella circostanza per cui «il primo piano continua a essere in prevalenza ricondotto alla sfera dell'affezione e dell'identificazione»¹⁴⁴⁰. Consultando le monografie di Barker e in maniera ancor più significativa di Marks, in cui non di rado vengono esaminati i medesimi documenti filmici saggiati anche da Guerra e Gallese, a dimostrazione di come il campo di ricerca sia elastico e disponibile al coesistere di stratificate metodologie, mi pare altresì plausibile sostenere che le autrici non focalizzino la disamina esclusivamente sul piano narratologico (mentre su quello dell'identificazione, eventualmente, sì), riservando un valore nevralgico a tutte quelle componenti che qualificano il film in quanto corpo meccanico: la grana, la texture, le lenti e la loro ritmica, il montaggio, il punto di vista. Dal momento che tali fattori risultano sistematicamente analizzati anche da Gallese e Guerra, ciò che vorrei proporre, allora, è di individuare il discrimine tra le suddette linee di ricerca – quella facente capo alla *haptic visuality* e quella afferente all'aptico in ambito neuroscientifico – nella preminenza ideologica assegnata alla visione dalle teoriche angloamericane. La rivendicazione di una cornice neuroscientifico né oculocentrica né modellata sul predominio del "cervello visivo", a maggior ragione quando riferita all'alveo artistico o estesiologico (branca definita con plurime denominazioni, tra le quali figura quella di "Neuroestetica")¹⁴⁴¹, costituisce un presupposto forte delle investigazioni di Gallese¹⁴⁴². La norma merleau-

¹⁴³⁸ *ivi*, p. 82, enfasi mia.

¹⁴³⁹ *ivi*, p. 233.

¹⁴⁴⁰ *ivi*, p. 216.

¹⁴⁴¹ Per un'introduzione all'argomento e alle sue molteplici posizioni, con particolare attenzione per le posizioni dell'influente neurobiologo britannico Semir Zeki, che discute l'implicazione del «cervello visivo» tanto nella ricezione per così dire "passiva" dell'opera d'arte, nella fattispecie cinetica, quanto in una sua vera e propria creazione da parte del fruitore si veda: A. Pinotti, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo*, in "Rivista di Estetica", N. 37, 2008, pp. 147-168.

¹⁴⁴² In un articolo datato 2010, scontrandosi con l'apparato di indagine di Zeki, a cui Gallese contesta l'assegnare una preminenza teoretica alla relazione tra «estetica e visione» e, per estensione, al «cervello visivo», il neuroscienziato parmense giustappone una concezione maggiormente estesa, affermando: «[...] vedere qualcosa significa mettere in gioco non solo la visione, ma anche il sistema motorio, quello somatosensoriale e i circuiti che presiedono alla nostra capacità di provare emozioni. Inoltre, non si può decidere di studiare l'esperienza estetica facendo domande al cervello se contemporaneamente non si iscrive il cervello nella relazione che intrattiene con il corpo vivo dell'esperienza, a sua

pontiana della sinestesia è stata sostanzialmente integrata dalle indagini condotte in ambito neuroscientifico sin dai primissimi anni Novanta con il meccanismo neuronale dell'«integrazione multimodale», da intendersi quale principio e «caratteristica propria anche delle aree sensoriali primarie»¹⁴⁴³.

Il presente progetto non desidera addentrarsi in un settore disciplinare specialistico, ossia quello delle neuroscienze, distante, quando non addirittura del tutto estraneo – e incompatibile, suggerirebbe forse qualcuno –, agli studi storico-artistici. Obiettivo della ricerca non mira né potrebbe ambire all'elaborazione di considerazioni teoriche del tutto impraticabili per chi scrive. Piuttosto, la curvatura neuroscientifico, e qui credo risieda il potenziale più dirompente di una postura interdisciplinare sovente auspicata, sebbene complessa da applicare operativamente, consente di precisare o di rivisitare talune posizioni allora trasferibili, in quanto concettualizzazioni, al corpo della storia, della teoria e della critica dell'arte. A dirsi che, sebbene lo storico dell'arte non sia un neurologo né possa ambire a una comprensione profonda di tali tematiche (in una chiosa che, per *par condicio*, può ritenersi valida anche all'inverso), questi può parimenti intendere la propria disciplina in termini laboratoriali, non rinunciando, come sovente accade, all'accostare questioni percettologiche – che Riegl e i tedeschi hanno insegnato, tuttavia, essere storiche e storicizzate, oltre che stilistiche – ai campi dell'estetica e della filosofia dell'arte.

A tal proposito, Gallese muove dalla definizione comprovata su basi empiriche di un «nuovo modello di percezione in cui azione, percezione e cognizione sono strettamente integrate»¹⁴⁴⁴. Tale impalcatura si incardina su una diversa concezione del funzionamento delle «cortece somatosensoriali SI e SII», ossia di quelle aree adibite al ruolo di «“carta geografica neurale” [il discorso neuroscientifico qui interseca la figura della mappa genialmente sondata nelle proposte di Marks e Bruno] del nostro corpo, che si occupa prevalentemente delle nostre sensazioni tattili»¹⁴⁴⁵. Non intendendo più le suddette cortecce come «deputate a processare *in modo unimodale* gli stimoli somatosensoriali applicati al nostro corpo, come il tatto, la propriocezione, il dolore e la temperatura», il nuovo modello neurologico conferma l'esistenza di un sistema percettivo fisiologicamente multimodale. Come annota Gallese:

Oltre trent'anni di ricerche hanno mostrato che nel *cervello dei primati non umani e della nostra specie l'integrazione tra le diverse modalità sensoriali è la regola e non l'eccezione. Le aree visive rispondono anche a stimoli tattili e acustici, così come le aree somatosensoriali e le aree acustiche rispondono anche a stimoli visivi [...]*¹⁴⁴⁶.

Rispetto al *sentire aptico*, sempre più prossimo a un *sentire corporeo*, piuttosto che a un *vedere*, non stupirà riscontrare come un'importanza strategica venga assegnata anche in ambito neuroscientifico al tema della

volta situato in un mondo che obbedisce a leggi fisiche che ne hanno condizionato evoluzione, sviluppo e funzionamento. Credo, cioè, che *ridurre il problema dell'esperienza estetica ai puri aspetti della fisiologia della visione* significhi forse fare appello a un *neuro-determinismo* che oltretutto non esaurisce e limita le possibilità euristiche offerte dall'approccio neuroscientifico». V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifico*, in U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Allemandi, 2010, pp. 245-262, qui 253-254.

¹⁴⁴³ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico* cit., p. 223.

¹⁴⁴⁴ *ivi*, p. 218.

¹⁴⁴⁵ *ivi*, p. 219. Per una presentazione esaustiva e chiara delle questioni qui troppo sinteticamente ripercorse si rimanda al capitolo: *Il volto e le mani*, pp. 209-251.

¹⁴⁴⁶ *ivi*, p. 223, enfasi mia.

motilità¹⁴⁴⁷, che giunge così a intersecare le istanze scientifiche, ingegneristiche, estesiologiche, fenomenologiche, storico-artistiche e persino etimologiche. Nell'estendere ciò che già Sobchack aveva definito nei termini di «cinesthetic subject»¹⁴⁴⁸, sperimentando mirabilmente e in maniera a tratti intraducibile, come già notato da Gallese e Guerra, l'omofonia anglofona tra gli aggettivi «cinematico», «sinestetico» e «cinestesico»¹⁴⁴⁹, gli autori possono mettere operativamente alla prova la scoperta di maggiore coerenza, sul piano teorico, che i processi di simulazione incarnata hanno comportato. Ossia, quella secondo cui l'attivazione delle suddette aree somatosensoriali non si verifica unicamente nell'esecuzione in prima persona di determinati gesti, bensì possa accadere anche nell'esperienza di vedere i medesimi gesti performati da altri corpi, siano questi ultimi esperiti nella realtà oppure proiettati su uno schermo, in una prospettiva interoggettiva – il contatto tra due oggetti – e persino in assenza del corpo stesso, nel caso della traccia impressa su un supporto dalle membra dell'artista [Figura 69].

Il punto che mi preme sottolineare e che gli studiosi correlano nuovamente al costrutto di «visione aptica», afferisce a come quest'ultima, qualora sollevata dal contesto più schiettamente fenomenologico, non debba più essere intesa alla stregua di una «metafora», bensì assunta quale «processo fisiologico» che, lungi dall'esaurirsi nel perimetro dell'occhio e della sua fisiologia come avevano ipotizzato i teorici germanofoni, risponde «all'inconsapevole simulazione nel proprio cervello-corpo»¹⁴⁵⁰. In altri termini, mi pare non sia direttamente il concetto in sé, quanto una veste lessicologica che privilegia in maniera netta l'alveo della visualità, a poter essere oggetto di un eventuale approfondimento.

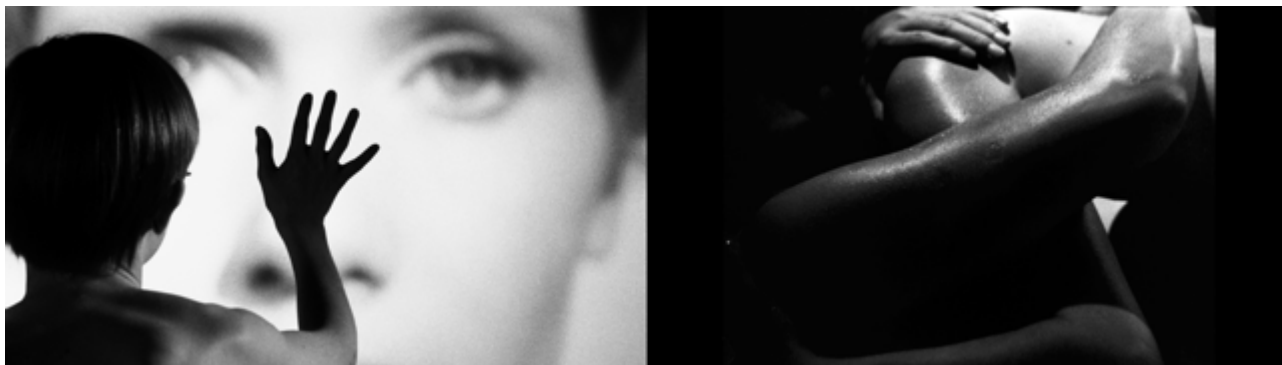


Figura 69: Fotogramma I. Bergman, *Persona*, 1966 (85 minuti); Fotogramma A. Resnais, *Hiroshima Mon Amour*, 1959 (90 minuti)

¹⁴⁴⁷ *ivi*, pp. 121-126.

¹⁴⁴⁸ V. Sobchack, *Carnal Thoughts* cit., p. 67. Deve essere inoltre segnalato come, nel capitolo eloquentemente intitolato *What my Fingers Knew*, Sobchack pone al centro dell'analisi (nella fattispecie, una celebre sequenza del lungometraggio *The Piano* di Jane Campion del 1993) la possibilità di una conoscenza per l'appunto carnale e, a queste altezze, digitale, che precorre la presa di coscienza dell'immagine visiva. Nelle parole della teorica: «Fin dal primo momento (anche se non lo sapevo coscientemente fino alla seconda inquadratura), le mie dita hanno compreso quell'immagine, l'hanno afferrata con un formicolio quasi impercettibile di attenzione e anticipazione e, fuori dallo schermo, “si sono sentite” come una potenzialità nella situazione soggettiva e carnosa rappresentata sullo schermo» (*ivi*, p. 63, trad. mia).

¹⁴⁴⁹ *ivi*, p. 121.

¹⁴⁵⁰ *ivi*, pp. 240-241.

L'allontanamento dalla lezione riegliaiana, precedente non menzionato dagli studi di Gallese, risulta del resto parziale, se si rammenta di come questi nomini in più sedi la figura prodromica di Hildebrand¹⁴⁵¹. Pur nella correttezza di tali rilievi, un'osservazione avanzabile concerne la mancata esplicitazione del sostrato ideologico sotteso all'impalcatura hildebrandiana e che, come si è visto, risulta invece orientato a rendere persino la scultura un affare non solo dell'occhio pittorico, bensì di un occhio in uno stato di quiete, in una direzione, pertanto, non perfettamente sovrapponibile a quella illustrata da Guerra e Gallese.

Concludendo la disamina incentrata sulla notevole fortuna della nozione riegliaiana di aptico, può essere utile porre brevemente l'attenzione su una delle innumerevoli proposte che punteggiano gli scritti di Gallese e che, abbandonando i meccanismi del primo piano cinematografico, pertiene alla configurazione sensi-motoria dello spazio, della prassi e della ricezione della pratica di determinati artisti nel corpo vivo del fruitore¹⁴⁵². Risulta ormai noto il caso, investigato dal neuroscienziato parmense in collaborazione con lo storico dell'arte David Freedberg, di quelle opere d'arte che attestano un dinamismo sensi-motorio alquanto stratificato e incentrato sulla triangolazione tra l'artefice (l'esecutore materiale del gesto, "invisibile" una volta compiutosi l'atto), la traccia indessicale del gesto (la lacerazione inferta da Lucio Fontana nella serie dei *Concetti spaziali. Attese*, oppure l'indisciplinata gocciolatura prodotta da Jackson Pollock), la dimensione spazio-temporale di tale operazione performativa (il braccio che, sollevandosi, occupa e crea uno spazio corporeo e temporalizzato nel realizzare l'azione), il risuonare entropatico della medesima in chi vi fa esperienza, per cui i «gesti dell'artista nella produzione dell'opera d'arte inducono il coinvolgimento empatico dell'osservatore, attivando in modalità di simulazione il programma motorio che corrisponde al gesto evocato nel tratto o segno artistico»¹⁴⁵³. Guardando ai documenti convocati dagli studiosi, fra i quali figurano taluni "Tagli" di Fontana, altrettanti esemplari monumentali di Pollock e persino la celeberrima *Incredulità di Tommaso* di Caravaggio, nella sezione più marcatamente argomentativa della mia trattazione proverò a traslare tale plesso di meccanismi in una prospettiva intermediale. Il tema, può essere opportuno ribadirlo sin da ora, non mira all'elaborazione di una proposta teorica di matrice neuroscientifica, quanto piuttosto (e all'inverso), testando solo di sponda le suddette formulazioni, essa si propone di avanzare un'ipotesi di lettura interna ai confini di una storia dell'arte intesa come disciplina estesa. Una proposta, pertanto, che individui nell'intermedialità – e più specificamente nel continuo passaggio dalla terza dimensione alla superficie, dalla scultura all'immagine pittorica o in movimento –, nel corpo senziente (dell'artista e del fruitore) e, soprattutto, nella *motilità del sentire aptico* la propria cifra costitutiva, impostando il discorso su basi storico-filologiche. La stratificata motilità del sentire aptico, se da ultimo travalica e scompagina il dispositivo opportunamente codificato su di essa da Alois Riegl, quando applicato alla storia dell'arte contemporanea, e non al cinema o alle neuroscienze, presenta una serie

¹⁴⁵¹ Il riferimento avanzato dagli autori, incentrato sul libello del *Problema della forma*, pertiene molto opportunamente l'assioma hildebrandiano per cui «la percezione della spazialità dell'immagine è il risultato di un processo costruttivo sensori-motorio» (ivi, p. 29). Pur rilevando, sulla scorta di Andrea Pinotti, l'importanza nodale che l'argomentazione hildebrandiana assegna alla «mobilità» e a una conoscenza corporea dello spazio che avviene anche per il tramite delle mani (ivi, p. 30), mi pare che gli autori glissino sulla distinzione, in fondo netta nello scultore di Marburgo, tra la suddetta motilità e l'assegnare la medesima a una questione di ordine eminentemente oculare. Si veda anche: Gallese, op. cit. 2010, pp. 257-259.

¹⁴⁵² D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy inesthetic experience*, in "Trends in Cognitive Science", Vol. 11, N. 5, 2007, pp. 197-203. Cfr. V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica*. cit., pp. 257-259.

¹⁴⁵³ ivi, pp. 201-202; Cfr. V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica* cit., p. 257.

di interlocutori forse inaspettati. Ciò che mi auspico di dimostrare pertiene a come tale stratificata motilità, subentrando nella storia dell'arte, possa divenire la chiave di lettura dietro alla quale si celano tensioni politiche, accordi o controffensive di interi gruppi intimamente radicati nel loro tempo. Ossia, l'argomentazione si propone di seguire il sentire aptico attraverso il farsi della ricerca artistica – e così di quella teorica e critica – in una direzione atta a scompaginare l'eredità teorica “tedesca”.

Prima di illustrare la suddetta ipotesi argomentativa, si rende auspicabile comporre un quadro della letteratura critica sul vedere e sul sentire aptico in ambito storico-artistico. Tale ricognizione, rimasta ad oggi non ancora realizzata, si pone l'obiettivo di rintracciare e analizzare come in tempi diversi, storici e critici dell'arte (al vaglio degli artisti) si siano interfacciati con la teoria dell'arte, risalendo a un variegato panorama di fonti imprescindibile al fine di cogliere tanto l'elasticità che contraddistingue la nozione di aptico, quanto la vitalità di un pensiero storico-artistico seguito nell'allungare lo sguardo oltre i propri confini disciplinari.

CAPITOLO 3

2.3. Le figure dell'aptico nella storiografia. Il “laboratorio” delle Avanguardie Storiche

Uno studio monografico sulle strategie mediante cui la storia dell'arte e la critica d'arte si sono interfacciate con il sentire aptico non figura, ad oggi, nel panorama bibliografico. Le ragioni di una simile lacuna devono essere ricondotte alla vocazione polisemica di tale nozione, unitamente ai processi di riconfigurazione semantica in cui il costrutto di aptico è incorso sin dalla sua riabilitazione tardo-ottocentesca. Cionondimeno, l'assenza di una voce monografica sull'argomento, non dovrebbe lasciar automaticamente supporre la mancanza di interesse o di eventuali indagini su di esso. Infrangendo tale apparente mutismo delle fonti, è possibile rinvenire un panorama di fonti particolarmente articolato, concepibile nelle forme di una cartografia sommersa da portare progressivamente alla luce, che ha svolto un ruolo fondamentale nell'immettere tale senso di confine nelle maglie della storia dell'arte novecentesca. Il ricercatore, vestendo allora i panni di un archeologo sul campo, non può che registrare l'esistenza di una stratigrafia potenzialmente sterminata di pubblicazioni menzionanti l'aptico non di rado *en passant*, talvolta in maniera compiuta, più spesso (in un aspetto indubbiamente stimolante, sebbene disorientante) fornendo della suddetta categoria un'interpretazione critica suffragata da un nucleo di fonti puntualmente convocate. Da un punto di vista metodologico, disporre una prima ricognizione bibliografica sul tema permette di evincere come tale regesto di indagini rifletta uno sviluppo storico tutt'altro che casuale e che occorre sinteticamente esplicitare.

2.3.1. Premesse: il sentire aptico è una questione di metodo?

Volendo rendere conto della configurazione di una storiografia sull'aptico i cui confini devono essere ancora tracciati, si giungerebbe, forse, all'individuazione di due caratteri dalla valenza strutturale. Il primo afferisce all'estrema parcellizzazione che qualifica tale panorama di studi e che rende arduo raccoglierne sistematicamente gli sviluppi. Se sin dal primo quarto del Novecento possono essere rinvenuti alcuni sforzi prodromici, a dire il vero isolati, finalizzati all'elaborazione di proposte di lettura dell'opera d'arte incardinate sulla polisemica nozione di aptico, il consolidarsi di un interesse propriamente storico-artistico nei confronti

di suddetta nozione deve essere datato al passaggio tra gli ultimi anni Sessanta e i primi anni Settanta, maturando negli anni Novanta il definirsi di una vera e propria tradizione storiografica. Certamente, si tratta di snodi temporali non casuali che, se interrogati con uno sguardo sinottico, molto possono dire sul frangente storico-socioculturale in cui una peculiare sensibilità aptica pare aver permeato le ricerche di ambito storico-artistico.

Il secondo carattere di ordine generale a cui si accennava, pertiene invece a una postura che la storia dell'arte pare avere inconsciamente assunto nell'interfacciarsi e confrontarsi con il suddetto tema. La vocazione sommersa di tale bibliografia parrebbe infatti dipendere da un'incertezza lessicologica e, più propriamente, da un impiego lasco, quando non velatamente improprio, di talune categorie. Il fulcro della questione può così venire sintetizzato: il persistente utilizzo in ambito teorico di uno spettro di locuzioni variabilmente afferenti alla sfera del tatto, tra le quali devono essere annoverate espressioni quali "tattilità", "ordine tattile", "modo tattile", "tattilismo", "sollecitazione tattile", non ha coinciso, nella maggior parte dei casi, con un riferimento a un toccare effettivamente agito. Se una simile schisi potrebbe essere legittimamente valutata come marginale, quando non addirittura scontata – analizzando un'opera pittorica o un *collage* il riferimento alla tattilità viene assunto su un piano tendenzialmente "virtuale", di cui occorre di volta in volta analizzare il funzionamento – rispetto alla configurazione di una storiografia sul sentire aptico, tale attitudine sembra aver provocato delle conseguenze affatto secondarie.

Ciò che la seguente ricognizione si auspica di dimostrare è come un numero non esiguo di storici, teorici e critici dell'arte, pur facendo ricorso in maniera satellitare al sostantivo-aggettivo aptico – termine generalmente noto agli autori in esame, ma che appare perlopiù messo in nota oppure menzionato in sede argomentativa senza una valenza strutturale – abbiano elaborato delle prospettive teoriche che, lungi dal riferirsi a una tattilità effettivamente agita, come il plesso di espressioni trascritte lascerebbe presagire, afferiscono piuttosto al campo del vedere aptico e, più raramente, di un sentire aptico. In altri termini, tali indagini rendono conto di un interesse solo parziale (quando non addirittura nullo) verso il lemma di un toccare effettivo, declinando il medesimo in una serie di comportamenti difficilmente categorizzabili. Diversamente da quanto si potrebbe supporre, pertanto, la storiografia artistica ha estesamente interrogato le forme di una tattilità estesa, svolgendo tali incursioni per così dire "in incognito", talvolta incidentalmente e, troppo spesso, istituendo un'equivalenza tutt'altro che pacifica tra una tattilità variabilmente evocata e una più propriamente agita. Ritengo che sia proprio il mancato riconoscimento della problematicità insita in tale equazione, tendenzialmente assunta senza riserve, a costituire il nodo maggiormente critico sul fronte metodologico. Suddette ricerche, pur fornendo un imprescindibile bacino di spunti, che ho ritenuto necessario ricostruire, hanno acuito quel sentore di incertezza così radicato nei discorsi sul toccare, sull'aptico e sulla visione. Di un tale cortocircuito, nato in seno alla storia dell'arte, rende conto l'evidenza per cui nei fondamentali studi monografici sulla cosiddetta "arte tattile" (studi che prenderò in esame successivamente) figurano solo alcune delle opere, dei procedimenti, delle autrici e degli autori lungamente indagati in ambito storico-artistico e che il presente lavoro intende parimenti interrogare.

Deve essere inoltre segnalato un altro fattore destinato a complicare ulteriormente una questione già in sé sfaccettata. Si potrebbe infatti sostenere che il sentire aptico disorienti le ricerche storico-artistiche, provocando

l'emersione di talune falle sistemiche altrimenti assenti. Non sempre, come si evincerà dalla successiva ricognizione storiografica, appare immediato comprendere chi sia il soggetto o l'oggetto di tale toccare esteso. Si tratta, pertanto, di un toccare da concepirsi come intrinseco alle logiche dell'immagine e implicato nei processi di creazione dello spazio della rappresentazione? E, in caso di risposta affermativa, quanto un siffatto fenomeno si riferisce al corpo senziente dell'artista e quanto al corrispettivo del fruitore? Dove si colloca il fulcro di simili indagini? Esso corrisponde al momento dell'esecuzione dell'opera oppure della sua fruizione? E ancora, quale ruolo viene assegnato in tale gioco di specchi alla materialità dell'opera, alla sua invenzione ed esecuzione tecnica? Infine, in quale misura la componente stilistica partecipa attivamente nell'elaborazione di simili discorsi? A titolo di esempio, basti rammentare come su una famiglia specifica di esemplari, poniamo il collage cubista, siano state elaborate una pluralità di interpretazioni più o meno filologiche incardinate su una "tattilità" che di concretamente "tattile", volendo essere ingiustamente severi, ha ben poco.

Un *collage* cubista, si ipotizzi di Picasso, qualora osservato in qualità di oggetto materiale dotato di una sua precipua fisicità, ha permesso di illustrare l'azione di una visualità toccante che ispeziona progressivamente la superficie polimaterica. Diversamente, qualora il manufatto sia stato inteso in qualità di *image* e solo strumentalmente di *picture*, è divenuta la costruzione della profondità entro un piano idealmente bidimensionale ad assumere una valenza *ideologicamente* anti-retinica, operativamente semiologica ed eventualmente psicoanalitica, secondo una teoria perfezionata da Rosalind Krauss nel corso di oltre un ventennio. E ancora il *collage*, parente caotico dei bassorilievi riegliani, ha concesso allo storico dell'arte l'opportunità di abitare uno spazio, ossia quello della rappresentazione, interrogandone con Schmarsow la costruzione in relazione tanto al corpo cinestetico dell'artefice quanto del suo spettatore. Sebbene in numero minoritario, non sono del resto mancate analisi che focalizzassero l'argomentazione sul gesto dell'artista e sulla sua prassi (dalla selezione dei lacerti, al ritaglio dei medesimi, sino al loro minuzioso incollaggio e assemblaggio) postulando una risonanza tra il corpo dell'artefice e quello del soggetto percipiente. L'impressione che si può ricavare frequentando tale storiografia, che ribadisco essere rimasta sostanzialmente sommersa, è che, tra le sue maglie, tanto l'opera d'arte quanto un toccare eufemisticamente esteso e tendenzialmente sollevato dalla sua componente fattivamente agita, siano stati immessi nelle sale di un frenetico laboratorio. Là, venendo vivisezionati in componenti sempre più piccole e interscambiabili, essi sarebbero subentrati nel perimetro di ricerche maggiormente estese, divenendo funzionali a suffragare determinate tesi, a consolidare altrettante scuole di pensiero, a offrire uno strumento di scontro. L'aptico, sia esso un vedere, un sentire, o un percepire, ha acquisito allora una vocazione non solo teorica, quanto opportunamente politica.

La ricognizione che mi appresto a presentare vorrebbe dunque rendere conto della vitalità e delle criticità insite in un simile scenario. Le ragioni che mi sospingono a una siffatta compilazione, potenzialmente riassumibile nel perimetro di una nota corposa e sempre esposta al pericolo di risultare, inevitabilmente, parziale, si auspicano di avere valore di tesi. Ossia, di dimostrare come l'aptico, a maggior ragione quando sussunto nel campo disciplinare della storia dell'arte, abbia rappresentato e rappresenti tuttora una questione di metodo. Lunghi dal risultare aprioristicamente dato o condannato a quel regime di insularità in cui la vulgata storico-

artistica pare averlo relegato, il suo statuto scaturisce dalla frequentazione, dalla selezione, dall'omissione e dall'eventuale interpolazione di determinate fonti. In tale cornice il manufatto, divenendo improvvisamente trasparente, si trova convocato a suffragare un ventaglio di interpretazioni non di rado strumentali.

Nel rintracciare le modalità mediante cui la precedente storiografia ha indagato i rapporti tra le Avanguardie Storiche e una tattilità estesa, intendo analizzare due aree tematiche che lo spoglio dei materiali ha permesso di evincere. In primis, mi auspico di avviare un'indagine sulle fonti, valutandone la provenienza e il grado di sostanziale adozione o interpolazione – sarà mio obiettivo verificare in quale misura le fonti germanofone abbiano interferito (qualora ciò sia accaduto) nell'elaborazione di determinate teorizzazioni in direzione panotticista. In secondo luogo, cercherò di soppesare se la configurazione di un toccare incredibilmente esteso che, è bene sottolinearlo sin da subito, costituisce una peculiarità del discorso storico-artistico, stabilisca automaticamente la partecipazione a un orizzonte oculocentrico. Se, come si è detto, risulta imprescindibile problematizzare il rapporto esistente tra le molteplici forme del toccare (esplorare digitalmente una venere preistorica non equivale a contemplare la fotografia di due mani che si stringono, né a leggere un passaggio testuale in cui una simile esperienza venga descritta), la ricostruzione delle molteplici figure in cui l'aptico si può incarnare mira ed erodere l'assioma secondo cui un'opera non toccabile rafforzi una cornice idealmente panottica. Parrebbe infatti la pluralità di percorsi tentati con il proposito (non sempre conseguito, né talvolta sinceramente ambito) di liberare tanto l'opera d'arte, quanto gli studi storico-artistici dall'ingerenza della visione, ad avere consentito a quegli stessi studi storico-artistici di assumere una conformazione sempre più vitale, anzitutto nel suo statuto disciplinare. Più chiaramente, parrebbe la selezione delle fonti e la finalità dell'argomentazione a generare uno scarto *eminente ideologico* tra un discorso che pone la visualità e le sue figure come strutturali (ciò che in parte accade sul piano lessicologico in Marks) un corrispettivo che, passando fisiologicamente dalla visione, non possa esaurire la propria complessità entro i suoi limiti. In questo senso, una peritura fedeltà al tropo dell'occhio toccante, la svolta pulsionale eminentemente cerebrale e il coinvolgimento entropatico del corpo parrebbero identificare le principali direttrici di ricerca disposte dalla precedente letteratura critica.

Vi è infine una motivazione di carattere logistico stante alla base della suddetta ricognizione. Occorre in questa sede ribadire come il presente lavoro non si proponga di fornire un'indagine aggiornata sull'arte tattile, né si prefigga di licenziare un compendio di un'improbabile arte aptica. Compendio, del resto, difficilmente ipotizzabile persino a livello progettuale: l'ipotesi di imbastire una galleria di capolavori, così come quella, forse più allettante, di disporre un'arbitraria cernita novecentesca, si scontrano con il rigore della ricerca specialistica e non paiono soddisfare, da ultimo, interrogativi sufficientemente ben posti. Quando applicata alla ricerca storico-artistica la proprietà commutativa si rivela eccezionalmente inefficace: cambiando l'ordine degli addendi, il risultato muta e anche in maniera significativa – fuor di metafora, un *collage* di Picasso non può essere nominato quale *pars pro-toto* della pellicolare famiglia dei *collage*, rischiando da ultimo di invalidare la trattazione stessa, salvo che quest'ultima non modelli i propri confini sul suo oggetto di ricerca (ossia il *collage* stesso). Onde non privare il lettore del piacere di un colpo d'occhio hildebrandiano sull'argomento, ma nella consapevolezza di non poter neppure formulare una proposta sufficientemente capillare su un panorama di fonti potenzialmente sterminato, ho preferito sondare le sperimentazioni

novecentesche impiegando il filtro della storiografia, riservandomi nel successivo capitolo di elaborare una proposta filologico-documentaria incentrata sull'analisi di alcune opere e frangenti scelti e su una tesi forte, ossia quella secondo cui il sentire aptico possa rappresentare una strategia stilistica quando osservata nel suo sviluppo intermediale e incarnato nelle maglie della storia.

Rispetto alla strutturazione della trattazione, ogni paragrafo presenta uno sviluppo cronologico che istituisca tuttavia negli anni Novanta un'imprescindibile sponda di confronto. Tale ricognizione, che svolge allo stesso tempo il ruolo di sostrato alla presente indagine e di sua protezione teoretica, mutua la propria organizzazione planimetrica dagli impianti laboratoriali in cui la scienza dell'aptica è stata estesamente sondata. Le sue stanze teoretiche indagano il tocco stratificato di Cézanne, la reificazione di uno spazio collassante in Picasso, l'universo a "portata di mano" del secondo Braque, l'atomizzazione del toccare realizzata dai surrealisti, sino al balzo quadridimensionale anelato dall'anti-retinico Duchamp.

Infine, la ricognizione storiografica prende volutamente le mosse da una fonte dimenticata tanto dalla letteratura specialistica sulla percezione aptica, tanto da quella dedicata all'artista in questione – ovvero Pablo Picasso. Fornendo un precedente prezioso alla tesi che mi auspico di esporre in sede argomentativa, essa concepisce il sentire aptico in qualità di atto e di processo che ravvisi nella ritmica della linea, sia essa plastica o disegnativa, il proprio *medium* sensibile.

2.3.2. «Guernica is the most haptic picture of modern times»: una fonte dimenticata

Al 1941 si data la pubblicazione del volume *Personal Revolution and Picasso*, edito dalla newyorkese Longmans nella collana *The Psychologist Looks at Art* a firma di Louis Danz¹⁴⁵⁴ [Figura 70], nata a Saint Paul (Minnesota) nel 1886, poliedrica figura di conoscitore d'arte moderna e psicologia, oltre che promettente pianista, di stanza a Santa Ana (California)¹⁴⁵⁵ e già autore, nella seconda metà degli anni Trenta, di un volume sui rapporti tra arte e psicologia e di un contributo a una monografia collettanea dedicata all'opera del compositore russo Igor Stravinsky¹⁴⁵⁶. L'intervento, anticipando di almeno un ventennio il più noto saggio *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica* di Rudolf Arnheim, dato alle stampe in prima edizione nel 1962¹⁴⁵⁷,

¹⁴⁵⁴ L. Danz, *Personal Revolution and Picasso*, in, *Zarathustra. The Psychologist Look at Art*, Longmans, Green & Company, New York, Toronto, 1941.

¹⁴⁵⁵ L. Danz, *It Is Still the Morning. A Novel by Louis Danz*, William Morrow & Co, New York, 1943, s.n. Parziali risultano attualmente le informazioni disponibili sulla figura di Louis Danz, che meriterebbe una ricerca monografica suffragata da fonti di archivio. Lo statunitense Merle Armitage, poliedrico scenografo, designer e, tra gli altri, editore della maggior parte dei libri pubblicati da Danz, fornisce un primo (e seminale) ritratto della sua persona. Armitage descrive lo psicologo come una «figura solitaria e distinta nel mondo dell'arte» la cui «mente», benché il corpo risieda stabilmente in California, «abbraccia il mondo dell'arte, della filosofia e della scienza» pubblicando una serie di studi – di cui il primo dal titolo *Zarathustra Junior Speaks of Art* uscito per il medesimo editore nel 1934 – in grado di gettare «basi per un nuovo approccio alle radici delle reazioni emotive più sensibili dell'uomo». M. Armitage, *Accent on America*, E. Weyhe, New York, 1944, pp. 276-277.

¹⁴⁵⁶ L. Danz, *The Psychologist Looks at Art*, Longmans, Green, Londra, 1937; Danz, 1936, in M. Armitage (a cura di), *Igor Stravinsky*, G. Schirmer, Inc., New York, 1936, pp. 22-25.

¹⁴⁵⁷ R. Arnheim, *The Genesis of A Painting: Picasso's Guernica* (1962), University of California Press, Berkeley, 2006. In quella sede Arnheim, che non fa mai menzione né dello scritto del predecessore e collega Danz, né del sentire aptico, muove l'argomentazione rivendicando la scorrettezza di accusare determinati brani artistici di primitivismo. Sottolineando come il «prototipo dell'arte» debba essere rinvenuto in quell'unione tra «elementarità e sottigliezza» che l'autore rileva attraversare il corso della storia comparando in esemplari iconici anche molto differenti – tra gli esempi nominati da Arnheim si annoverano le manifestazioni iconiche presenti «sulle pareti delle grotte di Lascaux», le «tele di

si presenta come eccentrico, sia per la sintassi dell'argomentazione, condotta in prima persona e in forma diaristica, sia per l'impiego strutturale che l'autore propone del termine aptico [*haptic*].

Come segnala uno dei pochi recensori del volume, venuto alla luce nella primavera del 1941 a pochi mesi di distanza dall'attacco giapponese di Pearl Harbour, «lo specifico metodo impiegato [da Danz] è di ri-creare l'umore/animo [*mood*] del *Guernica* in letteratura con un simile temperamento artistico e tono emozionale». Curiosamente il recensore Lester D. Longman, a capo dell'Art Department dell'Università di Iowa dal 1936 al 1958¹⁴⁵⁸, che valuta positivamente il libretto di Danz definendolo «ingegnoso», ne paragona la scrittura a quella di Gertrude Stein, in un parallelismo suggestivo, ma che, allo stesso tempo, non risulta comprovabile a livello documentario¹⁴⁵⁹.



Figura 70: L. Danz, *Personal Revolution and Picasso*, in *Zarathustra. The Psychologist Look at Art*, Longmans, Green & Company, New York, Toronto, 1941

Lo studio di Danz, perlopiù sfuggito all'attenzione della successiva letteratura critica¹⁴⁶⁰, prende avvio con una dichiarazione programmatica avente in sé valore di tesi: «il quadro *Guernica* di Picasso – afferma lo psicologo senza indugi – è l'immagine più aptica dei tempi moderni. Si tratta del quadro completamente aptico del mondo. Questo quadro, dall'alto in basso, da un lato all'altro, è Picasso»¹⁴⁶¹. Nel concepire il capolavoro picassiano quale banco di prova per postulare una teorizzazione di matrice estetico-percettologica, l'autore

Cézanne» e «le figure di Henry Moore» – l'obiettivo dello psicologo gestaltista corrisponde con l'affermare come, sebbene il *Guernica*, «come ogni prodotto umano, abbia delle radici primitive, il dipinto non è una manifestazione di primitività» (ivi, p. 7, trad. mia). Pur riconoscendo come la visione non sia in sé una facoltà volta a esaudire l'esperienza dell'opera d'arte, l'interesse di Arnheim viene a focalizzarsi su un livello non prettamente sensoriale: «e quando gli oggetti sono in relazione tra loro per posizione, forma o colore, tale relazione non è mai solo ottica [*optical*] o fisica [*physical*], ma va sempre intesa come un legame esistenziale in senso profondo [*deeper sense*]. L'oscurità [*darkness*] di *Guernica*, ad esempio, deve essere interpretata simbolicamente [*symbolically*]» (ivi, p. 11). Per un'analisi approfondita del saggio rimando a: S. C. Galassi, *The Arnheim Connection: "Guernica" and "Las Meninas"*, in "The Journal of Aesthetics Education", Vol. 27, N. 4, inverno 1993, pp. 45-56.

¹⁴⁵⁸ Ho desunto queste date dalla consultazione online dell'archivio di Longman, conservato presso il medesimo ateneo: <http://collguides.lib.uiowa.edu/?RG99.0031>.

¹⁴⁵⁹ L. D. Longman, *Reviewed Work: Personal Revolution and Picasso by Louis Danz*, in "Parnassus", Vol. 13, N. 5, Maggio 1941, pp. 182-83.

¹⁴⁶⁰ Segnalo come sia merito di Diana Apostolos-Cappadona, nel 1992 e come mostrerò nella successiva argomentazione, l'aver nominato, citandolo dichiaratamente in nota quale precedente, il volume di Danz. Cfr. D. Apostolos-Cappadona, *The Essence of Agony: Grünwald's Influence on Picasso*, Vol. 13, N. 26, 1992, pp. 31-47, qui 45, 47, nota 3.

¹⁴⁶¹ ivi, p. 1, trad. mia, enfasi mia.

istituisce sin dalle primissime battute un nesso strutturale tra la percezione aptica e la coeva produzione dell'artista originario di Málaga. Più precisamente il «sentire aptico» [*haptic feeling*], nella proposta formulata da Danz, costituisce una tensione che ne permea trasversalmente la produzione, necessitando di essere “domata” e operativamente incanalata. Mentre il «contenitore» approntato durante la rivoluzionaria fase cubista (ossia il principio di decostruzione poliprospettica dell'oggetto) si rivela inadatto ad arginare le pressioni esercitate da «un fattore aptico puro» [*pure haptic factor*], è in un frangente successivo, corrispondente all'esecuzione di *Guernica*, che l'artista (stando alla tesi di Danz) sarebbe stato in grado di convogliare tali spinte per il tramite del «corpo» e dalla sua «magnifica energia»¹⁴⁶².

Nel 1941, specialmente in ambito psicologico, il sostantivo “aptico” risultava estesamente in uso, grazie agli studi effettuati dal viennese Viktor Lowenfeld nel corso degli anni Trenta e, ancor prima, nei primi anni Novanta dell'Ottocento dall'americano William James¹⁴⁶³, fonti che in effetti Danz non manca di menzionare¹⁴⁶⁴. Partecipando di un filone psico-fisiologico impegnato nello studio sperimentale di soggetti non vedenti e ipovedenti – sottolineo come Danz, pur avendo viaggiato in Europa (questi conosceva l'italiano, ma presumibilmente non il tedesco), in maniera in fondo prevedibile non faccia menzione, almeno esplicitamente, né di Herder, Hildebrand, Riegl (la *Kunstindustrie* veniva tradotta in inglese solo nel 1985)¹⁴⁶⁵, Wölfflin, Worringer e Berenson, ma neppure degli studi dell'ungherese Géza Révész –, Danz fornisce una precisa definizione del significato da lui attribuito a tale termine polisemico.

Nel tentativo di comprendere le modalità tramite cui Picasso era stato in grado di conferire un'innata vitalità alla linea – i lemmi di una «linea vivente», «tragica» [*tragic*], «sincronica» vantano un ruolo strutturale e strutturante nell'argomentazione elaborata dallo psicologo¹⁴⁶⁶ per cui non può che essere supposta un'influenza, anche in questo caso non esplicitate, con la teoria dell'empatia sistematizzata da Lipps¹⁴⁶⁷ – Danz perviene al sostantivo/aggettivo «aptico» [*haptic*] ammettendo (o immaginando) di averlo fortuitamente rinvenuto tra le voci di un dizionario.

¹⁴⁶² *ivi*, pp. 33-34, trad. mia.

¹⁴⁶³ *ivi*, p. 20.

¹⁴⁶⁴ Scrive a questo proposito Danz: «C'è Victor Lowenfeld che ha fatto qualcosa di molto importante con i bambini ciechi e racconta la storia di un bambino privo di vista dalla nascita che stava modellando una ciliegia», equiparando la modellazione plastica effettuata dal soggetto non vedente alla modalità parimenti cieca in cui Picasso realizza le sue opere scultoree e pittoriche (*ivi*, p. 10). Nello specifico, l'esempio da Lowenfeld è tratto dal celebre volume *The Nature of Creative Activity*, uscito in prima edizione nel 1937 e tradotto in inglese dalla statunitense Hancourt nel 1939. Prendendo in esame gli attributi distintivi dello «spazio soggettivo» [*Subjective space*], Lowenfeld descrive il processo di creazione di una ciliegia scolpita da parte di un infante non-vedente che, modellando prima il nocciolo [*stone*], ricostruisce la forma del frutto attraverso il tatto, apponendo alla medesima strati di materiali a costituire la pelle [*skin*] e la polpa [*flesh*], «in modo da ottenere alla fine una ciliegia come sarebbe apparsa al tatto». V. Lowenfeld, *The Nature of Creative Activity* (1937), Hancourt, New York, 1939, p. 49, trad. mia.

¹⁴⁶⁵ A. Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, trad. eg. E. Jung, Zone Books, New York, 2004.

¹⁴⁶⁶ Come annota lo Lowenfeld «per Picasso non c'è passato e non c'è futuro. Tutto è ora.... ogni linea e ogni colore è ora» *ivi*, p. 5, trad. mia.

¹⁴⁶⁷ Come puntualizza Andrea Pinotti: «è Theodor Lipps, il principale sistematizzatore dell'empatia nel campo dell'estetica e della psicologia tout court, a prendere in considerazione l'*Empfindung* che lui definisce “appercezione” come nozione in grado di descrivere il nostro rapporto con la linealità come una modalità di auto-attivazione: già la semplice linea prende vita, muovendosi, tendendosi, allungandosi, scivolando, ondeggiando, piegandosi, incurvandosi, comprimendosi ed espandendosi. E noi che l'osserviamo facciamo altrettanto, partecipando a quelle attività. Cfr. A. Pinotti, *Quasi soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica*, in “Psico-Art” N. 1, 2010, pp. 1-21 (*ivi*, p. 4).

Il termine *aptico* significa *esperienza corporea reale* [*actual body experience*]. L'ho trovato nel dizionario come questo.... termine si riferisce al *senso del tatto*. Io l'ho allargato e l'ho esteso per includere *tutti gli accadimenti emotivi del corpo che avvengono all'interno del corpo*. La parola *aptico* [*haptic*] include tutte le sensazioni.... che si provano¹⁴⁶⁸.

Rigettando eventuali interpolazioni panottiche, nella successiva trattazione Danz precisa ulteriormente il perimetro di tale categoria. Ciò che l'autore definisce con il sintagma locuzionale «sentire/sentimento aptico» [*haptic feeling*] a partire da un esempio mutuato dalla vita quotidiana – l'accresciuta consapevolezza che il soggetto percipiente avverte del corpo proprio immerso nel buio –, diviene per l'autore indicativo della «fisiologia dell'atto artistico [*act-art*]», ossia del «contenuto [*content*] dell'arte» e, ancor più specificamente, del «sentimento in azione» [*feeling in action*]¹⁴⁶⁹. Il punto sollevato da Danz risulta di massimo interesse, dal momento che lo psicologo stabilisce una distinzione strutturale tra «l'immagine nella mente» [*image in the mind*], caratterizzata dall'essere «completa» e «immobile» [*still*] e il «sentimento aptico» che, al contrario, si realizza in un inafferrabile e magmatico «accadere continuo» [*continuos happening*]. Mentre l'immagine sussiste in una dimensione sostanzialmente cerebrale, essendo «essa contenuta in una parte speciale del pensiero», la «forma» [*form*] plasmata dall'esperienza aptica, lungi dall'essere aprioristicamente data, risulta creata in presa diretta dal flusso di sensazioni [*flow of feeling*] che il corpo dell'artefice (e del soggetto percipiente) simultaneamente esperisce¹⁴⁷⁰. Il sentimento aptico, pertanto, rappresenta una facoltà sensoriale già pienamente interocettiva e propriocettiva, coinvolgendo il «corpo tutto» [*all of the body*] in «azione»¹⁴⁷¹. L'elaborazione di tale costrutto risulta fondamentale non solo in relazione alla produzione di Picasso, bensì più generalmente per le riflessioni sullo statuto dell'opera d'arte, dal momento che l'autore non tarda a sostenere l'assioma secondo cui «l'arte è aptica e non è un evento puramente visivo»¹⁴⁷².

Stando all'argomentazione di Danz, Picasso sarebbe stato in grado di produrre una simile esperienza fondendo [*to fuse*] «il suo corpo con il paesaggio al di fuori di lui». Tale processo, che ricordo per lo psicologo essere fisiologico in quanto correlato a «sensazioni fisiologiche» differenziali, accadendo nel corpo dell'artista, riecheggia in quello del fruitore¹⁴⁷³. Nell'oscurità “herderiana” del sensorio, la relazione osmotica [*osmotic*] tra interno ed esterno istituisce un processo inventivo idealmente (e improbabilmente, direbbe forse Deleuze) iconoclasta, che avviene «senza immagini» [*imageless*]¹⁴⁷⁴ e che rinuncia alla connessione referenziale con un sistema di «nomi» [*nouns*]¹⁴⁷⁵. In altri termini, come Danz in effetti non tarda a esplicitare, l'artista di Málaga

¹⁴⁶⁸ *ivi*, p. 6, trad. mia.

¹⁴⁶⁹ *ivi*, p. 17, trad. mia.

¹⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 155, trad. mia.

¹⁴⁷¹ *ivi*, p. 39, trad. mia.

¹⁴⁷² *ivi*, p. 8, trad. mia.

¹⁴⁷³ Scrive a questo proposito Danz: «le esperienze aptiche sono fisiologiche, cioè sono all'interno del corpo e la differenza tra qualcuno [*anybody*] e qualcun altro [*somebody*] dipende da quanto immediatamente, completamente e direttamente queste sensazioni possono essere riversate [*poured out*] nei materiali utilizzati in un atto artistico» (*ivi*, p. 12, trad. mia).

¹⁴⁷⁴ Un carattere che Danz riconosce come distintivo dell'esperienza aptica è che la medesima non richieda la creazione di un'immagine mentale perché tale forma del sentire possa “attivarsi”. Egli afferma a riguardo: «L'atto aptico [*haptic-act*] è l'unico modo per andare oltre l'immagine di una cosa» (*ivi*, p. 16, trad. mia). Oppure, riferendosi in questo caso alla prassi scultorea di Auguste Rodin: «avere un'immagine nella mente e trasferire quell'immagine sulla tela, sulla pietra o sull'argilla non è una vera esperienza aptica» *ibidem*, trad. mia.

¹⁴⁷⁵ Sostenendo come Picasso non abbia mai dipinto nomi, Danz delinea un parallelismo strutturale tra il soggetto iconografico e la suddetta categoria lessicologica, affermando: «l'immagine di un ragazzo o di un cavallo o di una bella donna sono tutti sostantivi» (*ivi*, p. 39).

non dipinge statiche categorie, bensì reifica dinamici «predicati» [*verbs*], ossia concepisce la figurazione come intimamente radicata nell'esperienza del corpo.

Incardinando l'argomentazione su quella motilità connotativa del sentire aptico sostenuta sin dal conio etimologico, Danz rileva la vocazione aptica insita nella pittura di Picasso nei termini di un processo inventivo – e dunque di una vera e propria pratica – che l'artista avrebbe a suo dire inconsciamente introiettato.

Rivolgendosi direttamente al lettore perché possa testare l'*iter* che questi va esponendo per via teorica, Danz invita a prendere in considerazione la figura di bovide rappresentata sulla sinistra del *Guernica* (1937). Sottolineandone la configurazione paradossale del muso, che esibisce i connotati effigiati frontalmente entro una *silhouette* restituita lateralmente, lo psicologo chiede al fruitore di disegnare il proprio profilo con la mano destra scorrendo simultaneamente la sinistra dall'attaccatura della fronte sino al petto; ancora, di ripetere l'operazione tastando con la mano gli occhi, le narici, le orecchie. Tale pratica diplopica, basata sulla palpazione del corpo e sulla sua contestuale resa disegnativa, costituisce per l'autore il fulcro operativo dell'«esperienza aptica» [*haptic experience*]. Suggestiva una simile ipotesi, come si accennava sopra, non implica per l'autore il postularne una pedissequa applicazione da parte del pittore spagnolo. Piuttosto, come Danz specifica, l'artista avrebbe fatto propria tale modalità di concepire attivamente la figura fondata sull'esperienza aptica (giacché propriocettiva e intracorporea) e immaginativa della medesima. A tal proposito lo psicologo non tarda opportunamente a precisare: «ma non voglio dire che Picasso si sottoponga a una simile performance. Ma ne ha la sensazione dentro di sé. Vive questa sensazione ed è dentro di lui ogni volta che dipinge. *Questa sensazione è una parte del suo sentimento creativo una parte del suo sentimento aptico*»¹⁴⁷⁶. Lo schema compositivo, ossia le configurazioni lineari elaborate da Picasso, non costituendosi né come imitativo, né come acquisito a priori e nemmeno in quanto precedentemente imparato¹⁴⁷⁷, scaturisce piuttosto dall'innata capacità dell'artista di infondere il suo «sentimento aptico» [*haptic feeling*] nella vita della «forma» [*form*]¹⁴⁷⁸. Il che significa, per tornare a un piano maggiormente effettivo che, nel tentativo di ritrarre una lacrima che solca le guance (cito un esempio riportato da Danz), lo spagnolo ne cattura «il tragico precipitare» [*running down*] per come egli lo avverte (o immagina di avvertirlo) nel momento in cui lo tratteggia¹⁴⁷⁹. L'immersività che contraddistingue il momento aptico della creazione artistica si incardina allora nei processi di «organizzazione geomatica» [*geomathic organization*], definita in altre sedi come «forma» [*form*], «forza» [*force*], «maniera» [*manner*] o «costrutto» [*construct*] e preposta alla traduzione in immagine dell'anzidetto *modus di sentire la forma*¹⁴⁸⁰.

¹⁴⁷⁶ *ivi*, p. 23, trad. mia, enfasi mia.

¹⁴⁷⁷ *ivi*, p. 32, trad. mia.

¹⁴⁷⁸ *ivi*, p. 34, trad. mia.

¹⁴⁷⁹ *ivi*, p. 17, trad. mia.

¹⁴⁸⁰ Il termine «geomatica» [*geomathics*] viene mutuato da Danz dalla filosofia di Cartesio e dall'unificazione tra geometria e matematica. Scrive a questo proposito Danz che «la forma geometrica è il contenitore per il sentire/sentimento aptico. Il sentimento si riversa nella forma e il sentimento determina la forma». Riportando una discussione avuta con un fisico sul funzionamento delle bolle di sapone lo psicologo annota come «nell'arte ciò significa che il molto è la forza aptica e il poco è la forza geometrica. Quanto più forte è la forza aptica tanto più accadrà e quanto più forte è la forza geometrica tanto meno accadrà» (*ivi*, p. 162, trad. mia). Detto in altri termini, prosegue questi poco oltre, «n parole d'arte, questo significa che maggiore è la forza aptica, minore sarà la geometria dell'immagine» (*ivi*, p. 163, trad. mia). Tale disequilibrio tra il sentire aptico e l'organizzazione formale geomatica si materializza variabilmente nella storia e nella storia dell'arte. Puntualizza Danz a questo proposito: «ho pensato a una Madonna di Cimabue e a Guernica di Picasso e

Deve essere sottolineato come, nella proposta di Danz, tale fusione tra corpo percipiente, forma e ambiente non si esaurisca nel fenomeno artistico. Ripercorrendo con toni accorati un episodio memoriale questi afferma, rivendicando il carattere di contingenza che contraddistingue l'esperienza aptica [*haptic experience*]:

Non dimenticherò mai... un patetico contadino inginocchiato in appassionata devozione nella grande cattedrale di Guadalajara in Messico.... occhi non vedenti ma non ciechi rivolti verso il cielo.... braccia alzate imploranti.... mani flosce.... uno sguardo di mite esaltazione sul volto bruno e scuro, bruciato dal sole e schiacciato dalla paura di qualche presenza invisibile.... *la più magnifica visione aptica che abbia mai provato*¹⁴⁸¹.

La nozione di aptico formulata da Danz pertiene all'esperienza percettiva del corpo tanto dell'artista quanto del fruitore e, almeno da uno punto di vista concettuale, trascende il dato visivo (che tuttavia, come l'ultimo estratto tradotto testimonia piuttosto platealmente, non può essere esclusa sul piano fisiologico). Come l'infante non vedente citato da Lowenfeld e puntualmente riportato dallo psicologo, la conoscenza delle cose da parte di Picasso si fonda sulla loro conoscenza cieca, manuale e interocettiva che rifiuta l'esistenza di un'immagine mentale (il cliché che Lawrence individuava quale oggetto di decostruzione della pittura cézanniana) precostituita. Lo scarto che il linguaggio dello spagnolo produce, comportando un significativo approfondimento del processo di scompaginazione e moltiplicazione del punto di vista così assiduamente riferito alla rivoluzione cubista, si radica nella percezione in progressione tattile (e perciò non propriamente hildebrandiana) che si ha dell'oggetto: il «nocciolo [*seed*], nella pittura di Picasso, risulta visibile e palpabile quanto la polpa carnosa [*flesh*] che costituisce il frutto, resa allora «trasparente»¹⁴⁸². Ciò in quanto l'artista «non vede con i suoi occhi *ma sente [feels] con il suo corpo*» il che comporta che «gli occhi sono [siano] semplici buchi attraverso i quali il corpo può sentire»¹⁴⁸³.

Se, come anticipavo, l'autore esplicita un numero limitato di fonti (Lowenfeld e taluni principi mutuati dalla *Gestaltpsychologie*), è pur vero che l'argomentazione da questi intessuta risenta, o perlomeno presenti alcune assonanze, con un più articolato parterre di fonti. In primis, come cercherò di porre in luce nel prossimo capitolo, Danz sembrerebbe disporre taluni punti di contatto con la teoria estetica sistematizzata da Bernard Berenson (e tuttavia data alle stampe solo nel 1948). Sebbene con divergenze affatto marginali (basti segnalare come l'autore non si avvalga mai, pur prendendo in analisi una monumentale opera pittorica, della celeberrima categoria dei “valori tattili”), entrambi gli autori percorrono una linea vitalistica, eventualmente lippsiana, implicata nella creazione interocettiva della forma – in maniera alquanto sospetta Danz discute di una «linea

ho visto subito che in Cimabue succede meno e in Guernica succede moltissimo. Il Cimabue sembra essere tenuto in un involucro geomatrico. La Guernica, invece, sembra aver spinto la forma geomatrica ai suoi limiti... ma senza farla esplodere. E questo è importante perché chiunque abbia mai fatto esplodere delle bolle di sapone sa che troppa energia fa scoppiare la bolla... e poi che succede. Ed è così se si confronta un tempio greco o una basilica bizantina con una cattedrale gotica» (ivi, p. 163, trad. mia).

¹⁴⁸¹ ivi, p. 9, trad. mia.

¹⁴⁸² ivi, p. 11, trad. mia.

¹⁴⁸³ ivi, p. 18, trad. mia, enfasi mia. Alludendo alla prassi di Henri Rousseau, l'autore sottolinea nuovamente il ruolo marginale posseduto dalla facoltà visiva e, nella fattispecie, dagli occhi nel momento inventivo. A questo proposito questi afferma che «gli occhi di Rousseau erano sempre aperti nella meraviglia infantile... e ogni quadro che dipingeva era dipinto come se avesse degli occhi enormi... che non interferivano mai con la sua vista [*eyes that never interfered with his sight*], in modo che tutto il suo corpo potesse sentire attraverso di essi [*so that his whole body could feel through them*]» (ivi, p. 27, trad. mia).

viva [*living line*] e colore vivo [*living color*], forma viva [*living form*] e contenuto vivo [*living content*]: questo è ciò che trovo in Picasso»¹⁴⁸⁴.

D'altro canto, benché l'autore rigetti teleologismi evolutivi o torsioni concettuali nell'alveo del prevalentemente ottico, idealmente prelevando gli occhi dal loro bulbo – gli organi della vista appaiono infatti declassati dalla figura albertiana finestra a quella ctonia dell'orifizio [*hole*] – deve essere sottolineato come neppure Danz rinunci all'impostazione dualistica connotativa del pensiero tedesco. Rispetto al sistema di coppie formulate dai predecessori in funzione di uno stringente processo di evoluzione storica (ma che, come si è visto, rappresenta da ultimo un movimento interno tanto alla creazione quanto alla fruizione dell'opera), la dialettica ipotizzata dallo psicologo si realizza in un fenomeno endogeno all'atto artistico [*haptic-act*]. I due poli, riformulando le coppie evolutive di “aptico-ottico”, “lineare-pittorico”, “empatico-astratto”, pongono nell'aptico [*haptic*] l'«energia» [*energy*] e nel campo del «geomatico» [*geomathic*] la «matrice di tutte le forme». A dirsi, e ciò costituisce invece un'inflexione rispetto alle sistemazioni germanofone, che la diade aptico-geomatico, si realizza entro una logica collaborativa tra la componente formale e quella percettologica, in un'operazione sintetizzata dall'espressione «la geomatica è la cornice formale per un'esperienza aptica»¹⁴⁸⁵. Allo stesso tempo, nel definire il «corpo» [*body*] e il «paesaggio» [*landscape*] in qualità di configurazioni geomatiche scaturite dalle «azioni ritmiche che provengono da un singolo muscolo volontario»¹⁴⁸⁶, Danz partecipa di un orizzonte cinestetico, ritmico e corporeo non distante da quello messo a sistema nel precedente quarantennio da una serie di fonti psico-estesiologiche tedesche (non da ultimo da Schamarsow) che l'autore poté, forse, superficialmente frequentare. In definitiva, se il sentimento aptico veicola simultaneamente il contenuto, l'energia e la processualità dell'atto artistico, il geomatico, o quelle che l'autore riassume nell'immagine materno delle «doglie geomatiche»¹⁴⁸⁷, regola il processo di *messa-in-immagine* di quell'intricato flusso di sensazioni che accadono nel corpo entro un sistema pulsante di sistole-diastole, per dirla con un meccanismo estesamente saggiato dalla filosofia francese di secondo Novecento.

La disamina singolarmente concertata da Danz non rinuncia peraltro a porre talune considerazioni più generalmente afferenti all'alveo della storia dell'arte a lui coeva. Insieme a Picasso, mentore della modalità aptica del sentire teorizzata dallo psicologo, figurano in maniera non del tutto sovrapponibile Miro, Klee, Kandinsky, Braque, Brancusi, Chagall e Merida¹⁴⁸⁸. Nella fattispecie, mi preme rimarcare un riferimento

¹⁴⁸⁴ Danz non esita a definire il *Guernica* alla stregua di un dipinto «tragicamente vivo» [*tragically alive*] per il fatto che in esso ogni «linea ha una nascita non un inizio e (...) una morte non una fine» fisiologicamente correlate alla vita del suo fautore. (ivi, p. 5, trad. mia).

¹⁴⁸⁵ ivi, p. 139, trad. mia.

¹⁴⁸⁶ ivi, pp. 139-140.

¹⁴⁸⁷ Scrive a questo proposito Danz: «è lo stesso per il lavoro creativo di qualsiasi tipo. Le doglie della nascita... nel lavoro creativo possiamo chiamarle doglie geomatiche, sono le stesse sia che il bambino sia una musica o un dipinto o una teoria matematica o qualsiasi altra forma finale. Quando l'opera esce dal corpo prende un nome ed è qualcosa di simile a quello di un bambino vero» (ivi, p. 145, trad. mia).

¹⁴⁸⁸ ivi, pp. 18, 34, 156. Se Miro, in maniera non dissimile da Picasso, annovera una prassi di lavoro di carattere organico, allo stesso tempo la differenza che contraddistingue tali artisti a detta di Danz, risiede nel fatto che, laddove «Miro disegna le forme *dal* suo corpo», il rivoluzionario spagnolo più potentemente riversa o «disegna [*draws*] il suo corpo *nella* forma» (ivi, p. 34, trad. mia). L'esercitarsi di una facoltà aptica non mimetica ha condotto taluni degli artisti di avanguardia alla realizzazione di opere reputate come «prive di forma» [*formless*] o «selvagge» [*wild*] per via di tale processo vibrante e

eccentrico fondato sulla vitalità della linea, sull'elemento corporeo e cinestesico potenzialmente riconducibile a una logica propriamente intermediale, come cercherò di dimostrare nell'argomentazione critico-documentaria. «La linea di Picasso – afferma a questo proposito Danz schiudendo un suggestivo parallelismo – è come la danza di Martha Graham». Tale comparazione si incardina sul riconoscere come

Martha Graham danza il percorso del sentimento che scorre nel suo corpo. Scorre attraverso il suo corpo prima di uscire. È come per Gieseking che suona il pianoforte. Inizia dalle dita dei piedi e la linea ondeggia verso l'alto attraverso il suo corpo e fuoriesce dalle dita. È come se il sangue.... sgorgasse dal suo corpo sui tasti d'avorio bianchi¹⁴⁸⁹.

Mi riservo di sviluppare nella successiva trattazione un tema che il volume di Danz non elabora, ma che indirettamente contempla fornendone una possibile prefigurazione.

La seconda osservazione che vorrei avanzare scaturisce da un breve cenno che l'argomentazione di Danz pone allo stadio di spunto. Nel rivendicare con forza come il monumentale *Guernica* sia «fatto di sentimento e solo di sentimento», questi rimarca, ancora una volta, come la morfogenesi aptica presupponga un'arte nuova [*a new kind of art*] o, più correttamente, la rinascita contemporanea [*reborn*] di un linguaggio iconico le cui radici affondano nella profondità della storia¹⁴⁹⁰. Tra le esperienze confluite attorno a tale lemma compare, non fortuitamente, anche quello della preistoria, dal momento che Danz rileva come tale tendenza «è presente nel mondo da molto tempo e in tempi e luoghi diversi, nelle *grotte*, sui monumenti e sui sarcofagi. Ma non è mai stato compreso se non da quei pochi di allora e da questi pochi di oggi»¹⁴⁹¹. Dei «dipinti primitivi» tracciati sulle pareti della grotta spagnola di Altamira, Danz enfatizza l'appartenenza alla millenaria evoluzione della componente «geometrica»¹⁴⁹² preposta al contenimento di un'energia aptica di cui lo psicologo, a queste altezze, non fa esplicita menzione¹⁴⁹³. Chi più di altri, del resto, avrebbe compreso tale correlazione, evidentemente connessa alla possibilità, sempre anelata, di cogliere l'oggetto nel suo apparire, sarebbe stato Cézanne, menzionato dallo psicologo tedesco in una sola occasione, seppure emblematica. Nell'ipotesi di Danz l'alsaziano, come in seguito avrebbe fatto Picasso, concepisce la figurazione a partire dalla dinamica costruzione, si direbbe merleau-pontiana *ante litteram*, della cosa stessa all'interno del corpo-proprio: «per lui una mela non è mai stata una mela. Era prima di tutto una sensazione all'interno del suo corpo che non aveva un nome e non era una cosa»¹⁴⁹⁴. La storiografia successiva ha illuminato, ma anche esteso i temi qui raccolti, che occorre di seguito prendere in esame.

intracorporeo di creazione della forma: «È Picasso che è selvaggio ed è Klee che è pazzo ed è Merida che è informe e naturalmente tutti loro e tutti gli altri che si rifiutano di stare nel mezzo, che si rifiutano di diventare come i sostenitori di Nietzsche, tutti loro sono brutti» (ivi, p. 156, trad. mia).

¹⁴⁸⁹ ivi, p. 18, trad. mia.

¹⁴⁹⁰ ivi, p. 26, trad. mia.

¹⁴⁹¹ ivi, p. 29, trad. mia.

¹⁴⁹² ivi, p. 144.

¹⁴⁹³ ivi, p. 139, trad. mia.

¹⁴⁹⁴ ivi, p. 44, trad. mia.

2.3.3. Cézanne's Touch

Nonostante la conclamata estraneità, quando non aperta ostilità, alle sperimentazioni artistiche contemporanee, l'ammirazione nutrita da Bernard Berenson per l'opera di Paul Cézanne risulta ampiamente documentata. Non solo, questi dovette presumibilmente introdurre la conoscenza in ambito statunitense sin dalla seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento¹⁴⁹⁵, consigliarne l'acquisto al collezionista Leo Stein ed esercitare una significativa influenza sulle successive dissertazioni dedicate all'opera del maestro di Aix-en-Provence – si pensi all'impiego di categorie quali quelle di «plasticità» [*plasticity*] nel seminale *Cézanne* di Roger Fry dato alle stampe in prima edizione nel 1927¹⁴⁹⁶ –, ma non aveva anche esitato a porre lungo una secolare linea di sviluppo, quella tracciata nei fatidici volumi dedicati alla pittura italiana del Rinascimento, l'opera di Cézanne con quella di maestri moderni quali Pollaiuolo, Castagno e Veneziano¹⁴⁹⁷.

In un celebre passaggio mutuato dal terzo volume *The Central Italian Painter of the Renaissance* dato alle stampe in prima edizione nel 1897, Berenson annotava, in un enunciato assurdo ad aforisma e sistematicamente riportato dalla successiva letteratura critica, come Cézanne «conferisce [conferisse] al cielo i suoi valori tattili così perfettamente come Michelangelo li ha conferiti alla figura umana»¹⁴⁹⁸. Mi riservo nei successivi paragrafi di avviare una ricognizione più puntuale sulla celeberrima (e non meno ambigua) categoria dei “Valori tattili” [*Tactile Values*] formulata da Berenson, che occorre riportare entro un sistema di fonti documentarie maggiormente articolato. Sia sufficiente rimarcare a queste altezze, in una precisazione di ordine metodologico già peraltro segnalata da Rachel Cohen, sottolineare come fu proprio tale costruito di matrice percettologica a permettere a Berenson di intuire delle inedite risonanze, allora propriamente storico-artistiche, tra le sperimentazioni artistiche a lui coeve e i capolavori dei grandi artisti del passato. A tale prodromica annotazione tardo-ottocentesca, già allora imperniata sul parallelismo tra la costruzione diagrammatica dei cieli cézanniani e le membra ipertrofiche esibite dai possenti nudi michelangeloeschi, Berenson sarebbe tornato in maniera maggiormente puntuale nel palinsesto di *Aesthetics And History*, venuto alla luce nel 1948 (ma ultimato sin dal '41 e ospitante saggi composti sin dalla seconda metà degli anni Trenta)¹⁴⁹⁹. In tale sede, unica fatica propriamente estesiologica licenziata dal conoscitore quale tentativo di conferire una struttura sistematica alle disquisizioni teoriche elaborate nel corso di oltre quarant'anni, Berenson interroga nuovamente la comparazione Cézanne-Michelangelo intuita un cinquantennio prima. Spostando l'attenzione dalla configurazione della forma al «godimento sensuale del colore», attributo peraltro tendenzialmente marginale

¹⁴⁹⁵ Come ha notato Rachel Cohen, sarebbe stato proprio il *connoisseur* di origini lituane a inaugurare in ambito statunitense una stagione di studi teorici sulla produzione del pittore francese. Cfr. R. Cohen, *Bernard Berenson: a life in the picture trade*, Yale University Press, New Heaven, 2013, p. 103. Rispetto al tema, ancora controverso, della penetrazione statunitense della conoscenza cézanniana e sul ruolo che in essa dovette svolgere il conoscitore si veda Dantini, op. cit., 2019, p. 276, nota 32.

¹⁴⁹⁶ Annota Fry nel saggio del '27, riconducendo tuttavia la plasticità a un fenomeno eminentemente visivo: «[Cézanne] Sceglieva per tutta la scena quei pezzi di modellazione che diventavano, per così dire, le frasi ritmiche direttrici della plasticità totale. Si potrebbe paragonare la sintesi così ricercata da Cézanne al fenomeno della cristallizzazione in una soluzione satura. Egli indicava, secondo questo paragone, i nuclei da cui la cristallizzazione era destinata a irradiarsi in tutta la soluzione» R. Fry, *Cézanne* (1927), The Hogarth Press, Londra, 1952, pp. 39, 84, trad. mia.

¹⁴⁹⁷ M. Secrest, *Being Bernard Berenson: a biography*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979, p. 218.

¹⁴⁹⁸ B. Berenson, *The central Italian painters of the renaissance*, Putnam, New York, 1897, p. 101.

¹⁴⁹⁹ B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* (1948), Abscondita, Milano, 2015.

nell'impalcatura berensoniana, unitamente al suo asservimento alla forma e ai valori tattili e di movimento¹⁵⁰⁰, il conoscitore mette in guardia da uno degli equivoci in cui l'esegeta può incorrere affrontando l'argomento. Ossia, quello afferente alla presunta intercambiabilità concettuale tra il «problema del colore» e le differenti nozioni di «tinta» e «pigmento»¹⁵⁰¹. Entro tale contesto Berenson sostiene come

Il vero pittore, un Veronese o un Tintoretto, un Rembrandt o un Vélazquez, un Renoir o un Cézanne, non usa, come Botticelli o Michelangelo, il colore per tingerne i suoi cartoni, ma lo usa come una materia, come argilla o marmo o bronzo, in cui lavora, vincendo o aggirando le sue resistenze e approfittando dei vantaggi che offre¹⁵⁰².

Portando alle estreme conseguenze la formulazione del 1897 e compiendo un imprevisto rovesciamento teorico – il passaggio trascritto si propone in effetti di enunciare le qualità del «vero pittore» – Cézanne e i predecessori moderni ai quali il pittore francese appare affiancato, lungi dall'assumere un'attitudine decorativa e colorista in senso deteriore riscontrabile (stando a Berenson) nell'opera di Botticelli e Michelangelo, intervengono plasticamente sulla materia pittorica, letteralmente modellandola. Poco oltre, il conoscitore si spingerà in una direzione ancor più radicale, trascrivendo un appunto mutuato da un suo scritto autografo risalente al 31 aprile del 1931, in cui questi equiparava i «valori coloristici» ai «valori viscerali», locuzione tramite cui Berenson identifica le fisiologiche «sensazioni di benessere e malessere», unitamente a quelle relative alla temperatura¹⁵⁰³. Entro una simile cornice epistemologica, non fortuitamente incardinata sull'azione di una tattilità estesa e, soprattutto, contraddistinta sulla sua capacità di riecheggiare nel corpo del soggetto percipiente assecondando uno spettro di direttrici articolata, si sarebbero raccolti gli studi dello statunitense Richard Shiff che, pur non facendo menzione del predecessore di origini lituane, ne aggiorna in maniera decisiva le premesse. Nell'alveo della storia dell'arte intesa nella sua veste disciplinare non eminentemente filologico-documentaria, quanto piuttosto percettologica, le ricerche condotte dallo statunitense Richard Shiff hanno svolto un ruolo prodromico per più ragioni. Non mi riferisco, almeno in prima istanza, al ponderoso volume *Cézanne and the end of impressionism: a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*, edito per la Chicago University Press nel 1984¹⁵⁰⁴. In quella sede, tracciando un'esaustiva ricognizione delle interpretazioni novecentesche dell'opera di Cézanne, Shiff compone un'argomentazione in cui le nozioni di «tecnica» e «stile» intercettano i macro-temi della fine dell'impressionismo, del rapporto con il simbolismo, dell'ingombrante categoria di «originalità», l'autore sottolinea a più riprese il valore stilistico posseduto dal «“tocco” pronunciato o pennellata (il termine tecnico è *fattura*)» del pittore originario di Aix-en-Provence¹⁵⁰⁵. Mentre in tale contesto l'analisi percettologica risulta perlopiù accennata, dagli anni Novanta Shiff affronta la questione in maniera maggiormente sistematica, delineando una connessione metodologica tra le

¹⁵⁰⁰ B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* (1948), Abscondita, Milano, 2015, pp. 67-69. Scrive a questo proposito Berenson: «(...) il colore deve essere necessariamente il servo, prima della sagoma e del disegno, poi dei valori tattili e di movimento». Poco oltre egli afferma in maniera ancor più radicale come «tutto quel ch'io desidero qui suggerire è che il colore è subordinato alla forma e al movimento» ivi, pp. 68-69.

¹⁵⁰¹ ivi, p. 69.

¹⁵⁰² ivi, p. 70.

¹⁵⁰³ ibidem.

¹⁵⁰⁴ R. Shiff, *Cézanne and the end of impressionism: a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*, Chicago University Press, Chicago, 1984.

¹⁵⁰⁵ ivi, p. 167, trad. mia.

sperimentazioni dell'alsaziano e le più tarde di Picasso, indagate in maniera rigorosa nei mesi a cavallo tra il 1990 e il 1991, in un'intersezione teorica affatto marginale per la configurazione di una proposta di matrice, non fortuitamente, intermediale.

Una seminale riflessione in tale direzione appare contemplata nel breve contributo *Picasso's Touch: Collage, "Papier Collé, Ace of Clubs"*, apparso sulla rivista annuale "Yale University Art Gallery Bulletin" alla fine del 1990¹⁵⁰⁶. Prendendo in analisi la natura morta decostruita del *papier collé Ace of Clubs* assemblato da Picasso nel 1914, lo storico dell'arte individua una diade di presupposti cruciali per una teorizzazione che questi andrà perfezionando negli scritti successivi. Il primo corrisponde alla nozione percettologica di «scambio metonimico» [*metonymic exchange*], secondo cui le sperimentazioni polimateriche inaugurate dall'artista di Malaga si incardinerebbero sulla sovrapposizione «concettuale e materiale» tra l'azione praticata in prima persona da Picasso (esemplificata dai gesti di prelevare, tagliare, incollare) e l'oggetto di quella medesima azione (il lembo di carta sagomato a indicare un bicchiere, un frutto o un asso di fiori). Una simile intersezione, favorita dalla peculiare plasticità [*malleability*] della carta, determina uno scarto non marginale sul piano percettivo. Tali «analogie» [*analogies*] e «sostituzioni» [*substitutions*], lungi dall'appellarsi alla sola sfera del visivo, vantano una propensione «tattile e materiale» dal momento che, il ritaglio dell'oggetto che l'artista accuratamente realizza, assicurandosi di tracciare schematicamente i contorni e le fattezze del medesimo, conserva il suo statuto di ritaglio cartaceo materialmente identificabile e tutt'altro che fittizio¹⁵⁰⁷. Il secondo, strettamente correlato al precedente, afferisce a una risonanza di ordine allora percettologico postulata da Shiff sin dal 1990, curiosamente a un anno dalla scoperta dei neuroni specchio da parte dell'equipe parmense:

Il collage stesso – annota l'autore – così dipendente dai tagli, è un'arte del tatto e della mano che incoraggia lo spettatore a prestare attenzione ai gesti e agli eventi fisici più ordinari. All'interprete è richiesto di vedere e di pensare, non nei modi pittorici convenzionali, ma attraverso l'esperienza del tatto¹⁵⁰⁸.

Se tanto la configurazione dello spazio della rappresentazione quanto i processi materiali di creazione "pellicolare" del manufatto rimandano a una sensibilità tattilo-manuale i cui attributi verranno esplicitati da Shiff negli scritti successivi, occorre sottolineare come sin da allora l'autore assuma una posizione specifica rispetto alla secolare tradizione sulla relazione tra tatto e visione. Pur senza fornire un prospetto di fonti dettagliato (che tuttavia emergerà, almeno sul piano disciplinare, in un articolo apparso l'anno successivo), lo storico dell'arte ricorda come, in maniera parallela al gesto del ritaglio,

nel corso del XIX secolo, artisti e critici hanno creato un legame particolare tra tatto e visione, sostenendo che le singole pennellate (soprattutto quelle accentuate tipiche della pittura impressionista ed espressionista) potevano tradurre le sensazioni visive immediate in un linguaggio differenziato e personalizzato della mano¹⁵⁰⁹.

¹⁵⁰⁶ R. Shiff, *Picasso's Touch: Collage, "Papier Collé, Ace of Clubs"*, in "Yale University Art Gallery Bulletin", 1990, pp. 38-47.

¹⁵⁰⁷ *ivi*, p. 41.

¹⁵⁰⁸ *ibidem*, trad. mia, enfasi mia.

¹⁵⁰⁹ *ivi*, p. 42, trad. mia.

Per comprendere la portata delle questioni poste e come esse intercettino lo sviluppo teorico intermediale a cui accennavo, è necessario prendere in analisi due interventi pubblicati l'anno successivo. Penso anzitutto ai contributi, usciti a pochi mesi di distanza, *Cézanne physicality: the politics of touch*¹⁵¹⁰, edito in una silloge di saggi data alle stampe il primo gennaio del 1991 e l'articolo *Constructing Physicality*, apparso sulla rivista newyorkese *Art Journal* nella primavera dello stesso anno¹⁵¹¹. Mi riferirò al secondo testo, la cui stesura dovette succedere al primo di pochi mesi, riservandomi di contemplare alcuni passaggi mutuati dalla prima versione estesa dello scritto.

Muovendo dall'equivoco che il pensiero greenberghiano incidentalmente aveva sollevato investigando la materialità del *medium* pittorico (relativo alla sua dimensione oggettuale e pertanto, si direbbe, scultorea, di contro alla presunta specificità mediale propugnata dallo statunitense)¹⁵¹² e vagliando la ripartizione tra una «trasparenza» connotativa dell'opera degli antichi maestri ed esemplificata dal lemma rinascimentale della finestra albertiana e un'«opacità» invece distintiva, anzi strutturalmente connotativa, dell'autocritica pittura modernista¹⁵¹³, Shiff propone un primo significativo rovesciamento degli assunti del predecessore. Riconducendo «le figure della trasparenza e dell'opacità» ad altrettanti canali percettivi – rispettivamente

quelli di una «visione panoramica» e di un tatto frattale che scansiona idealmente lo spazio “palmo a palmo”¹⁵¹⁴ – lo storico dell'arte pone in discussione l'assunto secondo cui la planarità opaca ambita dalle sperimentazioni moderniste costituisca il luogo di un'immagine volta a sollecitare la percezione visiva. Diversamente, intendendo la superficie planare quale luogo fisico che, esibendo nella «sua particolarità immediata in tutti i punti di contatto», denuncia le modalità con cui è stata eseguita (ossia la tela cézanniana progressivamente campita), sollecita la fruizione temporalmente «frammentaria» della percezione tattile¹⁵¹⁵. A dirsi, che il principio ordinatore preposto all'argomentazione dello storico dell'arte statunitense ravvisa nella «costruzione»¹⁵¹⁶ attiva dello spazio dell'immagine e non nella sua mera costatazione (l'eventuale colpo d'occhio hildebrandiano) la propria specificità. Se, da un lato, una simile asserzione può divenire suscettibile di prevedibili ragguagli – quali, per esempio, il ricondurre la sensibilità tattile all'orbita di una palpitante visione cinestesica – deve essere sottolineato come l'autore imposti la questione da un punto di vista più marcatamente culturologico, intravedendo nella teorizzazione greenberghiana la distinzione «tra manipolazione “attiva” [del pittore, si pensi a Pollock] e osservazione “passiva” [del ricettivo fruitore]».

¹⁵¹⁰ R. Shiff, *Cézanne physicality: the politics of touch*, in S. Kemal, I. Gaskell, *The Language of art history*, Cambridge University, New York, 1991, pp. 129-180.

¹⁵¹¹ R. Shiff, *Constructing Physicality*, in “Art Journal”, Vol. 50, No. 1, Primavera 1991, pp. 42-47.

¹⁵¹² Scrive a questo proposito Shiff: «Il quadro modernista di Greenberg impressiona innanzitutto l'osservatore con la propria articolata materialità: vedere un “quadro come quadro” significa vederlo come un oggetto” (ivi, p. 42, trad. mia).

¹⁵¹³ Ivi, p. 42.

¹⁵¹⁴ Scrive a questo proposito Shiff: «ovviamente, la trasparenza facilita la visione, mentre l'opacità ne ostacola il corso, sembrando invece invitare al tatto. Le figure della trasparenza e dell'opacità offrono quindi analogie strutturali al funzionamento dei due sensi più direttamente coinvolti nella pratica pittorica. La visione corrisponde alla visione coordinata degli oggetti che un dipinto trasparente offre; essa è facilmente (ma non esclusivamente) concepita come una modalità totalizzante di indagine panoramica. Il tatto corrisponde alla fisicità irremovibile di una superficie opaca, che conserva la sua particolarità immediata in tutti i punti di contatto. Il tatto viene eseguito in modo frammentario, tocco dopo tocco, proprio come una superficie planare viene dipinta» (ibidem, trad. mia).

¹⁵¹⁵ ibidem, trad. mia.

¹⁵¹⁶ Ivi, p. 43.

Constructing Physicality

Richard Shiff

By the history of the identification of painting, the hands have served as both the agent of color change—the mechanical process of painting—and the source of differing perceptual information. Collage techniques have been central to this identification. They have concerned some of the qualities of "touch," which is located in subjective experience as well as in objective data. In particular works by Picasso, Braque, and others, within the general definition of painting, collage practices have and possess, right and wrong, that have placed concern in the development of modernist painting.—41, 48

No critical work of the 1970s had more impact than Richard Shiff's "Richard Shiff's 'Richard Shiff's' is a critical work with an awareness of the materiality of painting." When one reads a critical work of this kind, one sees a Richard Shiff's painting that had done this or that with a certain kind of touch.

In the sense of my, all the literature and form of the work of modernist painting (and the work of modernist painting) is a critical work with an awareness of the materiality of painting. In this sense, the work of modernist painting is a critical work with an awareness of the materiality of painting. In this sense, the work of modernist painting is a critical work with an awareness of the materiality of painting.

one will regard them as the artist's mode of expression that is a critical work of the artist, and the material awareness within particular acts of writing them, "materiality" involves both people and things.

Cézanne's repetition of still life in painting is evidence of a critical work of the artist, and the material awareness within particular acts of writing them, "materiality" involves both people and things. The description of painting is evidence of a critical work of the artist, and the material awareness within particular acts of writing them, "materiality" involves both people and things.

When one reads a critical work of this kind, one sees a Richard Shiff's painting that had done this or that with a certain kind of touch. In the sense of my, all the literature and form of the work of modernist painting (and the work of modernist painting) is a critical work with an awareness of the materiality of painting.

When one reads a critical work of this kind, one sees a Richard Shiff's painting that had done this or that with a certain kind of touch.



FIG. 1 Paul Cézanne, *Self with Plaster Cast of the Head of Hippolyte*, ca. 1892–94, oil on paper on panel, 27 1/2 x 22 1/2 inches. Courtauld Institute Galleries, London (Courtauld Collection).



FIG. 2 Pablo Picasso, *Self with Fruit, Mallet, and Silver Glass*, 1913, pasted paper, watercolor, chalk, oil, and charcoal on cardboard, 28 1/2 x 19 1/2 inches. Philadelphia Museum of Art, A. S. Gallatin Collection.

45

Figura 71: R. Shiff, *Constructing Physicality*, in "Art Journal", Vol. 50, No. 1, Primavera 1991

Ciò che Shiff intende denunciare nel contributo apparso nella primavera del '91 [Figura 71] afferisce al sussistere di «riferimenti pittorici alla materialità tattile», perifrasi attraverso cui lo storico dell'arte sottolinea la dimensione polimaterica dei *collage* in analisi, sulla presunta «immaterialità visiva» attribuita alla pittura e ai *collage* modernisti¹⁵¹⁷. Del fatto che le posizioni di Shiff non coincidano con un prevedibile assorbimento del tattile nell'orbita del visivo, rende conto sia la stratificata fenomenologia della gestualità dell'artista, che questi formula poco oltre, sia il venire meno dei riferimenti alle fonti tedesche¹⁵¹⁸.

Il «tatto»/«tocco» [touch] costituisce infatti il fulcro teoretico dell'impianto dello statunitense; più correttamente, questi assegna a tale modalità percettiva non un significato univoco, bensì una pluralità di livelli di analisi. In prima istanza, esso svolge una funzione propriamente «metonimica» sostanzialmente in dialogo

¹⁵¹⁷ ibidem, trad. mia.

¹⁵¹⁸ R. Shiff, *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies*, in "Oxford Art Journal", Vol. 15, N. 2, 1992, pp. 108-103. Nel perimetro di tale contributo, particolarmente denso e complesso, Shiff ravvisa nel lemma della manipolazione delle cose distintiva dell'infante una postura destinata a orientare eversivamente la teoria benjaminiana. L'evocazione della manualità, allora, trapela in filigrana alla configurazione delle categorie di «aura» e «shock», fondative del discorso benjaminiano – «nonostante le allusioni all'effetto visivo, l'aura benjaminiana è quindi meglio avvicinata attraverso il riferimento al tatto e alla mano che alla visione e all'occhio. Infatti, quando qualcosa ha un'aura e da essa si sprigionano illuminazioni, si è attratti da essa, si presta attenzione, si desidera maneggiarla. La manipolazione produce di per sé un'aura, così come lo sfregamento di una superficie le conferisce lucentezza, ma solo ciò che è già auratico attira e viene manipolato. La manipolazione e la conservazione fisica di un oggetto, le successive narrazioni di una storia, la sequenza di commenti a un testo, la tradizione di imitazioni dello stile di un pittore - queste composizioni storiche dell'interesse originario mantengono e accrescono l'aura» (ivi, p. 91, trad. mia); essa afferisce ai modi mediante cui il pensiero del teorico di Francoforte maneggia «frammenti culturali del passato moderno come se fossero oggetti fisici e durevoli, strumenti con cui scrivere, come i materiali di scarto o gli artefatti che divengono gli strumenti del bambino per giocare» (ivi, p. 92, trad. mia); al ruolo che la mano ha posseduto e sta progressivamente smarrendo nella storia umana quale conseguenza del progresso tecnologico (ivi, p. 93); all'attivazione di una dialettica scioccante nella percezione di un dipinto – nella fattispecie di un'opera pittorica di Cézanne esperita da Benjamin nel 1926 – per cui, collassando la vicinanza su una distanza anche temporale, generando un amalgama tra lo spazio dell'opera e quella dello spettatore (ivi, p. 96); infine, alla valenza dirompente posseduta dalla scrittura analogica dell'autore (ivi, p. 98).

con le coeve ricerche neuroscientifiche (di cui tuttavia l'autore, forse per una prossimità sostanzialmente temporale, non fa menzione). Il toccare, esemplificato dal «tocco del pittore» [*painter's touch*], attiva ciò che Shiff definisce uno «scambio» tra la configurazione materiale dell'opera, la sua esecuzione e la corporeità dell'artista/soggetto percipiente. Nella fattispecie, «quando vediamo [*see*] un quadro in termini di riferimenti materiali al tatto», secondo l'ipotesi approntata dello statunitense, a venire letteralmente «ri-orientato» risulta il «senso globale» [*global sense*] mediante cui il corpo e il sensorio si relazionano con il mondo. «Quando la visione domina – sostiene uno Shiff limpidamente anti-greenberghiano – la conoscenza diventa centralizzata, astratta e distanziata; con il tatto, l'esperienza è multipla, concreta e vicina, “a portata di mano” [*close “at hand”*]]»¹⁵¹⁹. Muovendo dalla suddetta distinzione percettologica, il tocco/tatto dell'artista detiene contestualmente tre funzioni: una prima indessicale, preposta al tenere traccia e successivamente a mediare l'azione e l'individualità dell'artista, già riconosciuta nel saggio precedente come distintiva dell'episteme modernista¹⁵²⁰; una seconda concernente il «segno pittorico» reificato sul supporto; una terza di matrice più spiccatamente relazionale (e si direbbe “simulata”), secondo cui «il tatto è la sensazione tattile che il pittore prova effettivamente o che lo spettatore immagina associata alla realizzazione di un segno»¹⁵²¹.

Entro un simile diagramma procedurale giacché percettologico, Shiff riconosce in Cézanne il pittore novecentesco in grado di esprimere nella maniera più radicale tale stratificato coinvolgimento di un toccare, colto nella sua poliedrica motilità e mobilità. Proseguendo nell'agone virtuale con il pensiero greenberghiano, risultano oggetto di contestazione i costrutti tutt'altro che neutrali di «solidità» [*solidity*] e planarità della superficie rivendicati dal «dittatore delle arti»¹⁵²² nella pittura dell'alsaziano, a cui il più giovane conterraneo giustappone una proposta teorica alternativa. In questo senso, il principio ordinatore dello «scambio metonimico» permette a Shiff di non circoscrivere le potenzialità di una dimensione “tattile” alla presenza fisica o all'illusione di presenza che la pittura di Cézanne, corposa nella sua veste materiale, può suscitare, in un'illusione, peraltro, già intuita da un interprete attento quale Meyer Shapiro, quando questi annotava come «la mela [effigiata dal pittore alsaziano] appare solida, pesante e rotonda come la sentirebbe un uomo cieco»¹⁵²³. Nel solco di Geffroy e mettendo in discussione la teorizzazione sull'illusionismo pittorico¹⁵²⁴, Shiff (forse memore della lezione deleuziana) ravvisa nella «costruzione, per mezzo di “tocchi” giustapposti, di un ordine compositivo piuttosto sovradeterminato (e quindi insolitamente “solido”)]» e non direttamente nella materialità di cui la pittura di Cézanne si fa *visibilmente* portatrice, la componente tattile più recondita che l'opera del maestro di Aix-en-Provence dispone. Alla «visione panoramica» [*panoramic survey*] hildebrandiana, modernista e istantanea, questi giustappone un «toccare paronimico» [*Paronymous touch*] indicativo del recedere, di cui il fruitore acquisirebbe progressivamente consapevolezza, di una costruzione dello spazio impostata sulle convenzioni mimetiche proprie della visione, allora sostituite da una modalità di

¹⁵¹⁹ R. Shiff, *Constructing Physicality* cit., p. 42, trad. mia.

¹⁵²⁰ R. Shiff, *Cézanne physicality* cit., p. 139. Scrive Shiff a questo proposito: «in altre parole, entro la tradizione modernista la funzione indessicale è stata privilegiata su quella iconica», risultando maggiormente «espressivi» che «mimetici» (trad. mia).

¹⁵²¹ *ibidem*, trad. mia.

¹⁵²² Mi riferisco all'articolo K. Larson, *The Dictatorship of Clement Greenberg*, in “Artforum”, estate 1987.

¹⁵²³ *ibidem*, trad. mia

¹⁵²⁴ Si rammenti di come lo storico dell'arte ravvisi in Cézanne la tendenza a creare dei fraintendimenti visuali per mezzo del tatto (*ivi*, p. 140).

configurazione del reale eminentemente tattile, in quanto corporeo-manuale¹⁵²⁵. Sebbene l'argomentazione di Shiff non sia scevra di osservazioni ambigue, del resto dichiarate in apertura di saggio (poco oltre questi si riferisce a «una visualità che sembra mantenere un ordine tattile completamente localizzato») mi preme evidenziare come lo storico dell'arte riservi un'attenzione affatto marginale alla prassi e al coinvolgimento simulato che il fruitore esperisce nell'immaginare il movimento ideale di una mano «come risposte sia alla materialità di una superficie [*materiality of a surface*] sia al modello di segni [*pattern of marks*] che la mano stessa sta creando»¹⁵²⁶.

L'analisi dell'olio su tavola *Still Life with Plaster Cupid* (1892-94) conservato alle Gallerie del Courtauld Institute di Londra, permette all'autore di saggiare quanto illustrato per via teorica e, in questa sede, di coglierne l'originalità. La costruzione della rappresentazione cézanniana solleciterebbe un coinvolgimento propriamente corporeo nel soggetto percipiente per due ordini di ragioni interrelate: in primis, in quanto la costruzione di uno spazio della rappresentazione impermeabile alle aberrazioni sostanzialmente visive della prospettiva centrale, provoca uno stato di incertezza percettologica tra ciò che dovrebbe afferire al dominio della pittura (in questo caso il dipinto stesso e gli esemplari pittorici che compaiono sul fondo) e al corrispettivo della scultura. La riproduzione in gesso di un cupido di piccole dimensioni, effigiata da Cézanne dinnanzi a una tela intonsa a una distanza fattasi improvvisamente sfuggente, agisce quale traduzione bidimensionale di un manufatto scultoreo (il pittore dipinge su una superficie bidimensionale un esemplare a tutto tondo) che tuttavia, nel perimetro dell'opera, si finge pittorico. In secondo luogo, tale configurazione spaziale non verrebbe più tacciata di esibirsi *visivamente* disorientante se, come Shiff prontamente suggerisce, il fruitore assumesse il punto di vista ravvicinato o estremamente ravvicinato adottato dal Cézanne nel dipingerla, «un orientamento tattile» mediante cui questi può immaginare [*imagine*] «una condizione di tocco reciproco, di mano e superficie pittorica che agiscono l'una sull'altra», annullandone la distorsione.

L'impiego da parte mia della locuzione hildebrandiana, riegliaiana e, forse più opportunamente, deleuziana di «punto di vista ravvicinato», pur evidenziando talune criticità in cui la dissertazione dello statunitense può incorrere, non vorrebbe impoverirne l'originalità teorica. Ravvisando nel travisamento tattile sistematicamente operato da Cézanne di quanto dovrebbe essere percepito visivamente la cifra stilistica del *modus operandi* del francese, l'autore non si limita a rinvigorire la vulgata, già per l'appunto hildebrandiana, di una visualità tattile che procede in maniera crono-frammentaria e riunendo le accomodazioni del cristallino in un'unica immagine. Piuttosto e in maniera da ultimo alternativa, questi ipotizza una noesi effettivamente manuale (e non dell'occhio in movimento), si direbbe addirittura entropatica, di uno spazio tridimensionalmente vissuto e restituito su una superficie bidimensionale¹⁵²⁷. Laddove nell'articolo apparso nella primavera del '91,

¹⁵²⁵ *ivi*, pp. 132,144, 155.

¹⁵²⁶ R. Shiff, *Constructing Physicality* cit, p. 43, trad. mia.

¹⁵²⁷ In questo senso, l'elemento di prossimità tra il linguaggio pittorico di Cézanne e le ricerche quelle polimateriche avviate da Picasso nell'autunno del 1912, non risiede nella moltiplicazione del punto di vista o nella frammentazione prismatica di un oggetto che rimane inintelligibile, quanto piuttosto nelle modalità di creazione dell'opera stessa. Rilevando nel «tatto» [*touch*] un attributo strutturale del «pittoricismo» di Picasso, Shiff evidenzia come le operazioni manuali di «ritaglio» [*cut*], «strappo» [*tear*] e «attaccamento» [*attachment*] sollevino la prensile mano da quella dipendenza dall'occhio tradizionalmente correlata all'impiego del pennello (*ivi*, p. 45, trad. mia). All'espressività emotiva della pennellata, lo storico dell'arte contrappone il gesto «personalizzato» e perciò «opaco» del «taglio», un gesto

probabilmente anche a causa della sua brevità, Shiff non avanza considerazioni di matrice estesiologica o fisiologica, una precisazione in tal senso significativa compare nel saggio pubblicato in gennaio. Allora, anticipando un comportamento particolarmente diffuso nelle ricerche di ambito storico-artistico, l'autore esplicita nel perimetro di una densa nota la distinzione terminologica tra il tattile, che questi riferisce a un toccare «passivo» [*passive*], e l'aptico, figura che questi riconduce all'alveo di un toccare propriamente «attivo» [*active*]¹⁵²⁸. Tale puntualizzazione, che correttamente Shiff mutua dall'ambito della fisiologia percettiva (e nella fattispecie da un articolato volume collettaneo a cura di William Schiff ed Emerson Foulke¹⁵²⁹), non impedisce all'autore di ricorrere a una nomenclatura generalmente ascrivibile alla sfera del tatto, comprendente espressioni quali “tatto”, “tocco”, “ordine tattile”, “modalità tattile”, “fisicità tattile”, “materialità tattile”. A riprova del suo propendere per un toccare inteso anzitutto nella sua componente aptico-attiva al di là delle distinzioni lessicologiche, si pone un eloquente passaggio apparso nel primo contributo del 1991, in cui Shiff premette, fugando eventuali (e legittimi) fraintendimenti, come «le forme di tatto che si relazionano più familiarmente con la pratica pittorica sono attive [*active*] piuttosto che passive [*passive*]; dipingere è entrare nel mondo piuttosto che subirlo»¹⁵³⁰.

Prima di proseguire nella ricognizione storiografica mi preme sottolineare – come lo stesso Shiff non manca di dichiarare¹⁵³¹ — come le indagini dello storico dell'arte statunitense si ponessero in un'attitudine dialogica, benché adottando una prospettiva e una metodologia sostanzialmente autonomi, con un illustre precedente. Già Maurice Merleau-Ponty, nell'intervento *Le Doute de Cézanne* apparso nel 1945 sulla rivista francese *Fontaine*¹⁵³², aveva vagliato e anzi prescelto la pittura dell'alsaziano per il proprio offrirsi a un'indagine percettologica, delineando un approccio di ricerca poi trasmigrato nella filosofia francese di secondo Novecento (in particolare di Deleuze, Lyotard e Maldiney) assurgendo a vero e proprio «caso di scuola», come ha dimostrato Mauro Carbone in un articolo esaustivo¹⁵³³. Alla dematerializzazione ottica perseguita nelle

rispondente a quell'«ordine tattile» [*tactile order*] che le sperimentazioni a collage di Picasso introducono. Come per le incongruenze percettive cezanniane, anche in questo caso la creazione di una meta-figurazione incardinata sulla forzatura dei rapporti tra illusione visiva e fisicità tattile determina delle opere «la cui superficie può essere idealmente esplorata dalla mano, ma non penetrata dall'occhio» (ivi, p. 46, trad. mia).

¹⁵²⁸ R. Shiff, *Cézanne Physicality* cit., p. 171.

¹⁵²⁹ Risulta in effetti dichiaratamente citato il volume W. Schiff, E. Foulke (a cura di), *Tactual Perception: A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982. Il tale contesto, sebbene non venga risolta la distinzione, in effetti sottile, tra un toccare passivo e un toccare attivo e manipolatorio che diverrebbe costitutivo dell'aptico, risulta d'altro canto rigettata la canonica sovrapposizione tra visualità e sentire aptico postulata in primis, come si è visto, dalla Teoria dell'arte di area tedesca.

¹⁵³⁰ ivi, p. 135, trad. mia.

¹⁵³¹ Scrive a questo proposito Shiff: «Maurice Merleau-Ponty mentre componeva il suo saggio *Il dubbio di Cézanne* (1945). Merleau-Ponty vedeva la lotta dell'artista per realizzare la natura come uno sforzo per conoscere il proprio io, sempre emergente nella sua esperienza» (R. Shiff, *Cézanne and the end of impressionism* cit., p. 195).

¹⁵³² M. Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*, in “Fontaine”, N. 49, 1945, pp. 80-100.

¹⁵³³ M. Carbone, *La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français*, in “Nouvelle Revue d'Esthétique”, N. 2, 2013, pp. 201-210. Componendo un'efficace sintesi, Carbone sottolinea come l'interesse maturato sin dai primi anni Quaranta dal fenomenologo verso la pittura del conterraneo, dovette radicarsi nella circostanza secondo cui «il modo di vedere del pittore attinge alla vita percettiva, all'esperienza vissuta della corporeità, in modo più manifesto e consapevole che in passato» (ivi, p. 201, trad. mia). Le aberrazioni compositive di cui la pittura dell'alsaziano si fa portatrice devono essere pertanto concepite quali esito di un «prospettiva vissuta» dal corpo-vivo e, perciò, non sovrapponibile a quella «geometrica o fotografica» (ivi, p. 202, trad. mia), spostando «il significato all'opera nel nostro rapporto sensibile con il mondo» (ivi, p. 203, trad. mia).

ricerche impressioniste, Merleau-Ponty rivendica la luminosità che gli oggetti effigiati dall'alsaziano emanano e che conferisce ai medesimi «un'impressione di solidità e di materialità»¹⁵³⁴ ben diversa, tuttavia, dalle omonime greenbergiane. Il «paradosso»¹⁵³⁵ di cui il fenomenologo discute meditando sulla pittura del connazionale, si radica nell'esercizio strenuamente condotto da Cézanne, al punto tale da assurgere alla condizione di postura, «di dipingere la materia che si sta dando una forma», effigiando un «mondo primordiale» (ossia antecedente alla distinzione tra corpo e anima, pensiero e sensazione e financo all'uomo stesso¹⁵³⁶) composto di oggetti colti nell'atto di «coagularsi sotto i nostri occhi»¹⁵³⁷. Se al dispositivo artificiale del contorno l'alsaziano interpone l'esistenza di una moltitudine di tratti che lo sguardo deve unificare e che, lungi dall'appartenere all'ordine lineare della geometria, almeno sino al 1890 dipendono dalla disposizione locale del colore, Merleau-Ponty non ha dubbi nell'affermare come «Cézanne non cerca di suggerire con il colore le sensazioni tattili che darebbero la forma e la profondità»¹⁵³⁸. Tale puntualizzazione, esplicitata proprio quando, nella coeva *Phénoménologie* venuta alla luce nel dicembre di quello stesso anno¹⁵³⁹, Merleau-Ponty ravvisava nella sinestesia la norma della percezione, non impedisce al filosofo di parteggiare per un sotterraneo predominio del visivo, già puntualmente colto da Andrea Pinotti¹⁵⁴⁰, quando questi sostiene come «noi vediamo la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti – Cézanne dice perfino: il loro odore»¹⁵⁴¹. Il pittore, annota Merleau-Ponty riportando una memoria di Madame Cézanne dal sapore curiosamente danziano,

¹⁵³⁴ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso* (1948), Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 65. Per una più esaustiva e puntuale introduzione al saggio merleau-pontiano rinvio al volume: M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile: Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Guerini studio, 1990.

¹⁵³⁵ Riconoscendo il portato nevralgico che tale breve scritto possiede nella prima filosofia di Merleau-Ponty, Günter Figal ha evidenziato come, non applicando le proprie disquisizioni teoriche ad altrettanti esemplari pittorici licenziati dal maestro di Aix-en-Provence, la dissertazione del fenomenologo si radichi nell'analizzare la «visione artistica» [*artistic view*] dell'artista francese, rimproverando tuttavia al filosofo di non aver preso sufficientemente in considerazione la materialità dell'opera pittorica (G. Figal, *Merleau-Ponty and Cézanne on Painting*, in K. Semonovitch, N. DeRoo (a cura di), *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*, Continuum Studies in Continental Philosophy, Continuum, New York, 2010, pp. 30-41. Per un'analisi monografica dei rapporti tra visione e corpo vedente negli autoritratti cezanniani rimando al contributo J. Brodsky, *A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne*, in "Artibus et Historiae", Vol. 2, N. 4, 1981, pp. 125-134. Come sintetizza l'autrice, il «dubbio» che Merleau-Ponty intravede nella pittura sintetica di Cézanne, risiede nel riconoscimento «della sua paura [*fear*] e del suo ritiro [*retreat*] dal mondo, che è per Merleau-Ponty il fatto essenziale coinvolgimento [*engagement*] con il mondo attraverso l'atto di dipingere [*the act of painting*]» (ivi, p. 129, trad. mia). La bibliografia sul saggio in esame risulta particolarmente articolato e una più puntuale analisi del medesimo trascende l'indirizzo, di fatto sostanzialmente storico-artistico, che il presente capitolo si prefigge di ricostruire. Rimando per un'introduzione datata, eppure capillare al saggio: G.A. Johnson, *Merleau-Ponty's Early Aesthetics of Historical Being: The Case of Cézanne*, in "Research in Phenomenology", Vol. 17, 1987, pp. 221-225.

¹⁵³⁶ Come ha chiarito ancora Carbone, la nozione di «premondo» nell'ultimo Merleau-Ponty raggiunge lo stadio di «essere senziente grezzo» [*être sensible brut*] parte di un mondo non solo antecedente all'uomo, bensì al lui ostile (ivi, p. 204, trad. mia). A una dimensione parimenti sinestesica afferisce l'interpretazione avanzata da Jay dell'esegesi merleau-pontiana dell'opera di Cézanne, di cui lo statunitense rimarca come l'alsaziano mirasse a «recuperare il momento stesso in cui il mondo era nuovo, prima che si frammentasse nei dualismi di soggetto e oggetto o nelle modalità dei sensi separati» (Jay, op. cit., 1993, pp. 158-59, trad. mia).

¹⁵³⁷ ivi, pp. 66, 69.

¹⁵³⁸ ivi, p. 69.

¹⁵³⁹ Si veda a questo proposito: T. A. Toadvine, *The Art of Doubting. Merleau-Ponty and Cézanne*, in "Philosophy Today", Vol. 41, N. 4, inverno 1997, pp. 545-553.

¹⁵⁴⁰ A. Pinotti, *The Touchable and the Untouchable. Merleau-Ponty and Bernard Berenson*, in "Phenomenology 2005", Vol. 3, Parte 2, 2007, pp. 479-498.

¹⁵⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* cit., ibidem.

«"germinava" con il paesaggio»: l'arte di Cézanne, rinunciando alla vocazione imitativa, costituisce piuttosto «un'operazione di espressione»¹⁵⁴².

Del resto, a una simile intersecazione tra le sfere del visivo e quelle del tattile non sfugge neppure il Cézanne in dialogo intertemporale con l'egizio Bacon del citato *Francis Bacon. Logique de la Sensation* di Deleuze, pubblicato per Gallimard nel 1981¹⁵⁴³. Affermando come per l'alsaziano, diversamente dagli atmosferici impressionisti, la sensazione accada nel «corpo» e non al di fuori di esso – sia esso il corpo del pittore, del soggetto percipiente o persino della mela¹⁵⁴⁴ “scolpita” a colpi di sintetiche pennellate – il filosofo rimarca come l'obiettivo di questi (in una mira condivisa dallo stesso Bacon) corrisponda a quello già merleau-pontiano di «*dipingere la sensazione*» corrispondente allora, nella sintassi approntata da Deleuze sul lessico cézanniano, alla nozione di «Figura»¹⁵⁴⁵. Nell'esaminare la stratificata locuzione «ordini di sensazione» impiegata in molteplici contesti dal pittore di Dublino, Deleuze formula un'ipotesi (l'unica praticabile su un totale di quattro)¹⁵⁴⁶ che questi contraddistingue come «più “fenomenologica”» in cui ai suddetti livelli appaiono associati altrettanti «campi sensibili riconducibili ai differenti organi di senso». A partire da quest'ultima osservazione, le cui fonti afferiscono nuovamente alle teorie di Merleau-Ponty e ancor prima di Maldiney in un orizzonte ideologicamente sinestesico¹⁵⁴⁷, Deleuze conclude affermando come, allora, «spetterebbe al pittore *far vedere* una sorta di unità originale dei sensi e *far apparire visivamente* una Figura

¹⁵⁴² *ivi*, p. 71. Nel successivo *L'Œil et l'Esprit* pubblicato per la parigina Gallimard nel 1964, il paradosso cezanniano viene sviluppato nella direzione di un altresì complesso «enigma» della profondità, che per il fenomenologo non corrisponde più alla terza dimensione discussa dalle teorie sulla percezione di fine Ottocento (M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), Abscondita, Milano, 1986, p. 47). Piuttosto «l'enigma [figura essa stessa della profondità] è l'esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi» (*ibidem*). In un simile avvolgimento, è tuttavia la visione incarnata che accade nel corpo e nelle cose ad assumere una posizione predominante. Della tendenza panottica soggiacente al pensiero del fenomenologo rende conto un passaggio non riferito alla pittura dell'alsaziano, bensì, in maniera se possibile ancor più decisiva, alle origini dell'arte. Postulando la totale dipendenza greenberghiana della mano all'occhio, questi concepisce «l'occhio» alla stregua di uno «strumento che si muove da sé», «che è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e passaggio non riferito alla pittura dell'alsaziano, bensì, in maniera se possibile ancor più decisiva, alle origini dell'arte. Postulando la totale dipendenza greenberghiana della mano all'occhio, questi concepisce «l'occhio» alla stregua di uno «strumento che si muove da sé», «che è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano» (*ivi*, p. 23). Sono queste le ragioni che conducono il fenomenologo a sostenere in senso forte come dalla remota «Lascaux ai giorni nostri [...], la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità» (*ibidem*).

¹⁵⁴³ Mi riferisco nello specifico al capitolo G. Deleuze, *Pittura e sensazione*, in *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata, 2017, pp. 85-101. Per un'introduzione alla relazione Deleuze-Cézanne rimando al contributo: B. Ieven, *Deleuze Modernist*, in “Deleuze Studies”, Vol. 5, N. 1, marzo 2011, pp. 84-96.

¹⁵⁴⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* cit., p. 86.

¹⁵⁴⁵ *ibidem*. «La figura – come afferma Deleuze – è la forma sensibile riferita alla sensazione»: essa si pone come alternativa e anzi contraria al concetto di «sensazionale», descrivendo piuttosto quella condizione dell'«essere-nel-mondo» secondo cui «io divengo nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa accade attraverso la sensazione» (*ivi*, p. 86).

¹⁵⁴⁶ La prima di esse, che Deleuze non tarda a respingere con fermezza, delinea una pertinenza diretta tra «oggetto raffigurato» e corrispettiva «sensazione» riflettendo quella premessa, strutturare nell'impalcatura teorica deleuziana, a distinguere la sintetica Figura dalla categoria mimetica di «figurativo» o di «figurazione primaria» (*ivi*, pp. 87-88). La seconda, anch'essa rigettata, pone l'equazione di matrice psico-analitica di sensazione-sentimento (*ivi*, p. 89); la terza, valutata come maggiormente interessante e concepita da Deleuze quale «ipotesi motrice» paradossalmente incardinata sulla stasi (motivo che rende lo stesso Bacon cézanniano), sulla paralisi e sull'impercettibile fremere, volta a scandagliare ciò che rimane di un movimento che si compie «sul posto» nella sua dimensione di cristallina immobilità (è al cronofotografico, ancora latentemente cubista e futurista *Nudo che scende le scale* del 1912 di Duchamp che il filosofo pensa) (*ivi*, pp. 89-90).

¹⁵⁴⁷ Celebre risulta il passaggio in cui l'autore, convocando le nature morte di Chaim Soutine, afferma come «ogni volta che la carne macellata viene rappresentata, la si tocca, la si sente, la si mangia, la si soppesa» (*ivi*, p. 98).

multisensibile»¹⁵⁴⁸. Sebbene sia nell'orchestrazione sinfonica tra «il ritmo e la sensazione», esemplificata dall'altrettanto ritmico sistema di «diastole-sistole» per cui il mondo fenomenico vibra nel corpo che sente e viceversa (qui l'eventuale riferimento a Danz), Deleuze non può che condividere, da ultimo, l'osservazione velatamente oculocentrico secondo cui «Cézanne, si dice, è colui che per primo ha impresso un ritmo vitale alla *sensazione visiva*», estendendo tale assunto anche alla pittura di Bacon¹⁵⁴⁹. L'impressione che, pur praticando un orizzonte virtualmente sinestesico, la proposta del filosofo rimanga invischiata, se non nelle maglie del visuale, perlomeno nel perimetro globulare di un occhio che tenta di estendere la propria natura, viene esplicitata dall'autore vagliando il funzionamento "formalista" del «diagramma» rispetto alla produzione primonovecentesca di Cézanne. Nel solco di Wölfflin¹⁵⁵⁰ e di Worringer¹⁵⁵¹, Deleuze può ravvisare nel tonalismo, ossia nella destituzione dei valori chiaroscurali connaturati allo spazio ottico in favore di un sistema di «modulazione» tutto interno alla modellazione del colore e alle sue leggi, il luogo teorico mediante cui, «malgrado Riegl, il "colorismo" ci sembra irriducibilmente aptico»¹⁵⁵². Ennesima torsione imperfetta, dunque, del dispositivo ottico riegliano che, tuttavia, non trascende né vorrebbe radicalmente valicare le maglie del visivo. L'oggetto del superamento, piuttosto, pertiene alla figurazione mimetica e all'elemento narratologico cari alla pittura pre-modernista: il «nuovo Egitto» postulato da Deleuze e definito dall'azione inglobante del colore, colonizza le regioni del cristallino, per cui, lo si è già detto, «è nella vista stessa che uno spazio aptico rivaleggia con lo spazio ottico»¹⁵⁵³. La stratificata motilità dell'aptico che dalla prassi all'indice, sino alla costruzione manualistica dello spazio del dipinto e della sua ricezione vede nella «via intermedia» praticata con impareggiabile rigore dal Cézanne deleuziano la ragione per cui da ultimo il suo fautore, per mutuarne una felice locuzione, si rivela *riegliano suo malgrado*.

2.3.4. «Extreme skepticism of vision»: Cubismi

Se la lettura proposta da Shiff rappresenta un *unicum* nel panorama storico-artistico dei primi anni Novanta, delineando di fatto un'alternativa sostanziale al persistente lemma ibrido di una visione ravvicinata e toccante, nei successivi decenni il confronto tra visione e tattilità, incardinato sulla componente tanto formale quanto percettologica della profondità, avrebbe seguito delle traiettorie rivolte al superamento del primato accordato alla visione in direzione, tuttavia, non di rado velatamente oculocentriche o cerebrali, che intendo di seguito rintracciare segnalandone contestualmente le fonti (principalmente riferibile alla *Kunstwissenschaft* di area tedesca, alla filosofia francese di secondo Novecento o ancora all'alveo psicoanalitico). A tal proposito, e, non fortuitamente, la rivoluzione cubista ha offerto a studiosi di eterogenea provenienza un campo di lavoro fertile al fine di mettere alla prova teoricamente tale tematica.

¹⁵⁴⁸ *ivi*, p. 99.

¹⁵⁴⁹ *ibidem*, enfasi mia.

¹⁵⁵⁰ Deleuze si riferisce in tale sede alla transizione dallo spazio tattile-ottico dell'arte rinascimentale allo spazio eminentemente ottico, composto di macchie, ombre e contorni sfumati introdotto dalle esperienze barocche (*ivi*, pp. 197, 200, nota 7). Cfr. Wölfflin, *op. cit.*, 1984.

¹⁵⁵¹ La «linea settentrionale», vitalisticamente inorganica e auto-alienante dell'arte barbara postulata da Worringer nel 1908 assurge per Deleuze a istanza contro il predominio del visivo puro, facendosi veicolo di un'esperienza che «restituisce al tatto la sua pura attività, lo restituisce alla mano, e gli conferisce una velocità, una violenza e una vita che l'occhio può appena seguire» (*ivi*, p. 195).

¹⁵⁵² *ivi*, p. 201, nota 12.

¹⁵⁵³ *ivi*, pp. 198-99.

Come segnalato da Martin Jay nel fatidico studio del 1993¹⁵⁵⁴ (volume in cui, peraltro, non figura mai Shiff) un precedente capitale che dovette paradossalmente orientare le ricerche sulle Avanguardie primo-novecentesche in una direzione anti-visiva deve essere riconosciuto in Clement Greenberg, la cui lettura modernista del linguaggio cubista, del resto nota, può essere utile trascrivere. Nel celebre saggio *On the Rule of Nature in Modern Painting*, datato 1949 e confluito nella silloge *Art and Culture. Critical Essays*, data alle stampe in prima edizioni nel 1961¹⁵⁵⁵, il critico newyorkese affermava, schiudendo un'inquietante metafora tra l'epidermico e il chirurgico, già imbrigliata nei laccioli di un'herderiana *medium specificity*:

il Cubismo finì con il negare in modo più radicale tutte le esperienze non letteralmente accessibili all'occhio. Il mondo fu spogliato della sua superficie, della sua pelle, e la pelle fu stesa sulla piattezza del piano dell'immagine. L'arte pittorica si ridusse interamente a ciò che era visivamente verificabile, e la pittura occidentale dovette infine rinunciare ai suoi cinquecento anni di sforzi per rivaleggiare con la scultura nell'evocazione del tattile¹⁵⁵⁶.

Alla figura di Greenberg in relazione al tema del sentire aptico sarà dedicato un paragrafo nella successiva trattazione. Mi preme a questo punto rilevare l'incontrovertibile *vis panottica* che permea tale programmatico documento di lettura, ponendolo in relazione a un dato registrato dallo stesso Jay, testimone oculare e protagonista di tale eccezionale frangente per il configurarsi della critica statunitense, che si vorrebbe verificare. In effetti Jay rintraccia in alcuni detrattori (e precedentemente allievi) di Greenberg i promotori di una controffensiva scagliata nei confronti della visione disincarnata e pseudo-cartesiana¹⁵⁵⁷ al quale il newyorkese e i suoi (nella fattispecie Michael Fried e Thomas Hess) si appellavano. Così Jay andava sintetizzando sulla questione, nel primo quarto degli anni Novanta:

Se la versione formalista di Greenberg del privilegio modernista del visivo fosse l'intera storia, ci troveremmo di fronte al paradosso che il discorso antivisuale del XX secolo era in totale contrasto con la pratica artistica dominante della stessa epoca. Tuttavia, recenti critici di Greenberg, come Leo Steinberg, Rosalind Krauss, Victor Burgin, Hal Foster, Thierry de Duve e P. Adams Sitney, hanno riaperto la questione della purezza del visivo nel modernismo¹⁵⁵⁸.

Laddove il rilievo delle reazioni teoretiche al *diktat* panottico del "reazionario" Greenberg risulta inequivocabile, il discorso mi pare pervenire a un maggior grado di complessità qualora si vadano a saggiare le proposte critiche abilmente elaborate in risposta (e talvolta in dichiarata opposizione) alla cornice del Modernismo greenberghiano. Ossia, occorre domandarsi, e dunque puntualmente investigare, se la diffusa

¹⁵⁵⁴ M. Jay, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

¹⁵⁵⁵ C. Greenberg, *On the Rule of Nature in Modern Painting* (1949), in *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, Boston, 1961, pp. 171-176.

¹⁵⁵⁶ *ivi*, p. 172, trad. mia.

¹⁵⁵⁷ Sulla complessità insita alla nozione di «prospettivismo cartesiano» [*Cartesian perspectivalism*] Jay scrive: «eppure, il contributo cartesiano all'orientamento oculocentrico dominante dell'era moderna, soprattutto nella sua nativa Francia, è stato sicuramente positivo. Una delle principali fonti di questa influenza, sembra probabile supporre, era l'ambiguità stessa della sua argomentazione. Se, come spesso si sostiene, Cartesio poté diventare il garante delle filosofie razionaliste e sensazionaliste, rivendicate sia dagli idealisti che dai materialisti, non fu meno capace di dare coraggio a concetti di visione sia speculativi che empirici. Nonostante il suo dichiarato dualismo, l'elemento speculare della sua filosofia poteva favorire un monismo in definitiva identitario» (*ivi*, p. 80, trad. mia). Si veda a riguardo il capitolo: M. Jay, *The Noblest Sense: Vision from Plato to Descartes*, in Jay, *Downcast eyes* cit., pp. 21-82.

¹⁵⁵⁸ Jay, *Downcast eyes* cit., p. 160, trad. mia.

volontà di scardinare il paradigma oculocentrico accordato alla cultura occidentale e posto a sistema nella teoria dell'arte greenberghiana, abbia favorito il definirsi di controproposte teoriche atte a individuare nei propri presupposti ideologici dei lemmi alternativi al predominio del visivo, quali quelli afferenti alla prassi operativa di un corpo agente e di un corpo senziente. Ancor più precisamente, può essere significativo tentare di comprendere in quale misura la suddetta ondata "denigratoria" abbia comportato un'effettiva evasione dalle maglie del visivo, oppure se essa abbia disposto un'altresì fondamentale, benché da ultimo endogena, operazione di corrosione e non di sostituzione dei presupposti costitutivi di tale sistema. Le posizioni introdotte da uno spettro di autori principalmente di area angloamericana appaiono molteplici e soggette a eloquenti oscillazioni, come la successiva argomentazione prova a dimostrare.

Un caso studio particolarmente denso sul piano qualitativo viene offerto dalla riflessione avanzata sul tema dalla storica dell'arte post-strutturalista Rosalind Krauss, probabilmente tra le figure maggiormente decisive per le sorti della storia e della teoria dell'arte statunitense dopo Greenberg e che trova in un plesso di saggi pubblicati tra il 1971 e il 1992 sull'opera di Picasso un fertile campo di riflessione. Tali scritti testimoniano dell'evoluzione occorsa nel pensiero di Krauss, a partire da una densa recensione dal titolo *Cubism in Los Angeles*¹⁵⁵⁹, apparso sul mensile "Artforum" nel febbraio del 1971 – anno in cui l'autrice ammette con franchezza il debito contratto, da un punto di vista tanto metodologico quanto concettuale, dalla frequentazione dei formalisti Michael Fried e Greenberg, come già a suo tempo segnalato da David Carrier¹⁵⁶⁰ – e che già prelude all'avvicinamento progressivo al credo strutturalista e semiologico, esemplificato dal pivotale saggio *Notes on the Index: Seventies Art in America* dato alle stampe nel 1977 per il citato periodico post-strutturalista¹⁵⁶¹.

Il contributo del '71 veniva alla luce meno di un anno a seguire la grande esposizione monografica *The Cubist Epoch*, curata dal britannico Douglas Cooper e suddivisa tra gli spazi del The Los Angeles County Museum of Art e quelli newyorkesi del Metropolitan Museum of Art¹⁵⁶². Segnalo tale "coincidenza" in quanto Cooper, esegeta e collezionista delle opere cubiste¹⁵⁶³, presentava in quella sede alcune considerazioni sulle relazioni tra senso del tatto e rappresentazione sostanzialmente differenti (quando non addirittura opposte) da quelle che, di lì a pochi anni, Krauss avrebbe formulato incardinando la propria indagine su un differente panorama di fonti.

Nell'estate pirenaica del 1911, stando alla proposta approntata da Cooper, Picasso e Braque avrebbero raffinato il neonato linguaggio cubista in direzione di una maggiore leggibilità [*more legible*] resa necessaria dal progressivo allentarsi della «struttura spaziale» dell'opera, ovvero del suo sistema di piani allora «oscurato» dall'inserimento di «dettagli descrittivi», «complessità formali» e «un elaborato gioco di luce e ombra». L'esito di tale complicazione e, allo stesso tempo, la ragione alla base di un aggiornamento di carattere propriamente

¹⁵⁵⁹ R. Krauss, *Cubism in Los Angeles*, in "Artforum", Vol. 9, N. 6, primavera 1971, pp. 32-38.

¹⁵⁶⁰ D. Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, Praeger, Westport, 2002, p. 27.

¹⁵⁶¹ R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in "October", Vol. 3, primavera 1977, pp. 68-81.

¹⁵⁶² D. Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon, New York, 1970.

¹⁵⁶³ Cfr. J. Richardson, *The Sorcerer's Apprentice: Picasso, Provence, and Douglas Cooper*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001, p. 27.

tecnico-formale risiede nel fatto che entrambi i rivoluzionari artisti, «si trovarono a perdere ancora contatto [losing touch again] con la realtà tangibile [tangible reality]¹⁵⁶⁴. L'introduzione del formato «ovale» del supporto, unitamente al tentativo di conferire alla rappresentazione una «struttura pittorica più compatta», restituita per il tramite di «impalcature lineari» [linear scaffoldings] e grazie al sistematico impiego di una «pennellata spezzata» [broken brushwork], concorrono a «creare una palpazione luminosa, per differenziare i piani e per rendere la superficie [surface] della tela più vibrante [vibrant] e tattile [tactile]»¹⁵⁶⁵. Un esemplare litografico quale *Standing Woman* (1911) di Picasso, ben restituisce la dimensione tattile di una superficie concepita alla stregua di un tessuto da penetrare in profondità. Una vocazione tattile, sia beninteso, non del tutto sovrapponibile a quella enunciata dalle fonti tedesche, sebbene ancora idealmente appannaggio della facoltà ottica (l'occhio corre lungo il supporto bidimensionale, esplorando i simultanei piani di cui è costituito l'oggetto). Il punto viene esplicitato poco oltre allo storico dell'arte in riferimento alla successiva estate del 1912. In quel frangente, l'immissione dell'elemento cromatico, sino ad allora rigettato, e di componenti extra-pittoriche a *collage* volte a estendere la temporalità stessa dell'opera, assurgono a strumenti tanto formali quanto percettologici mediante cui i «veri dipinti cubisti» [true Cubist paintings] – ossia quelli licenziati in quel torno d'anni da Braque e Picasso –, «erano diventati più tattili [tactile] e descrittivi [descriptive] e avevano acquisito un nuovo realismo di superficie [new surface realism]¹⁵⁶⁶.

Deve essere segnalato come per Cooper, in maniera discordante da quanto avrebbe proposto Shiff un ventennio dopo, fosse stato Braque, e non l'alsaziano Cézanne, a interrogare in maniera decisiva la natura della «realtà spaziale o tattile» [spatial or tactile reality]¹⁵⁶⁷. Ciò sarebbe accaduto in un momento successivo agli anni immediatamente precedenti al Primo conflitto mondiale, in cui il linguaggio pittorico di Braque dovette risentire più marcatamente dell'egida picassiana¹⁵⁶⁸. È infatti nel lustro compreso tra il 1917 e il 1921 che il pittore originario di Argenteuil, avrebbe «modificato il suo precedente idioma sintetico cubista» al fine di «adattare [suit] la sua nuova visione [new vision] di una realtà più sensuosa/sensuale [sensuous]» iniziando «a lavorare con forme più audaci, più sciolte, più tattili [tactile] (anche se comunque appiattite [flattened]), con colori più risonanti e con variazioni più sottili della texture», in un movimento che Cooper riconduce alla sottesa volontà di «umanizzare» [humanize] il linguaggio cubista¹⁵⁶⁹. Nel riconoscere l'affermarsi di una pratica incardinata sul persistente problema di rappresentare la terza dimensione entro i confini del piano bidimensionale connotativo del *medium* pittorico – strategie tra le quali figurano una specie di pennellata che altera la piatezza continua del supporto, l'individuazione dei piani di profondità unitamente all'impiego, in via generale, di una pittura matericamente corposa – nel 1970 Cooper perviene a talune conclusioni forti, sebbene a tratti di sfuggente interpretazione. Cogliendo nell'ultima fase del Braque cubista l'emergere di forme dotate di una «malleabilità accattivante» [appealing pliability], giacché connotate da attributi quali la «levigatezza» [smoothness], la «soavità» [soavity] e la «risonanza» [resonance], in uno spettro di categorie

¹⁵⁶⁴ D. Cooper, *The Cubist Epoch* cit., p. 52, trad. mia.

¹⁵⁶⁵ *ivi*, p. 53, trad. mia.

¹⁵⁶⁶ *ivi*, p. 183, trad. mia.

¹⁵⁶⁷ *ivi*, p. 38, trad. mia.

¹⁵⁶⁸ *ivi*, p. 219, trad. mia.

¹⁵⁶⁹ *ivi*, p. 221, trad. mia.

evidentemente non limitabile al fronte del visivo e piuttosto riferibili a un'esperienza multimodale (certamente visiva, ma al contempo idealmente tattile e auditiva), lo storico dell'arte afferma:

in breve, in questi dipinti tardo cubisti Braque cercava di suscitare nello spettatore non tanto un'esperienza visiva o intellettuale [*visual or intellectual*] quanto un'esperienza tattile [*tactile*] della realtà [*reality*] e dello spazio [*space*]. Questo fu il contributo personale di Braque alla gamma espressiva del tardo cubismo, che continuò a elaborare in una serie di nature morte liriche e sonore nei dieci anni successivi¹⁵⁷⁰.

Come ho già cercato di evidenziare ripercorrendo le fonti e gli indirizzi susseguiti nelle indagini sull'apico elaborate nell'alveo dei Film Studies, anche l'osservazione avanzata da Cooper deve essere riportata, almeno in primissima battuta, a un piano ideologico (un olio su tela di Braque *deve essere visto* e pone la visione, di fatto, quale suo canale imprescindibile). D'altro canto, intendendo la constatazione del britannico come strutturalmente implicata nella prassi dell'artista – nello stesso volume Cooper trascrive una citazione di Braque in seguito estesamente riportata dalla letteratura critica, in cui questi confessa come «non basta far vedere ciò che si è dipinto (...) bisogna anche *farlo toccare*»¹⁵⁷¹ – mi pare sia possibile approfondirne ulteriormente le posizioni. Nella dialettica tra planarità del supporto e tridimensionalità del mondo fenomenico, la scomposizione poliprospettica dell'oggetto cubista scompagina la visione aptica-ravvicinata connotativa del bassorilievo egizio riegliano che, isolando il corpo e mantenendo inalterata la continuità del piano tattile, offriva la propria linearità cristallina all'esplorazione ravvicinata di un occhio che gode della composizione, idealmente, toccandola. Se la figurazione cubista necessita dell'estensione del piano per potersi manifestare, sollecitando, conseguentemente, una visione a distanza, allo stesso tempo essa porta drammaticamente in superficie, in maniera quasi paradossale, i limiti del colpo d'occhio hildebrandiano. La retina, allora, dovrebbe percorrere ogni piano e ogni scarto prospettico, assumendo un andamento cinestetico e frammentario che lambisce e perciò temporalmente conosce (la visione aptica ravvicinata). In altri termini, nel delineare una diade oppositiva che unisce la “visione” al “cerebrale” e il “tattile” al “corporeo”, ciò che forse Cooper intuisce, pur senza esplicitarlo, corrisponde a come il linguaggio cubista, nelle sue evoluzioni intercorse nello specifico tra il 1911 e il 1921, avesse incidentalmente fatto collassare la visione ottica sulla corrispettiva aptica e viceversa in favore di una partecipazione multimodale al corpo planare della pittura.

¹⁵⁷⁰ *ibidem*, trad. mia.

¹⁵⁷¹ *ivi*, p. 37, enfasi mia.



Figura 72: R. Krauss, *Cubism in Los Angeles*, in "Artforum", Vol. 9, N. 6, primavera 1971

Pochi mesi a seguire, nella primavera del 1971, Rosalind Krauss si sarebbe confrontata apertamente con il saggio e la collettiva curata dal britannico, di cui la storica dell'arte dovette visitare la sezione californiana [Figura 72]. Il contributo losangelino che ne deriva, lungi dal limitarsi alla stesura di una recensione, peraltro particolarmente lucida, pone le basi per una riflessione sulla configurazione della profondità in pittura su cui la statunitense tornerà a più riprese sino ai primissimi anni Novanta. Il commento all'impresa di Cooper si rivela severo, dal momento che Krauss contesta al più anziano collega tanto la superficiale trattazione di elementi logistici riferibili all'impianto espositivo, quanto, più profondamente, di aver frainteso e dunque perpetrato il riferimento a un tardo cubismo il cui linguaggio, da strumento eversivo contro il realismo e le sue propaggini mimetiche, veniva assorbito nei ranghi dell'accademismo e cristallizzato allo stadio di vezzo decorativo¹⁵⁷². «Per la prima volta – confessa con amarezza Krauss nella chiusa dell'articolo – ho capito il disprezzo che i surrealisti provavano per l'epidemia estetica dell'accademismo nota come "cubismo"»¹⁵⁷³.

Ciò che mi preme in questa sede evidenziare, aldilà del resoconto approntato dalla statunitense, pertiene al preambolo teorico che quest'ultima sistematicamente elabora. In pochi passaggi la giovane Krauss, allora trentenne, enuclea i tre principali indirizzi teorici con cui il fenomeno cubista era stato indagato sin dalla sua fondazione nell'ultimo quarto degli anni Dieci. Anche in questo caso l'argomentazione della statunitense, rigettando disimpegnate fascinazioni, pone immediatamente in discussione la percorribilità delle ipotesi formulate (in particolare consolidate da Roseblum e Greenberg), parlando di una «nuvola di polvere intellettuale» [*cloud of intellectual dust*], che si sarebbe tenacemente posata sulle opere di Braque e Picasso, consolidando una tendenza all'iper-teorizzazione. Eludendo tale *diktat*, come Krauss premette in apertura di testo, l'argomentazione della statunitense avrebbe preso le mosse dal condensarsi e radicalizzarsi in un «dettaglio sensuale» [*sensual detail*] endogeno al piano dell'opera che, una volta captato, sarebbe stato in grado di «disperdere improvvisamente» l'anzidetto nembo teoretico. Il *punctum* barthesiano, unitamente alla propensione a coniugare l'indagine formale e formalista con istanze mutuuate dall'ambito psicoanalitico e semiologico, costituiscono sin da queste altezze degli strumenti che Krauss pone a sistema in maniera originale. Come emerso dalla trattazione di Cooper, anche gli indirizzi rintracciati dalla storica dell'arte pertengono a

¹⁵⁷² R. Krauss, *Cubism in Los Angeles* cit., pp. 35-36.

¹⁵⁷³ *ivi*, p. 38, trad. mia

quello che può essere riconosciuto come il fulcro teorico del fenomeno cubista, declinato in uno spettro di varianti. Ossia, alla relazione esistente tra la planarità connotativa del *medium* pittorico e la tridimensionalità altresì distintiva del mondo fenomenico. Il tema di fondo, dunque, afferisce a come intendere tale traduzione, se alla stregua di un fenomeno eminentemente formale o meno.

Discutendo l’eredità teorica «dei primi scrittori del Cubismo», nella fattispecie di autori quali Apollinaire e Gleizes, Krauss illustra il primo dei tre indirizzi secondo cui, soppiantando i limiti di una «visione brutta» [*brute vision*] la rappresentazione dello spazio cubista vede la restituzione della «pienezza [*fullness*] dell’oggetto libero e volumetrico sulla piatezza [*flatness*] della superficie del quadro» alla stregua di un processo di coscienza che l’autrice non vincola al livello strettamente percettivo e veicolato dalla trasparenza dei piani di visione. Il secondo orientamento ricondotto dalla teorica alla seminale spinta indotta attorno al 1915 dal gallerista tedesco Daniel-Heinrich Kahnweiler (come noto vicino a Picasso e Braque), assume un portato eminentemente mediale. Realizzando in immagine una «critica delle funzioni pittoriche», il linguaggio cubista procede in un’operazione di scomposizione e ricomposizione degli attributi «costitutivi» della pittura – che una Krauss qui opportunamente greenberghiana sintetizza nelle categorie di «piattezza» [*flatness*], «illusionismo» [*illusionism*] e «segno» [*sign*]» – finalizzata a rimarcare i limiti. Infine, e compiendo un balzo temporale di almeno sei decenni, Krauss pone in discussione l’ipotesi formulata dalla sodale e storica del cinema Annette Michelson, con cui avrebbe fondato da lì a un decennio la rivista “October”, nel perimetro di un contributo dedicato a Robert Morris uscito l’anno precedente.



Figura 73: Montaggio formato da riproduzione A. Michelson, *Bodies In Space: Film As Carnal Knowledge*, in “Artforum”, 1969; Fotogramma S. Kubrick, 2001: *A Space Odyssey*, 1968 (141 minuti); A. Michelson, Robert Morris, *Cat. Mostra, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.*, 1969

Segnalo come nel febbraio del 1969, sulle pagine di “Artforum”, Michelson avesse tratteggiato un precedente alle tesi esposte pochi mesi dopo, riconoscendo nel lungometraggio *2001: A Space Odyssey* di Stanley Kubrick, proiettato sugli schermi americani dal 12 dicembre del 1968, un brano in cui «le potenzialità strutturali di un disorientamento aptico [*haptic disorientation*] quale agente di cognizione [*agent of cognition*]» potessero finalmente avere luogo¹⁵⁷⁴ [Figura 73]. Tale disorientamento, dichiaratamente memore e vivacemente

¹⁵⁷⁴ A. Michelson, *Bodies In Space: Film As Carnal Knowledge*, in “Artforum”, Vol. 7, N. 6, pp. 54-63, 1969, qui 57, trad. mia.

implicato nelle formulazioni merlau-pontiane (risale al '65 la prima traduzione inglese dell'*opus magnum* del francese) ravvisa nel «movimento» [*movement*] messo in scena dalla pellicola il motore di un'esperienza di riconoscimento scioccante [*through the shock of recognition*] del «corpo-proprio [*living body*] che vive nel suo spazio»¹⁵⁷⁵. Nel saggio introduttivo alla personale di Morris allestita nell'inverno del 1969 alla Corcoran Gallery of Art, il riferimento al Cubismo posto da Michelson e che Krauss parzialmente contesta, si iscrive entro un affine panorama di fonti¹⁵⁷⁶. Nel solco della fenomenologia husserliana, l'autrice sottolinea come la finalità del «gesto analitico cubista» si esaudisca nella «figurazione dell'oggetto percepito nello spazio». Il tema che mi preme porre in luce pertiene alle modalità attraverso cui un simile processo di apprensione si verifica: ponendosi nel solco della fenomenologia husserliana, Michelson intende la rappresentazione cubista quale espressione di quella fase «oggettivista» [*objectivist*] che, nel produrre «l'accerchiamento [*encircling*] ossessivo dell'oggetto» concepisce «l'oggetto di uso comune [ossia quello cubista] come oggetto di conoscenza»¹⁵⁷⁷. Una noesi cinestetica che la teorica pare ricondurre, avendo in mente tanto la diromponente pellicola di Kubrick quanto le riflessioni sulla scultura elaborate da Morris, alla percezione aptica. È in quella sede, infatti, che Michelson allude, pur senza esplicitarla, a una cornice teorica che idealmente riunisce, nel segno della «forma» e della «superficie», la «struttura primaria» minimalista¹⁵⁷⁸, il corpo pellicolare del film e l'anzidetta conoscenza motoria preposta alla configurazione dell'oggetto cubista. Ciò avviene per il tramite di una citazione stratificata, in cui la statunitense chiosa criticamente un passaggio mutuato dal volume *Feeling and Form* (1953) della filosofa e educatrice newyorkese Susanne Langer, in cui quest'ultima sostiene, concependo l'opera plastica alla stregua di un «volume cinetico virtuale» [*virtual kinetic volume*]¹⁵⁷⁹:

la scultura crea “l'illusione primaria” [*the primary illusion*], uno spazio visivo che “non è uno spazio di visione diretta”; perché il volume è in realtà originariamente dato al tatto, sia al tatto aptico [*haptic touch*] che al contatto limitato al movimento corporeo [*bodily movement*], e il compito della scultura è quello di tradurre i suoi dati in termini interamente visivi [*entirely visual terms*], cioè di rendere visibile lo spazio tattile [*to make tactual space visible*]¹⁵⁸⁰.

Nel condividere le posizioni sostanzialmente oculocentriche elaborate da Langer e suffragate da una nota glossata dalla stessa Michelson che consiglia al lettore di visionare una traduzione inglese del *Problema della Forma* di Hildebrand uscita nel 1907¹⁵⁸¹, mi pare legittimo supporre come “l'accerchiamento virtuale”

¹⁵⁷⁵ *ibidem*.

¹⁵⁷⁶ A. Michelson, *Robert Morris*, Cat. Mostra (Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 24 novembre-28 dicembre 1969), Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 1969.

¹⁵⁷⁷ *ivi*, p. 63, trad. mia. Cfr. R. Krauss, *Cubism in Los Angeles* cit., p. 32.

¹⁵⁷⁸ Si rammenti a questo proposito di come Michelson nel febbraio del 1969 affermi, riferendosi al capolavoro kubrickiano, come «il film nel suo complesso svolge la funzione di Struttura Primaria [*Primary Structure*]». Michelson, *op. cit.*, 1969, p. 56, trad. mia.

¹⁵⁷⁹ S. Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Son, New York, 1953, p. 89, trad. mia. La statunitense Langer pare farsi promotrice di una tendenza sottilmente panottica in cui la scultura, corpo non organico («non c'è nulla di veramente organico in un'opera di scultura» sostiene l'autrice, «anche il legno intagliato è materia morta») eppure «espressione di un sentimento biologico» vede la sua manifestazione su un piano ottico. «Laddove questo sentimento è realmente trasmesso – precisa a questo proposito Langer – abbiamo davanti agli occhi [*before our eyes*] la parvenza di una forma “inevitabile”, “necessaria”, “inviolabile”, che organizza lo spazio che riempie e anche lo spazio che sembra toccarla [*that seems to touch it*] ed essere necessario al suo aspetto [*necessary to its appearance*]» (*ivi*, p. 89, trad. mia).

¹⁵⁸⁰ A. Michelson, *Bodies In Space: Film As Carnal Knowledge* cit., p. 43, trad. mia. Cfr. S. Langer, *Feeling and Form* cit., pp. 89-90.

¹⁵⁸¹ *ivi*, p. 78, nota 19.

postulato nel passaggio precedente, non solo si risolve in un'operazione prettamente concettuale, come l'autrice in effetti precisa, ma che risponda a un'attività eminentemente visiva, peraltro divergente dalle considerazioni hildebrandiane (se si rammenta di come lo scultore neoclassico non auspicasse affatto l'esplorazione locomotoria dell'esemplare a tutto tondo).

L'impressione che si può ricavare dalla disamina della suddetta *querelle* è che Krauss, scrivendo su "Artforum" due anni a seguire, abbia sviluppato in una logica non solo incarnata, sebbene solo parzialmente critica rispetto al predominio della visione, alcuni dei postulati contenuti in nuce nell'argomentazione di Michelson. Ciò che Krauss pone in discussione della proposta fenomenologica avallata dalla collega, risulta proprio l'equazione tra "oggetto cubista" e "oggetto della conoscenza", portando a suo favore l'evidenza (coerente, sebbene non incontrovertibile) che i protagonisti delle tele licenziate da Picasso nei primissimi anni Dieci, non solo risultassero «persone a cui era legato emotivamente [*emotionally*] – i suoi amici e le sue amanti», ma divenissero piuttosto il luogo iconico atto a smascherare la dimensione sempre inintelligibile della conoscenza. L'argomentazione inanellata da Krauss si pone in primissima battuta come formale: se Picasso coagula «l'individualità attraverso un tracciato frammentato di segni» che tuttavia questi provvede a disperdere [*dispersing*] «come insiemi percettivi [*perceptual sets*] in figure che non possono essere conosciute in alcun senso [*in no sense*]», la conclusione a cui l'autrice perviene mira idealmente a confutare l'anzidetto eccesso di teorizzazione che, gravando sulla rappresentazione cubista, ha finito per coinvolgere uno dei suoi principali fautori. Tale ossessivo processo di enunciazione e dispersione del segno assurge per Krauss che, suo malgrado, delinea l'ennesimo caso di teorizzazione – o di «campo discorsivo», come l'autrice avrebbe definito la sua personale costruzione di Modernismo plasmata un ventennio a seguire –¹⁵⁸², a traccia sintomatica di un individuo «in preda a una pulsione [*compulsion*] che doveva esplorare».

La pulsione freudiana su cui la storica dell'arte incardina la dissertazione viene esplicitata poco oltre, divenendo nevralgica ai fini dell'argomentazione. A fronte del parziale silenzio delle fonti documentarie, è nel corpo a corpo con alcuni esemplari pittorici accuratamente selezionati che la statunitense intravede «la prova che in quegli anni Picasso era tormentato [*plagued*] da una sorta di *scetticismo nei confronti della visione* [*skepticism about vision*]»¹⁵⁸³. La ragione di tale ostilità, struggente per l'artista in qualità di «pittore», interpella la secolare incertezza vertente sulla possibilità «di un accesso diretto alla profondità [*direct access to depth*] attraverso la visione [*vision*]» e incentrata sul persistente interrogativo sulla possibilità di poter «davvero vedere la profondità [*see depth*]»¹⁵⁸⁴. Tale avvilupparsi della visione su sé stessa vede nella faticosa produzione di case e paesaggi realizzati nella località spagnola di Horta de Ebro e in dipinti quali l'olio su tela *Girl with a Mandolin (Fanny Tellier)* licenziato a Parigi nella primavera del 1910, dei brani significativi. In essi la «visione», che per Krauss risulta allora mediata da un sistema di fasci prospettici tra loro incompatibili, precipitando [*plunges in a-free fall*] viene «ingabbiata» [*caged*] in un unico, incomprensibile, punto di vista generante un panorama di «forme accartocciate» [*crumpled*] ¹⁵⁸⁵.

¹⁵⁸² R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1993, p. 13, trad. mia.

¹⁵⁸³ R. Krauss, *Cubism in Los Angeles* cit., p. 32, trad. mia.

¹⁵⁸⁴ *ibidem*.

¹⁵⁸⁵ *ibidem*.

Rispetto a Michelson – ma le affinità di pensiero mi pare divengano predominanti – Krauss riconduce il problema della rappresentazione della forma tridimensionale nello spazio planare della pittura alle teorie ottiche seicentesche (la fonte è Berkeley filtrata, ancora una volta, da Merleau-Ponty)¹⁵⁸⁶ concependo tale scetticismo teoretico alla stregua di una prassi che Picasso avrebbe fatto intimamente proprio. Allora, il «seno» della Fanny Tellier che il fruitore percepisce «come qualcosa di mutilato» giacché nettamente sollevato dal piano della rappresentazione, così come le facciate «fantasmatiche» e prive di profondità che segnano il paesaggio spigoloso di La Horta, sperimentano tale «tensione» [*tension*] «tra la frontalità [*frontality*] di ogni forma in quanto tale [ossia per come essa viene percepita dalla vista] e il significato dell'obliquo [*oblique*]», figura del tatto¹⁵⁸⁷. Il disorientamento aptico postulato dalla storica del cinema nel '69, pare essere sussunto da Krauss nel piano della rappresentazione, quando quest'ultima riferisce come «la modellazione delle forme – il surrogato pittorico del tatto [*the pictorial surrogate for touch*] in queste opere sembra essere dissociata dai contorni delle case, così che si avverte nei dipinti la coesistenza [*coexistence*] di due serie di spunti percettivi che non sono più fusi nell'oggetto» [Figura 74]

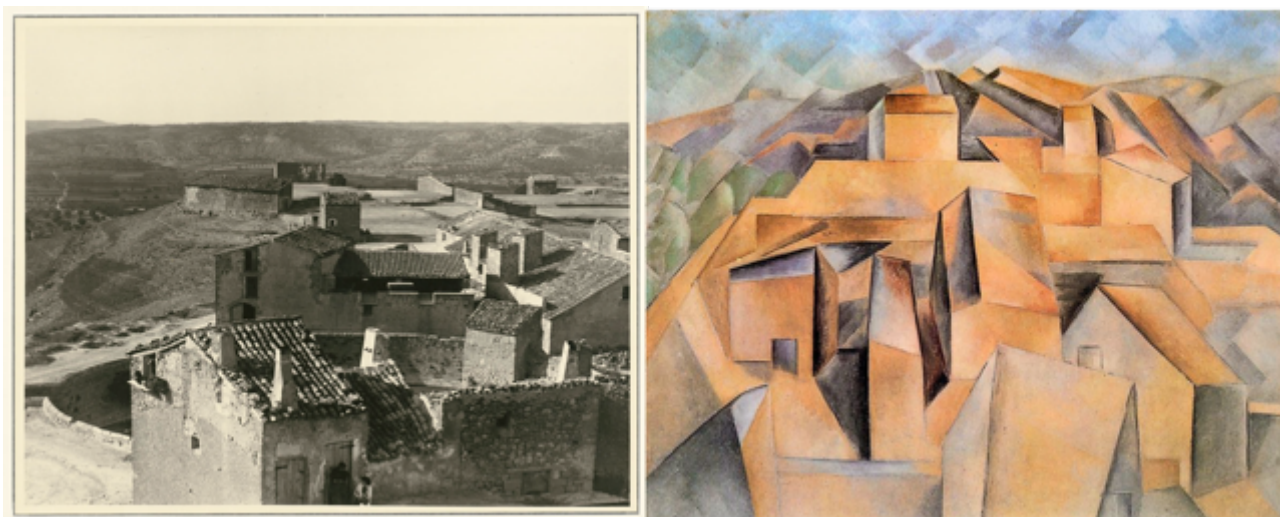


Figura 74: Montaggio composto da scatto fotografico e dipinto P. Picasso, *Horta De Hebro*, 1909

Ho voluto porre in evidenza il tema del disorientamento aptico in quanto il fulcro dell'argomentazione kraussiana, a questo punto, diviene quello dell'«orientamento» [*orientation*] del corpo e, più precisamente, del suo disorientamento provocato dalla costruzione assiale, dinamica da un punto di vista percettologico, dello spazio della rappresentazione. Lo snodo colto da Krauss mi pare di massimo interesse per i rapporti tra tatto e visione in quanto, portando alle estreme conseguenze gli assunti delineati da Michelson, la teorica compone un'argomentazione in cui il corpo-vivo del soggetto viene chiamato indirettamente in causa dal corrispettivo dipinto. Equiparando «il piano del quadro nella sua interezza [*wholeness*], nella sua unità [*unity*], nella sua istantaneità [*instantaneity*]», alla «coscienza [*consciousness*] come mezzo attraverso cui il mondo esiste e si

¹⁵⁸⁶ Si veda R. Krauss, *Cubism in Los Angeles* cit., p. 38, nota 4.

¹⁵⁸⁷ *ivi*, p. 32, trad. mia.

costituisce», Krauss presuppone la fusione dei canali percettivi “conflittuali” della vista e del tatto nel meta-spazio della pittura. Nel postulare una simile partecipazione, che l’autrice designa quale «incertezza residua» [*residual uncertainty*], quest’ultima articola una proposta di lettura che, muovendo da uno schema rigorosamente stilistico-formale, trova nel versante percettologico il proprio compimento. Il disorientamento (aptico?) in cui il corpo del fruitore incorre sperando l’opera analitica cubista scaturisce dalla circostanza per cui tale immagine integra nella sua logica compositiva, stando all’esegesi avanzata da Krauss, un piano di proiezione verticale parallelo al corpo e corrispondente a quello della «visione» [*vision*], da cui deriva l’impressione per cui il soggetto si avverte sospeso per così dire “a volo d’uccello” sul paesaggio volumetrico, a piano uno «orizzontale» tramite cui «il tatto [*touch*] orienta il corpo verso il terreno sotto i piedi, cioè verso un piano perpendicolare a quello visivo».

È forse superfluo sottolineare quanto una simile teorizzazione risenta tanto (e soprattutto) della lezione husserliana e merleau-pontiana, fonti che l’autrice menziona, mentre risenta solo incidentalmente degli assunti consolidati nell’alveo della teoria dell’arte tedesca (penso nello specifico a Schmarsow). Da un lato, la «coscienza» [*consciousness*] interpellata da Krauss deve essere intesa nella sua veste husserliana di «pura coscienza», ossia una struttura cognitiva modellata «dalla nostra esperienza e dai nostri comportamenti»¹⁵⁸⁸. Dall’altro, il sistema di piani di proiezione verticali e orizzontali, lungi dal risultare aprioristicamente dato, rappresenta esso stesso l’esito della «organizzazione del mondo e del mondo circostante (per esempio nella forma di stimoli)» costituente così una «struttura nella struttura [*structure of structures*] (...) che unisce [*bond*] il comportamento corporeo [*bodily behaviour*] del corpo al mondo»¹⁵⁸⁹. Una simile configurazione dello spazio dell’opera e della sua esperienza presiede per Krauss anche alla creazione/fruizione dei polimaterici *collage* (riconoscendo un funzionamento non dissimile nel seminale e celeberrimo *Still Life with Chair Caning* del 1912)¹⁵⁹⁰, divenendo testimonianza di quell’incombente «senso di perdita» [*sense of loss*], non da ultimo emotivo, attraverso cui le opere cubiste di Braque e Picasso registrano «la povertà di una visione costruttiva della coscienza»¹⁵⁹¹.

L’indagine dei processi di creazione formale e percettologica della profondità continuerà a occupare Krauss negli anni a seguire, definendo un tema strettamente implicato nell’elaborazione di nuovi approcci metodologici atti allo studio della produzione di Picasso. Cionondimeno, con la transizione dall’ultimo quarto degli anni Settanta ai primissimi anni Ottanta, in un frangente che presenta, da un lato, l’assestamento delle condizioni imposte dal *Linguistic Turn* occorso nel 1967¹⁵⁹², e dall’altro, manifesta le avvisaglie conclamate

¹⁵⁸⁸ B. Waldenfels, *Perception and Structure in Merleau-Ponty*, in “Research in Phenomenology”, Vol. 10, 1980, pp. 21-38, qui 24-25, trad. mia.

¹⁵⁸⁹ *ivi*, pp. 23-34, trad. mia.

¹⁵⁹⁰ Scrive a questo proposito Krauss: «questo ovale può essere interpretato alternativamente come un piano d’appoggio letterale su cui si guardano gli oggetti in pianta, o come una cornice verticale che diffonde il contenuto del campo visivo attraverso la sua superficie chiusa» (R. Krauss, *Cubism in Los Angeles* cit., p. 33, trad. mia).

¹⁵⁹¹ *ibidem*.

¹⁵⁹² Si veda a riguardo: T. Williamson, *Past the Linguistic Turn?*, in B. Leiter (a cura di), *The Future for Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 106-128.

di un postmodernismo stilistico¹⁵⁹³, anche le fonti della statunitense (e di conseguenza le sue tesi) subiscono un aggiornamento decisivo. Una revisione che, portando a maturazione un cambio di paradigma in atto sin dai secondi anni Settanta, vede la sostituzione delle fonti e degli strumenti propri del pensiero fenomenologico con quelli distintivi della linguistica di Saussure, Searle e Wittgenstein, che peraltro, almeno nel caso del primo, avevano visto la luce nello stesso torno d'anni della rivoluzione cubista, come segnala acutamente David Carrier¹⁵⁹⁴. Un simile slittamento può essere posto in relazione al tema del disorientamento aptico e, nei suoi effetti sul lungo periodo, alla concezione della relazione esistente tra tatto e visione nel pensiero di Krauss. Nel contributo *In the Name of Picasso* apparso su "October" nella primavera del 1981¹⁵⁹⁵ [Figura 75] la storica dell'arte ritorna su alcuni dei temi introdotti nella recensione del '71. Anche in questo caso, Krauss individua quale fronte metodologico oggetto di una capillare contestazione quello che ella stessa definisce nei termini di una storia dell'arte intesa come «storia del nome proprio» [*history of proper name*]¹⁵⁹⁶. Oggetto delle polemiche dell'autrice risultano tutte quelle forme di teorizzazioni volte a ravvisare nella componente storico-biografica una chiave di lettura atta a rendere conto di determinate scelte stilistiche e formali, in una tendenza che la stessa Krauss rileva essere predominante negli studi critici su Picasso (oltre che implicita alla cornice epistemica del postmodernismo)¹⁵⁹⁷.

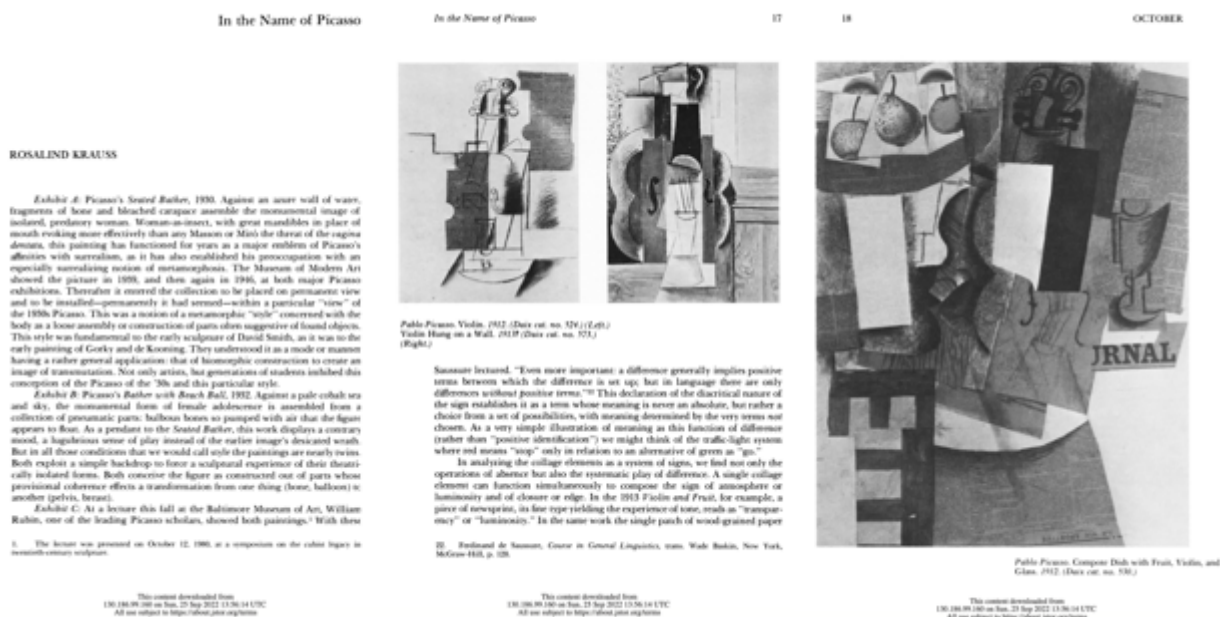


Figura 75: R. Krauss, *In the Name of Picasso*, in *Art World Follies*, in "October", primavera 1981

¹⁵⁹³ Per un'introduzione ancora imprescindibile sulla questione postmoderna rimanda alla consultazione del volume collettaneo: H. Foster (a cura di), *Postmodern Culture*, Pluto Press, New York, 1985. Annota in questo senso Krauss: «Siamo ormai alle soglie di un'arte postmoderna, un'arte che problematizza la rappresentazione, in cui nominare (rappresentare) non significa necessariamente chiamare in causa, perché ci può essere un'arte che non si può chiamare in causa» (ivi, p. 20, trad. mia).

¹⁵⁹⁴ D. Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism* cit., p. 36.

¹⁵⁹⁵ R. Krauss, *In the Name of Picasso*, in *Art World Follies*, in "October", primavera 1981, pp. 5-22.

¹⁵⁹⁶ ivi, passim.

¹⁵⁹⁷ ivi, p. 21.

Al tentativo di consolidare una storiografia dell'arte senza nomi – in quella sede la statunitense menziona Riegl, pur senza esplicitare tale nesso –, Krauss si rivolge alle strutture della linguistica e della semiotica con una consapevolezza forte: ovvero quella secondo cui una siffatta «revisione implica un ritorno a una nozione di rappresentazione pittorica come costituita da segni con riferimento [*with reference*] ma senza senso [*but no sense*]». Nel solco dell'articolazione saussuriana di «significato/significante», di cui Krauss sottolinea essere il «farsi dell'assenza la condizione ultima della rappresentabilità del segno», e di alcune prodromiche monografie a firma di Linda Nochlin e Pierre Daix¹⁵⁹⁸, l'orizzonte a cui quest'ultima perviene interrogando questa volta il *medium* del collage polimaterico coincide con quello di un «metalinguaggio del visuale» [*metalanguage of the visual*]¹⁵⁹⁹.

Il passaggio in questione definisce indirettamente uno sviluppo nevralgico per i temi in esame, giacché riconduce la «profondità» [*depth*], quella stessa profondità la cui configurazione eccedeva nel saggio del '71 le facoltà della visione provocandone il collasso, a un'operazione linguistica che istituisce nell'assenza il proprio motore. A dirsi, come Krauss propone in un'ipotesi di rara acutezza (benché consapevolmente avulsa dal riscontro storico-documentario), che l'inserimento di una gamma di significanti (il ritaglio di giornale, le fff del violino) non mira a significare l'oggetto nella sua ontologica cosalità assolvendo alla funzione di un «nickname»¹⁶⁰⁰ *ante litteram*, quanto piuttosto traduce a livello semiologico la disposizione che quello stesso oggetto possiede nello spazio. L'analisi dell'iconografia delle effe dello strumento musicale, lemma ricorrente nelle opere di Picasso licenziate dal 1912 al 1914 e che non di rado l'artista dispone accostando in maniera asimmetrica elementi aventi dimensioni differenti, diviene per la critica statunitense il sintomo di una «strategia formale» mediante cui «comporre un segno dello spazio come condizione della rotazione fisica [*physical rotation*]» che questi ottiene «attraverso l'applicazione di carte di giornale per costruire il segno di uno spazio penetrabile [*penetrable*] o trasparente [*transparent*]»¹⁶⁰¹.

In tale movimento di «letteralizzazione della profondità» [*literalization of depth*], ossia di sua traduzione eminentemente semiologica, il *collage* cubista innesca per la statunitense un cortocircuito entro il discorso modernista. Ossia, laddove il «genio modernista» [*modernist genius*], ricorda la storica dell'arte:

Spesso si dice che il genio del collage (...) è che esalta – e non diminuisce – l'esperienza dello spettatore del campo [*ground*], della superficie del quadro, del supporto materiale dell'immagine; come mai prima d'ora, il campo – ci viene detto – si impone alla percezione [*forces itself on perception*]. Ma nel collage, in

¹⁵⁹⁸ Nell'esegesi approntata da Krauss, Linda Nochlin vanta un ruolo prodromico nell'aver dissociato lo studio dell'opera di Picasso da un eccesso di biografismi e dai tentativi di ricondurre l'opera cubista, nella fattispecie il collage, all'alveo del mimetico, ponendo piuttosto al centro il tema l'individuazione di significati politici veicolati da elementi formali o polimaterici (ivi, pp. 12-13). Allo stesso modo, Pierre Daix si inserisce tra gli studiosi ad aver introdotto, in parte precorrendola in maniera tuttavia non sistematica, la svolta linguistica, rimarcando la natura segnica [*sign*] posseduta dall'inserimento di componenti materiali nei collage di Picasso e ponendo a sistema la distinzione tra «significante e significato» (ivi, p. 14). I contributi debitamente riportati da Krauss: L. Nochlin, *Picasso's Color: Schemes and Gambits*, in "Art in America, Vol. 68, N. 10, dicembre 1980, pp. 105-123; pp. 177-18; P. Daix, *Picasso: The Cubist Years 1907-1916*, New York Graphic Society, Little Brown, New York, 1980.

¹⁵⁹⁹ ivi, p. 19, trad. mia.

¹⁶⁰⁰ ivi, p. 16, trad. mia.

¹⁶⁰¹ ivi, p. 15, trad. mia.

realtà, il terreno è letteralmente mascherato e lacerato. Entra nella nostra esperienza non come oggetto di percezione [*object of perception*], ma come oggetto di discorso [*object of discourse*], di rappresentazione [representation]¹⁶⁰².

Lungi dal considerare il *collage* cubista nella sua pellicolare e dissonante materialità, l'orientamento corporeo della rappresentazione appare declinato in un artificio linguistico dematerializzante giacché intrinseco alle logiche della figurazione. Del fatto che una simile svolta semiotica e semiologica coinvolga anche l'elemento sensoriale rendono conto una diade di contributi apparsi nei primi anni Novanta, in cui Krauss pare tirare le fila di una ricerca avviata nel 1971 e che ora si arricchisce di ulteriori, decisivi elementi.

Nell'inverno del 1990 veniva infatti alla luce, sulle pagine del trimestrale "New Literary History", un breve intervento che la statunitense dovette presentare in occasione della conferenza *New Historicism* celebrata presso il newyorkese Hunter College dal titolo batailliano *The Story of the Eye*. Come presumibile e come cercherò di evidenziare a breve, il rimando al romanzo erotico-autobiografico del francese tradisce il rinvio a istanze che, se sino a quel momento erano state oggetto di una riflessione a tratti ambivalente, sembrano raggiungere in tale frangente una sistemazione maggiormente compiuta. Rivendicando la propria incompatibilità con un orientamento di ricerca storicistico e neokantiano, in un testo di cui brevi (sebbene nodali) passaggi sarebbero confluiti e rimaneggiati nel successivo *The Optical Unconscious* del 1993, Krauss rileva sin dai primissimi anni Novanta l'esistenza di una corrente sotterranea di artisti d'avanguardia la cui ricerca viene da quest'ultima variabilmente definita come «anti-ottica» [*antioptical*], «antivisuale» [*antivisual*] e «anti-retinalista» [*antiretinalist*]¹⁶⁰³.

L'insieme di diciture approntato dall'autrice diviene eloquente non solo del carattere della sua ricerca, quanto dell'ambito sensoriale che essa mira metodicamente a scardinare. Da un lato, e ciò emerge con rigore strutturale nel volume politicamente "benjaminiano" del 1993, a queste altezze si esplicita un nodo su cui, più o meno apertamente, Krauss andava interrogandosi almeno da due decenni, auspicando un ripensamento profondo delle istanze moderniste. Istanze che devono essere intese a loro volta come partecipi di quella contingenza "nefasta" che aveva determinato il «doppio fondamento del modernismo [*modernism*] e della storia dell'arte [*art history*] nelle condizioni di otticità [*opticality*]¹⁶⁰⁴. Dall'altro, mi pare che tale acuita consapevolezza trovi nella riflessione congiunta sulla rappresentazione cubista e sul tema della profondità una fonte di nevralgica importanza. Ciò in quanto per Krauss, come era stato sin dai tempi dalla recensione del 1971, compulsare la «politica del visuale» [*politique of the visual*]¹⁶⁰⁵ non comporta la "sostituzione", certamente ideologica, della facoltà visiva in favore delle altre sfere sensoriali. Piuttosto, consolidando quel legame tra scetticismo della visione e spazio della coscienza, ciò che Krauss propone afferisce alla decostruzione della «struttura del campo visivo» [*structure of the visual field*], correlando suddetto campo alla

¹⁶⁰² *ivi*, pp. 287, 290, 297, trad. mia. Nel saggio del 1993 Krauss tornerà sulla distinzione netta tra retinico e anti-retinico, postulando una terza ipotesi (quella corrispondente, si direbbe, agli assi diagonali dello Schema a L), coincidente con la locuzione di ascendenza benjaminiana di "inconscio ottico": «ho iniziato a chiamare la lepre che stavo inseguendo su questo terreno storico "antivisione". Ma quell'anti suonava troppo come l'opposto di un pro, la cui scelta troppo ovvia sarebbe stata pro-testo. Il che non era affatto il caso di ciò che stavo inseguendo. Il nome che gradualmente ha preso il sopravvento è stato quello di inconscio ottico» (R. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., p. 22, trad. mia).

¹⁶⁰³ *ivi*, p.

¹⁶⁰⁴ *ivi*, p. 286, trad. mia.

¹⁶⁰⁵ *ivi*, p. 285, trad. mia.

materia cerebrale [*grey matter*] incarnata nelle pulsioni del corpo¹⁶⁰⁶. Nell'inverno del 1990, allora, prende forma l'ennesimo innesto volto a orientare l'argomentazione kraussiana in direzione di una teoria eccentrica sul modernismo: non più, o non soltanto, l'apparato linguistico, quanto il confronto con uno spettro di fonti psicoanalitiche.

Nell'eleggere Marcel Duchamp a figura mercuriale e puntualmente rigettata dal Modernismo nella sua codificazione greenberghiana, la cui produzione «non propone il trascendentale in relazione al suo campo sensoriale», bensì avoca lo slittamento teoretico secondo cui la «corteccia cerebrale» [*cerebral cortex*] non è al di sopra del corpo in una rimozione ideale o ideata; è [*it is*], invece, del corpo», non fortuitamente Krauss risale alla lezione freudiana, attribuendo alla facoltà visiva – lo psicoanalista discute nella fattispecie di «disturbi visivi psicogeni» – un'implicazione recondita con il «piacere sessuale» [*sexual pleasure*]¹⁶⁰⁷. Divenendo prevalente sulle posizioni fenomenologiche, sarà proprio tale passaggio a godere di una fortuna critica notevole nell'allineare il superamento delle istanze panottiche a una questione corporeo-pulsionale che, lo sottolineo sin da ora, non comporta né una radicale messa in discussione della visione (in fondo Krauss non può che interrogarsi sulla vocazione pulsionale di un inconscio che emerge districandosi dalle maglie dell'ottico), né apre a un discorso che istituisca le proprie figure costitutive in una direzione concretamente anti-retinica, come potrebbero risultare quelle orbitanti attorno al tatto per l'appunto.

Mentre nel testo del 1990 il nome di Picasso non figura tra quelli della compagine di artisti che avrebbero latentemente operato in favore di un declassamento basso-materialista del vedere – che annovera i nomi di Max Ernst, Salvador Dalí, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, la cui produzione dovette venire coadiuvata dall'azione teorica di intellettuali parigini quali Bataille, Lacan e Caillois¹⁶⁰⁸ – il successivo contributo *The Motivation of the Sign*, firmato da Krauss nel 1992 e pubblicato nel contesto di *Picasso and Braque. A Symposium* del 1992 mi pare risenta fortemente delle considerazioni in quella sede avanzate¹⁶⁰⁹.

Muovendo dalla disamina del *papier collé Violin* realizzato da Picasso tra il novembre e il dicembre del 1912, la critica post-strutturalista torna sulle tesi abbozzate nella recensione del 1971 per approntare una vera e propria teoria di ordine storiografico, percettologico e semiotico. L'argomentazione di Krauss non può che radicarsi, ancora una volta, nell'interrogazione del ruolo di una «profondità» [*Depth*] chimerica nel Cubismo Analitico a partire da un'inevitabile premessa. Mentre «l'evocazione» [*evocation*] della tridimensionalità aveva rappresentato un'ossessione della pittura sin dall'età moderna, il rivoluzionario linguaggio di Picasso e Braque, nell'esegesi della Krauss, rivendica piuttosto «l'impenetrabile frontalità della superficie pittorica più ostinatamente e risolutamente di quanto avesse fatto uno stile precedente»¹⁶¹⁰. Nonostante l'ascendente

¹⁶⁰⁶ *ivi*, p. 287, trad. mia.

¹⁶⁰⁷ Krauss riporta un denso passaggio freudiano destinata ad assumere un valore nevralgico entro la sua trattazione: «Il piacere sessuale non è legato solo alla funzione dei genitali; la bocca serve per baciare così come per mangiare e parlare, gli occhi percepiscono non solo le modificazioni del mondo esterno che sono importanti per la conservazione della vita, ma anche gli attributi degli oggetti per mezzo dei quali questi possono essere esaltati come oggetti erotici» (*ivi*, p. 293, trad. mia). Cfr. S. Freud, *Psychogenic Visual Disturbance According to Psychoanalytical Conceptions* (1910), in R. Rieff (a cura di), *The Collected Papers of Sigmund Freud*, Vol. IX, *Character and Culture*, New York, 1963, p. 55.

¹⁶⁰⁸ *ivi*, p. 287.

¹⁶⁰⁹ R. Krauss, *The Motivation of the Sign*, in W. Rubin (a cura di), *Picasso and Braque. A Symposium*, The Museum of Modern Art: Harry H. Abrams, New York, 1992, pp. 261-286.

¹⁶¹⁰ R. Krauss, *The History of the Eye* cit., p. 261, trad. mia.

lontanamente greenberghiano di una simile asserzione, la statunitense articola un discorso di segno differente, sviluppando in modo dirompente assunti già enucleati negli articoli del '71 e del '90. Anzitutto, nel riconoscere come la bidimensionalità del campo visuale [*visual fields*] perorata dalle ricerche analitiche avesse consapevolmente rinunciato a quel «mondo di completezza tattile» che lo spettatore esperisce in quanto corpo senziente, Krauss descrive il medesimo nei termini di un «mondo che i corpi abitano, ma che la visione [*vision*] registra solo per mezzo di tante immagini piatte e frontali sul piano retinico dell'occhio»¹⁶¹¹. Il riferimento alle immagini retiniche di Hildebrand e Berenson¹⁶¹² (autori peraltro noti ed estesamente frequentati dallo stesso Greenberg, come mostrerò nel capitolo a questi dedicato), sebbene rimanga latente, appare altresì strutturato, oltre che maturato sin dai tempi dello studio sulla scultura *Passages* (1977)¹⁶¹³. Occorre indugiare sulla «frontalità» [*Frontality*] che Krauss rileva come distintiva del *collage* cubista modernista e che descrive impiegando una metafora squisitamente batailliana. Nel confrontarsi con la bidimensionalità radicale della rappresentazione veicolata dal *collage* cubista e che l'autrice equipara all'insetto schiacciato tra due lastre di vetro, Krauss scrive, rielaborando il passaggio sull'orientamento stilato nei primi anni Settanta:

tenuta saldamente parallela al piano della retina, la forma frontale è inattaccabile nella sua disponibilità per il senso visivo; essa non dipende in alcun modo dalla sintesi del senso della visione con il senso del tatto. Se possiamo dire che il tatto è letteralmente assente dal campo visivo, cioè è ciò che deve essere aggiunto inferenzialmente all'immagine pittorica per produrre l'illusione di profondità — e questo è ciò che sosteneva la psicologia percettiva fino alla fine del XIX secolo — allora nei campi visivi di questi collage non c'è alcuna assenza, poiché nessuna illusione di profondità ci distrae dalla pura frontalità dello schermo visivo¹⁶¹⁴.

L'assenza della profondità, di fatto una non-assenza, concluderà Krauss ricorrendo all'ormai noto *escamotage* semiologico, equivale a un processo «protolinguistico» del «significato – un significante – che si iscrive sulla superficie pittorica»¹⁶¹⁵. Sull'interpretazione linguistica della questione ho già detto in precedenza. In questa

¹⁶¹¹ R. Krauss, *The Motivation of the Sign* cit., p. 262.

¹⁶¹² Di cui Krauss rileva tanto l'influsso latente dell'opera del conoscitore nel campione del Modernismo statunitense, quanto lo aito, da ultimo non trascurabile, che ne caratterizza il piano metodologico, non tardando ad affermare come: «nulla sembrerebbe essere più lontano dai gusti intellettuali di Clement Greenberg delle semplificazioni pedagogiche del pittore-educatore che si proponeva di catturare la logica dell'arte di Cézanne attraverso una serie riduttiva di diagrammi. Tutti noi li ricordiamo come una specie di scherzo, l'ultima presa in giro dell'apprezzamento dell'arte nel suo momento di massima serietà. La tesi della forma significativa si era diffusa nelle scuole d'arte e, che si trattasse del “push and pull” di Hoffmann o dei “valori tattili” di Berenson, la pittura era intesa come un problema da risolvere: come produrre la vibrazione e la tensione di un volume tridimensionale illusorio senza violare l'integrità bidimensionale (parola immancabilmente usata) del piano dell'immagine? Senza quella tensione, infatti, il dipinto non sarebbe altro che arabeschi lineari, i motivi piatti di un fregio decorativo senza vita e senza significato. Quella tensione, però, implicava il rischio di rompere la fragile membrana della superficie pittorica, di bucarla con i fori prodotti dalla pittura» (R. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., p. 103, trad. mia).

¹⁶¹³ In quella sede, la statunitense propone una prima e significativa riflessione sul *Problema della Forma* (1893) approntata dallo scultore neoclassico, di cui Krauss trascrive un passaggio emblematico per il rapporto tra planarità, profondità e facoltà visiva e, soprattutto, nell'assorbire il medium scultoreo nell'alveo del pittorico: «tutti i giudizi separati di profondità devono confluire in un giudizio unitario e onnicomprensivo di profondità. Così che alla fine l'intera ricchezza della forma di una figura si presenta davanti a noi come una continuazione all'indietro di un piano semplice» (Krauss, op. cit., 1981, p. 14). In un passaggio successivo, analizzando la scultura monumentale di Moore, la studiosa sottolinea come l'artista britannico ritorni «all'ideale di tattilità che Hildebrand aveva descritto come “un giudizio unitario e onnicomprensivo di profondità”», riferendosi in un secondo momento e in maniera non del tutto sovrapponibile alla lezione di Herbert Read, che definisce «la scultura è un'arte di palpazione, un'arte che dà soddisfazione nel toccare e maneggiare gli oggetti» (ivi, p. 144, trad. mia).

¹⁶¹⁴ ivi, pp. 262-263, trad. mia.

¹⁶¹⁵ ivi, p. 263, trad. mia.

sede, mi limito a sottolineare come Krauss, riprendendo una considerazione (assente nella prima “versione” dell’argomentazione) di Gertrude Stein secondo cui l’invenzione del linguaggio cubista spetta a Picasso e non alla sua collaborazione con Braque¹⁶¹⁶, torni sulla serie di dipinti realizzati dal primo a Horta de Ebro tra il giugno e il settembre del 1909, fatidici per la configurazione, come ha scritto Neil Cox, dell’idioma cubista¹⁶¹⁷. Sulla scia di Stein, Krauss connette la «configurazione a origami» [*origami-like configuring*] della composizione squadernata a un peculiare regime scopico che, proprio in virtù dell’assoluta frontalità della rappresentazione, sfida i limiti della percezione visiva. La profondità che il soggetto esperisce ponendosi idealmente sospeso sul vertice della piramide preposto alla decostruzione della figurazione cubista, appare per Krauss

connessa a un angolo della visione che è disgiunto dal campo frontale ascendente del diafano [*diaphane*], il piano della visione. Si tratta di una profondità che prende da un’altra zona del sensorio [*sensorium*], perché è una profondità che si verifica quando il terreno cede da sotto i piedi, *una profondità che è funzione del tatto* [*depth that is a function of touch*], *dell’estensione carnale di un corpo* [*carnal extension of one’s body*]¹⁶¹⁸.

Si tratta di uno snodo complesso se messo in relazione alle premesse riportate dall’autrice (ossia afferenti al radicale visualità della rappresentazione veicolata dal *collage*). Tale disgiunzione dei piani della visione costituisce probabilmente una delle più significative acquisizioni che Picasso mutua dalla prassi di Cézanne, rendendo la «discontinuità tra la visione e il tatto» un fattore nevralgico per la creazione figurativa, in un processo che (stando ancora con Stein e Krauss) Braque non dovette invece sperimentare¹⁶¹⁹. Come in precedenza sottolineato in relazione al testo losangelino, Krauss riporta tale separazione alle formulazioni elaborate in ambito psico-fisiologico alla fine del diciannovesimo secolo, rilevandone l’origine nelle teorie del poliedrico Hermann von Helmholtz¹⁶²⁰. In sintesi, la separazione dei canali percettivi comportava che «le immagini piane che si formano sulla superficie della retina sono forme indifferenti alla profondità», profondità ricostruita attivamente attraverso le memorie tattili del soggetto percipiente. Tuttavia, se una simile impostazione poteva ben accordarsi alla produzione “purovisibilista” di un artista quale George Seurat, nell’esegesi di Krauss, qui perfettamente in linea con la recensione del ‘71, Picasso conduce tale sistema in direzione di un «scetticismo sulla visione stessa», fattosi allora «estremo» [*extreme skepticism about vision itself*]¹⁶²¹.

¹⁶¹⁶ Scrive a questo proposito Krauss: «disse che Picasso aveva inventato il cubismo nei paesaggi di Horta attraverso la disgiunzione tra le case e il loro terreno. Più tardi lo rese più specifico dicendo che il paesaggio era curvo e le case tagliavano la curva, e aggiunse che la lotta che diede inizio al cubismo (...)» (R. Krauss, *The Motivation of the Sign* cit., p. 265, trad. mia). Cfr. G. Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), Vintage Book, New York, 1961, p. 64, trad. mia.

¹⁶¹⁷ Annota Cox, «la maggior parte della visita a Horta è stata dedicata ai dipinti non del villaggio ma della testa e delle spalle di una donna, liberamente ispirata a Fernande Olivier. In questo caso, l’esplorazione espressiva ma libera del nuovo idioma da parte di Picasso suggerisce a volte che la donna nel quadro non è semplicemente stilizzata, ma – a differenza delle pere arrotondate di un quadro – è davvero sfaccettata e scolpita» N. Cox, *Cubism*, Phaidon, Londra, 2000, p. 118. Si veda a riguardo: A. Ganteführer-Trier, *Reservoir at Horta, Horta de Ebro*, in *Cubism*, Taschen, London: Los Angeles, 2009, pp. 38-39.

¹⁶¹⁸ *ivi*, p. 268, trad. mia.

¹⁶¹⁹ *ivi*, p. 268, trad. mia.

¹⁶²⁰ La statunitense si riferisce nello specifico al celebre Copertina per *Trattato di Ottica Fisiologica* [*Handbuch der physiologischen Optik*] del 1866 (*ivi*, p. 28, nota 1).

¹⁶²¹ R. Krauss, *The Motivation of the Sign* cit., p. 269, trad. mia.

Il senso che Krauss ravvisa a monte della rinuncia della profondità nel campo visivo, vissuta dall'artista come una «struggente tragedia», non solo, chiudendo il cerchio di un'indagine ormai ventennale, rimanda a un atto di coscienza di matrice linguistica, ma assume anche le sembianze di un *punctum* (altro lemma semiologico) ora consapevolmente sessualizzato: il già menzionato seno occhieggiante della *Fanny Tellier* del 1910. Mi pare, in altri termini, che sia proprio muovendo da Picasso e da una articolata indagine sul lemma persistente di come configurare lo spazio cubico entro una superficie bidimensionale, che Krauss pervenga a ciò che nel 1993, per il tramite della composizione semiologica incardinata sul principio del doppio negativo proprio dello Schema L e del Quadrato di Greimas¹⁶²², l'autrice getti le basi per una contro-storia intrinseca al modernismo che, muovendo «contro la grana dell'otticità» connotativa del medesimo¹⁶²³, era stata da esso neutralizzata e condannata a un regime di invisibilità¹⁶²⁴. Benché Krauss, come si è sottolineato a più riprese, miri a disancorare la visione dal modello cartesiano sussunto dall'episteme modernista, la stessa autrice non compie un passaggio ulteriore quale quello, per esempio, di investire il modello semiotico attentamente configurato di una valenza concettualmente tattile. A dirsi che nell'impianto teorico di Krauss, almeno in linea di principio, viene meno l'oggetto del toccare. La resistenza kraussiana a un simile spostamento, a questo punto decisivo, si evince dal fatto che l'autrice rigetti persino la nozione ibrida di «tattilità "visuale"» [*tactile "visuality"*] distintiva di quello che Lacan definisce lo spazio «geometrale» [*geometral*], in cui il corpo, via Diderot, fa esperienza «come se lo afferrasse [*grasp*], lo palpasse [*palp*], passasse le dita [*running fingers*] sul suo fronte e sui suoi lati, lo manipolasse [*manipulating it*]». Piuttosto e in maniera altresì emblematica, la studiosa propende per uno «spazio della luce (...) abbagliante, pulsatile»¹⁶²⁵ che, nelle sue premesse, realizza quell'estremo scetticismo della visione teorizzato da Krauss guardando all'opera di Picasso. Tale atmosfera luministica in cui il soggetto, incarnando a sua insaputa il *punctum caecum* della visione, risulta in primis invisibile a sé stesso, viene da ultimo declinata nella figura reversibile dello «sguardo» [*gaze*] lacaniano¹⁶²⁶.

¹⁶²² La composizione di uno schema semiotico fondato sulle coppie dialettico-oppositive di «figura-non figura», «terreno-non terreno», «figura-terreno», «non-figura-non-terreno», a cui si accompagna, nell'intersezione delle diagonali, le corrispettive di «terreno-non-figura» e «figura-non-terreno», fornisce all'autrice il pretesto di scandagliare l'impianto panottico modernista nelle sue componenti, ossia di coglierne «la logica interna dell'arte modernista sul suo stesso terreno, quello dei termini della visione» (ivi, pp. 14, 19). Mappare da un punto di vista teoretico quello che la storica dell'arte non esita a definire nei termini di «universo della visione» [*the universe of "vision"*] consente alla medesima di rivendicare la propria «estraneità» [*outsideness*] ad esso (ivi, p. 20), elaborando una contro-storia alternativa che, benché di segno eterodosso, prende pur sempre le sue mosse dalla «struttura del campo del visivo» [*structure of the visual fields*] (ivi, p. 15, trad. mia).

¹⁶²³ ivi, p. 21, trad. mia.

¹⁶²⁴ R. Krauss, *The History of the Eye* cit., p. 287. Come annota a questo proposito Krauss: «è stato, a ogni modo, un sotterraneo completamente inesplorato, non perché queste figure ci siano sconosciute, ma perché l'idea stessa di una resistenza all'ottico è stata per noi – nella morsa dell'ottica fondante della storia dell'arte – invisibile» (ivi, p. 287, trad. mia). Nel 1993 l'autrice illustrerà in questi termini la visione eminentemente ottica del modernismo greenberghiano e freudiano prendendo a prestito la figura di un giocatore di baseball: «Vedere così velocemente che la sfocatura di quella macchia bianca potesse esplodere in puro contatto, pura simultaneità, puro schema ottico: la visione in contatto con le proprie risorse. È veloce, così veloce. In quella velocità era racchiusa l'idea di una visualità astratta e potenziata, in cui l'occhio e l'oggetto entravano in contatto con una rapidità così sorprendente che nessuno dei due sembrava più legato al suo supporto meramente carnale, né al corpo del battitore né al substrato sferico della palla. La visione era stata, per così dire, ridotta a un bagliore di pura istantaneità, a una condizione astratta senza prima e senza dopo. Ma in quella stessa esplosione immobile di pura presenza era contenuta anche la connessione della visione con i suoi oggetti, anch'essa rappresentata qui nella sua forma astratta, come un momento di pura liberazione, di pura trasparenza, di pura conoscenza di sé» (R. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., p. 7, trad. mia, enfasi mia).

¹⁶²⁵ R. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., p. 87, trad. mia.

¹⁶²⁶ ivi, pp. 87-88, trad. mia.

Del fatto che la teorizzazione formulata in più sedi critiche (e temporali) da Krauss si risolva in un corpo a corpo ideologico tutto interno alla visione e al suo fatidico campo discorsivo, inaugurandone una sorta di cellula endogena, rende conto la circostanza secondo cui, anche in relazione a manufatti propriamente tridimensionali, l'autrice rinunci all'indagine della componente multimodale che ne presiede al momento inventivo e della fruizione. Esaminando l'*assemblage* tridimensionale in piombo dipinto in *Violin* del 1914, come noto altorilievo dei plurimi piani di visioni dello strumento musicale implosi l'uno sull'altro, l'autrice rileva come, a fronte della negazione dell'oggetto in quanto «contorno o profilo» [*contour or profile*] e dunque in qualità di «forma» [*form*], Picasso avesse dato vita a un «piano corrugato/ondulato» [*corrugated plane*] disseminato di «indizi dell'esperienza tattile», reificati tuttavia allo stadio di interventi pittorici e dalla valenza decorativa¹⁶²⁷ [Figura 76].

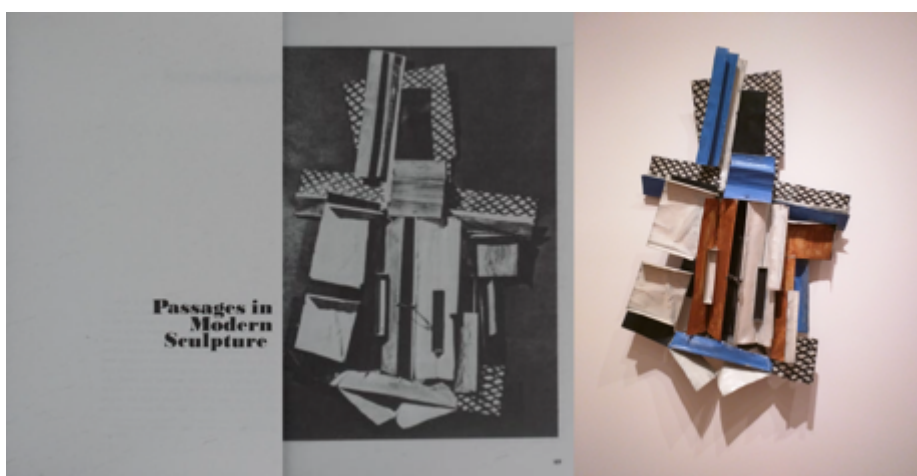


Figura 76: Montaggio composto da R. Krauss, *Passages in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1977; P. Picasso, *Violin*, 1914, The Museum of Modern Art (New York)

Ossia la componente tattile, lungi dal possedere una funzione strutturale, ne interpreta una accessoria quando non apertamente ridondante [*functional redundancy*], venendo sussunta tra le maglie del linguaggio pittorico. Laddove il «tratteggio», nell'immagine bidimensionale, risulta finalizzato alla creazione di un effetto illusionistico di volumetria, nel caso del menzionato *assemblage*, tridimensionale per sua stessa natura, esso appare spogliato della sua valenza operativa e in tal modo, conclude Krauss, drammaticamente «ossificato» [*ossified*]¹⁶²⁸. In definitiva il Picasso kraussiano, precedente sommerso necessario all'emersione di una contro-storia non retinica del Modernismo, mirando a espellere l'aptico dalle regioni di una visione disincarnata in direzione di un suo posizionamento cerebrale e pulsionale, non pare giungere, da ultimo, a una messa in discussione decisiva delle istanze ideologiche con cui l'autrice stessa andava confrontandosi approntando una delle impalcature di maggior acume dell'ultimo cinquantennio. Di tale "falla" annidatasi nel cuore della teorizzazione Krauss si rivela consapevole, quando appunta, prendendo i panni di un redivivo Lacan alle prese con il dinamico Schema a L, come il poliedrico francese avesse inteso

¹⁶²⁷ R. Krauss, *Passages in modern sculpture* (1977), The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, London: England, 1981, p. 48, trad. mia.

¹⁶²⁸ ibidem.

la relazione dell'inconscio con la ragione, con la mente cosciente, non come qualcosa di diverso dalla coscienza, qualcosa di esterno ad essa. Lo immagina all'interno della coscienza, minandola dall'interno, sporcando la sua logica, erodendo la sua struttura, anche se sembra lasciare i termini di quella logica e di quella struttura al loro posto¹⁶²⁹.

Sgranare la texture auto-referenziale e astratta rappresenta per Krauss un atto politico che la condurrà a postulare da ultimo, quale contropartita dell'inconscio ottico, la sua propaggina «politica» [*Political Unconscious*]¹⁶³⁰. Un gesto politico di caparbia e fondamentale erosione e non, allo stesso tempo, di radicale sostituzione.

La correlazione tra la negazione della visualità disincarnata modernista e l'alveo psicanalitico, destinata a godere di una notevole fortuna critica nelle ricerche storico artistiche di area angloamericana, avrebbe visto il susseguirsi, specialmente dai primi anni del Duemila e in ambito europeo, di una pletora particolarmente articolata di indirizzi. D'altro canto, deve essere segnalato come l'impianto kraussiano, benché esito di un'indagine sostanzialmente autonoma, vantasse a suo favore almeno un precedente e, al contempo, una sponda di confronto illustre.

Come la statunitense non manca di segnalare, si deve infatti a Leo Steinberg un'acuta interpretazione condotta a partire dallo studio del mitologico *Les Demoiselles d'Avignon* del 1907, dei diciannove bozzetti che dovettero portare alla realizzazione del dipinto, unitamente all'analisi di alcune opere licenziate negli anni immediatamente precedenti (quali l'antitetica *Two Womens* del 1906). Nella seconda parte del contributo dal titolo sadiano *The Philosophical Brothel*, apparso in prima edizione sulle pagine del bimestrale "Art News" nell'autunno del 1972¹⁶³¹, lo storico dell'arte riconduce l'implosiva composizione picassiana che Hal Foster, dieci anni dopo, avrebbe inteso come un prodromico brano di «primitivismo moderno» [*modern primitivism*]¹⁶³², quale oggetto di un continuo aggiustamento del perimetro elastico della cornice da correlarsi a un obiettivo inaudito non nelle sue premesse, quanto nella sua forza: ossia, quello di appellarsi direttamente, visivamente e persino fisicamente al suo fruitore. Un'operazione di calibratura della rappresentazione che assurge per l'americano d'adozione a sintomo di un linguaggio animato da un'energia sessualizzata¹⁶³³ e, peraltro, potenzialmente debitore della teoria percettologica dello sguardo postulata da Riegl nel ponderoso

¹⁶²⁹ *ivi*, p. 24, trad. mia.

¹⁶³⁰ R. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., p. 27, trad. mia.

¹⁶³¹ L. Steinberg, *Acknowledgments*, in *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, Oxford University Press, Londra: New York, 1972a; L. Steinberg, *The Philosophical Brothel*, in "Art News", No. 5-6, settembre-ottobre 1972, pp. 20-47.

¹⁶³² H. Foster, *The "Primitive" Unconscious of Modern Art*, in "October", Vol. 34, autunno 1985, pp. 45-79, qui 45, trad. mia. Si veda anche a riguardo la di poco precedente analisi W. Rubin, *Picasso*, in W. Rubin (a cura di), *"Primitivism" in 20th Century Art.: Affinity of the Tribal and Modern*, New York, MOMA, 1984, pp. 252-254.

¹⁶³³ L. Steinberg, *The Philosophical Brothel*, in "Art News", No. 5-6, settembre-ottobre 1972, p. 25. Rispetto al tema del toccare e a una sua potente sessualizzazione si rammenti che, un decennio a seguire, Steinberg avrebbe pubblicato un capitale studio dedicato alla figura di Cristo in cui non solo veniva preso in considerazione un toccare nella sua istituzionalizzazione iconografica, quanto piuttosto la pratica di un «toccarsi» [*self-touching*] portatrice dell'umanità sessualizzata di Cristo. L. Steinberg, *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, Faber & Faber, 1984, p. 96.

studio sul ritratto di gruppo olandese¹⁶³⁴. A un anno dalla pubblicazione della recensione losangelina di Krauss (che a quelle altezze/a quell'epoca l'autore conosce personalmente), anche Steinberg giunge a descrivere la formazione dinamica dello spazio dell'opera, benché nel perimetro della silloge di scritti *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, dato alle stampe a New York quello stesso anno (1972)¹⁶³⁵. Ponendo ancora una volta al centro della disamina «il dramma [già kraussiano] di una tale profondità [*Depth*] sotto stress»¹⁶³⁶, questi concepisce lo «spazio interno» dell'immagine come l'oggetto di un tribolato processo di «compressione», paragonato dall'autore a ciò che potrebbe accadere nell'oscurità elastica di un «mastiche plissettato» oppure di una tasca abitata.

Rilevando l'influenza esercitata su Picasso dalla serie *Femmes d'Alger dans leur appartement*, licenziata negli anni Trenta dell'Ottocento da Delacroix, Steinberg riconosce nell'abilità con cui il pittore francese riesce a «conciliare» [*to reconceile*] due movimenti della visione (ancora una volta incardinati sull'orientamento verticale e orizzontale), un lemma prontamente recepito dal maestro catalano¹⁶³⁷. Assecondando quel tentativo di far coincidere «la distanza con la presenza» già perseguito dalla pittura di Delacroix, Steinberg riconosce il precedente che avrebbe portato Picasso a fondere, nel piano della rappresentazione cubista, una visione strettamente «ottica» e, aggiungo, hildebrandiana che «ha bisogno di distanza [*needs distance*]» alla «conoscenza carnale raggiunta in un abbraccio [*embrace*]»¹⁶³⁸.

Dell'evidenza per cui, almeno in primissima battuta, anche il discorso velatamente emozionale di Steinberg cede all'ennesima torsione entro uno spazio di coscienza intrinseco alle logiche della rappresentazione pittorica e sostanzialmente scisso dalla corporeità tanto dell'artista, quanto del suo fruitore, reca traccia un ulteriore paesaggio. Laddove in un'opera pre-cubista quale *Bagneuse* del 1908, la parcellizzazione dei volumi formanti la possente figura femminile – ciò che Steinberg coglie nell'efficace locuzione di «perturbazione dei contorni convenzionali» [*disturbance of conventional contours*] – può caratterizzarsi ancora come l'esito di un movimento (ossia di uno «spostamento momentaneo»), una simile referenzialità decade in quei dipinti in cui il fenomeno della «simultaneità» viene sperimentato in maniera maggiormente «radicale», laddove la pluralità di vedute compresenti «non possono essere razionalizzate facendo appello a modi di *percezione tattile* [*tactile perception*] o temporale»¹⁶³⁹.

Senza ricondurre tale prisma di proiezione all'antecedente cezanniano, Steinberg dispone uno scarto in linea con l'argomentazione di Krauss e, anche in questo caso, esterno al perimetro della disciplina storico-artistica. Risultano infatti le «tecniche di dimostrazione» [*techniques of demonstration*], ossia le modalità di traduzione di dati finalmente sollevati dallo «scopo di simulare l'aspetto o la sensazione dei corpi» e più propriamente

¹⁶³⁴ *ivi*, p. 21. Pur non provando sul piano documentario la frequentazione picassiana dello studio del viennese, Steinberg elabora un'efficace intersezione che ben illustra la strutturazione della composizione per cui, tutte le cinque figure femminile che abitano tale incommensurabile interno, osservano peraltro fissamente il proprio fruitore, idealmente collocato su un piano parallelo e frontale a quello della rappresentazione. Cfr. L. Steinberg, *The Philosophical Brothel* cit., p. 22.

¹⁶³⁵ L. Steinberg, *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, Oxford University Press, Londra: New York, 1972.

¹⁶³⁶ *ivi*, p. 172, trad. mia.

¹⁶³⁷ *ibidem*.

¹⁶³⁸ *ibidem*.

¹⁶³⁹ *ivi*, p. 192.

finalizzate alla restituzione geometricamente codificata delle informazioni desunte dal mondo fenomenico su una superficie planare (perifrasi stante alla mappa), le insospettabili genitrici delle scomposizioni simultanee di Picasso. In qualità di luoghi di appiattimento, schiacciamento e deformazione dei volumi nel piano, per Steinberg risultano le «proiezioni gnomiche» e quelle di «mappe discontinue e reniformi» ad aver incarnato il modello di «ingegnose sintesi della sfera sul piano» destinate a costituire «l'analogo naturale delle manipolazioni di Picasso dell'immagine umana». Certamente, e qui lo storico dell'arte non manca di contemplare l'elemento pulsionale in una teorizzazione che rischiava altrimenti di rimanere imbrigliata nel tema della referenzialità, le «passioni» di Picasso partecipano a un simile sforzo di codificazione¹⁶⁴⁰.

«Egli tratta il corpo – conclude infatti Steinberg – come le carte geografiche trattano il globo: lo tratta come un cartografo che elabora dati, e ancora come il sovrano globale della Scoperta, la cui mappa mundi dispiega un mondo circumnavigato [*circumnavigated world*]¹⁶⁴¹. Il disorientamento aptico di Michelson, l'orientamento labirintico di Krauss, l'istinto anatomico mappatore di Steinberg: i meccanismi di restituzione della profondità nel piano richiamano in maniera persistente il tema cartografico e, almeno indirettamente, cinestetico. Si pensi allo spazio tanto elastico quanto oscuro che lo storico dell'arte rileva essere connotativo del capolavoro del 1907 e che, non fortuitamente, questi correla alle intime topologie di un “soffiettoplissettato” e di un insospettabile taschino. Tale viscere pneumatico mi pare in effetti istituisca la propria configurazione non solo sul modello della mappa, bensì addirittura nella materialissima prassi di creazione della medesima, mirando a cartografare, allo stesso tempo, una regione che idealmente sfugge alle propaggini sensoriali. «Lo spazio di *Demoiselles* – annota a questo proposito Steinberg in un passaggio trascritto in nota dalla stessa Krauss¹⁶⁴² – è uno spazio peculiare dell'immaginazione di Picasso. Non un *continuum* visuale, ma un interno appreso sul modello del tatto (*touch*) e del tratto (*stretch*), un nido che si conosce palpando, o raggiungendo e rotolando, estendendo se stessi al suo interno»¹⁶⁴³. Se il poliedrico artista assurge a infaticabile cartografo, il fruitore, di riflesso, diviene suo malgrado esploratore di un vertiginoso universo cubista. Cionondimeno, il ruolo che in tale “impresa” di possesso manuale-cinestetico dello spazio Steinberg attribuisce al sensorio, in un tema che egli percorre in maniera non del tutto lineare, diviene da ultimo riflesso di un comportamento metalinguistico e di ascendenza lontanamente riegliana.

Ciò che mi pare accomuni le riflessioni elaborate quasi contestualmente da Krauss e da Steinberg e, nel caso della prima, protrattesi sino agli anni Novanta, coincide con un'esegesi interamente rivolta al tema della creazione dello spazio della rappresentazione – la conoscenza delle fonti tedesche da parte di entrambi gli autori corrobora tale rilievo – in cui il “tatto”, lungi dal riflettere un'effettiva esperienza di palpazione, viene inglobato entro un sistema di riferimenti psicoanalitici (il seno della Fanny, le passioni di Picasso), a sua volta posto in dialogo con l'alveo del visivo. Il disorientamento aptico, strumento mediante cui corrodere il predominio della visione, non riesce a scalfirne i principi, venendo da ultimo declinato in una condizione certamente non biografica, eppure allo stesso tempo privata, dell'artefice Picasso in qualità di individuo.

¹⁶⁴⁰ *ibidem*.

¹⁶⁴¹ *ibidem*.

¹⁶⁴² R. Krauss, *The Motivation of the Sign* cit., p. 284, nota 28.

¹⁶⁴³ L. Steinberg, *The Philosophical Brothel* cit., p. 46, trad. mia.

Per pervenire a una teorizzazione che ponga più marcatamente al centro il carattere propriocettivo e interocettivo dell'aptico, occorre spingersi al 1992. Travalicando i confini dell'analisi semiologica e, da ultimo psicoanalitica (Krauss), unitamente ai tentativi di ampliare un approccio prettamente formalista (Steinberg), un intervento in tal senso prodromico compare sulle pagine del bimestrale storico "Artibus et Historiae" nel 1992, a firma della storica delle religioni Diane Apostolos-Cappadona. Mi preme in questa sede fare riferimento al testo *The Essence of Agony: Grünewald's Influence on Picasso*¹⁶⁴⁴ in quanto l'autrice, componendo una ricognizione monografica dedicata all'iconografia della "Crocifissione" nella produzione di Picasso (la sua prima apparizione risale al 1896, l'ultima si data al 1963)¹⁶⁴⁵, incardina la propria trattazione sul lemma del sentire aptico e, più precisamente, su alcune sue peculiari figure. Attraverso l'impiego di locuzioni quali «agonia aptica» [*haptic agony*], «dolore aptico» [*haptic grief*], «apticità» [*hapticity*] e «energia aptica» [*haptic energy*]¹⁶⁴⁶, la storica individua quale *proprium* del recupero della pittura del tedesco Matthias Grunewald da parte di Picasso¹⁶⁴⁷ l'esaltazione di un dolore che ella definisce aptico in quanto espresso, sul piano iconografico, dal corpo fremente della Maddalena penitente. Nella fattispecie, l'autrice si riferisce alla figura effigiata nello scompartimento centrale del celebre *Altare di Isenheim* licenziato da Grunwald e bottega nel 1515. Le ragioni che sospingono Apostolos-Cappadona ad avviare un'indagine sulla costruzione della figura umana dolente vengono espresse poco oltre:

Sono interessata a come l'opera di uno dei principali artisti laici del XX secolo sia stata influenzata e abbia tentato di recuperare l'aptico [*haptic*], cioè la *fisicità emotiva del corpo umano* [*the emotive physicality of the human body*] (...) ¹⁶⁴⁸.

Non fortuitamente Apostolos-Cappadona, che elude rispetto ai suoi predecessori la questione dello spazio e della sua creazione non facendo menzione né di Riegl né di altri autori di area tedesca (e neppure di Bernard Berenson, che invece come mostrerò successivamente partecipa di un orizzonte non dissimile) mutua tale categoria dall'eccentrico saggio di Louis Danz del 1941, restituendo al sentire aptico una valenza più propriamente corporea ed entropatica. Tuttavia, diversamente dall'approccio seguito da Danz, che ricordo postulare l'esistenza di una prassi introiettata da Picasso e rivolta alla creazione propriocettiva della forma, l'ipotesi elaborata della studiosa statunitense presenta dei presupposti ancora differenti. L'«essenza dell'agonia» che l'intera trattazione mira a rilevare delineando un confronto incrociato tra le iconografie di Picasso e Grunwald, vede nelle «contrazioni corporee» [*bodily contractions*] e nelle «deformazioni contorte» [*twisted deformities*] delle membra i segni tangibili di una «apticità o fisicità emotiva» [*hapticity or emotive physicality*] riflesso di un dolore spirituale¹⁶⁴⁹. Lungi dal ricondurre la trattazione al fenomeno della

¹⁶⁴⁴ D. Apostolos-Cappadona, *The Essence of Agony: Grünewald's Influence on Picasso*, in "Artibus et Historiae", Vol. 13, N. 26, 1992, pp. 31-47.

¹⁶⁴⁵ *ivi*, p. 35.

¹⁶⁴⁶ *ivi*, pp. 31, 39-40, 43-44, 45.

¹⁶⁴⁷ L'accostamento postulata dall'autrice si giova di fonti documentarie, rilevando come nel biennio compreso tra il 1930 e il 1932, in un momento in cui Picasso dovette consolidare un interesse profondo nei confronti dell'iconografia cristiana della "Crocifissione", questi poté fare conoscenza della pittura del predecessore tedesco le cui tracce, per l'autrice, risultano visibili tanto nella serie di disegni sul tema datati 1932, tanto nel capolavoro di Guernica (*ivi*, p. 34).

¹⁶⁴⁸ *ivi*, p. 31, trad. mia, enfasi mia.

¹⁶⁴⁹ *ivi*, p. 40, trad. mia.

rappresentazione planare della terza dimensione, Apostolos-Cappadona, condividendo con Krauss e Steinberg la componente passionale, articola una struggente cartografia del dolore, in cui l'aptico trova la propria sede iconica in un diagramma di linee, asperità e aberrazioni avente uno scopo preciso: quello di mediare tale senso di sofferenza attraverso l'eccedente dinamismo della figura e della sua gestualità. Una simile mediazione si verifica su una molteplicità di piani, descrivendo un fenomeno stratificato: non solo l'«occhio» [eye], inseguendo la composizione lineare, scivola da una figura all'altra, ma risulta l'«apticità del corpo umano» [hapticity of the human body] a coinvolgere in maniera decisiva lo spettatore, come il monumentale palinsesto in scala di grigi di *Guernica*, a detta dell'autrice, attesta¹⁶⁵⁰. Il tema dell'orientamento, sinora diversamente affrontato da tutti gli autori citati, può essere legittimamente assunto a figura dell'aptico. Segnalo questo snodo in quanto, come cercherò di dimostrare nel prossimo capitolo, uno degli elementi di maggior rilievo nella storiografia sull'aptico pertiene alla selezione delle fonti e delle metodologie: entro un panorama di reperimento delle fonti, risulta essere il versante psicologico-laboratoriale ed estesiologico – quello dal quale proviene Danz e su cui Cappadona elabora la propria trattazione – a fornire alcuni validi spunti per il superamento ideologico delle istanze visive in una direzione più marcatamente corporeo-interocettiva.

Del fatto che, almeno nel corso degli anni Novanta, l'esegesi formulata da Apostolos-Cappadona definisca un punto di vista eccentrico nelle ricerche sul Cubismo risulta comprovato anche estendendo la mappatura storiografica oltreoceano. Segnalo infatti come in ambito italiano si fosse sviluppato nel medesimo torno d'anni un interesse sistematico nei confronti dei rapporti tra una tattilità estesa e le Avanguardie Storiche, caratterizzato dall'intersezione di un approccio eminentemente fenomenologico, non avulso tuttavia da componenti formaliste e psico-estesiologiche. Mi riferisco nella fattispecie al seminale volume *Valori tattili e arte del sensibile* licenziato da Micla Petrelli per la fiorentina Alinea nel 1994, casa editrice nata negli anni Ottanta e allora impegnata tanto in pubblicazioni, non fortuitamente, architettoniche, quanto di ricerche estesiologiche sull'arte del Novecento¹⁶⁵¹. Petrelli, provenendo da studi estesiologici, psicologici e di teoria della percezione, elabora nella quarta sezione della monografia *Valori Plastici e Valori Tattili* un'originale lettura del Tattilismo di Filippo T. Marinetti, del passaggio dal «plasticismo puro» di Gino Severini a ciò che l'autrice definisce nei termini di «spazialità cubista», rinnovando quella tendenza a riportare l'esperienza idealmente tattile nelle trame della costruzione dello spazio¹⁶⁵². Sempre per la casa editrice Alinea, era del resto uscita nel 1998 una silloge di saggi curata da Andrea Pinotti dal titolo *Pittura e idea: ricerche fenomenologiche sul Cubismo*¹⁶⁵³ che, ancora una volta, correla l'esperienza cubista all'alveo fenomenologico. Nel saggio introduttivo eloquentemente intitolato *Il prestigio di far vedere*, Pinotti, che apre il saggio con un *incipit* dal sapore kraussiano mutuato da Marius de Zayas, afferma in maniera solo apparentemente univoca come «cubismo e fenomenologia siano due modi di far vedere»¹⁶⁵⁴. Avviando una riflessione decisiva sul testo husserliano, Pinotti incardina la creazione dello spazio – determinata dall'interazione tra le sfere del «tattile»

¹⁶⁵⁰ *ivi*, p. 43.

¹⁶⁵¹ M. Petrelli, *Valori tattili e arte del sensibile*, Alinea, Firenze, 1994.

¹⁶⁵² *ivi*, pp. 117-138.

¹⁶⁵³ A. Pinotti, *Pittura e idea: ricerche fenomenologiche sul Cubismo*, Alinea, Firenze, 1998.

¹⁶⁵⁴ *ivi*, p. 8.

e dell'«ottico» – a quella motoria e, più specificamente, della «rotazione» che, dal costituire un evento conoscitivo del mondo fenomenologico, verrebbe restituita dai cubisti analitici in una veste «poliprospectica»¹⁶⁵⁵. È stato in questo senso merito dello studioso il portare a compimento quell'intuizione motoria già delineata dagli anni Settanta dai menzionati Michelson, Krauss e Steinberg – e fondata sulla correlazione della configurazione dello spazio cubista all'orientamento del corpo rispetto ai piani di proiezione – sostenendo come «le analisi poliprospectiche del primo cubismo (...) sembrerebbero dunque alludere alla costituzione oculo-tattilo-motorie della cosa spaziale». Rispetto ai propri predecessori (rammento infatti come tanto Michelson quanto Krauss riferiscano esplicitamente la propria argomentazione al trattato dello scultore neoclassico), l'autore disambigua il cortocircuito teorico insito all'adozione del precedente hildebrandiano, precisando, sulla scorta di Carl Einstein¹⁶⁵⁶, come coloro che desiderino percorrere un simile indirizzo debbano «farlo giocando per così dire Hildebrand contro Hildebrand»¹⁶⁵⁷. Ossia, fuor di metafora, avviando un confronto puntuale con l'impalcatura normativa definita dallo scultore tedesco che, come si è sottolineato a più riprese, riteneva «solo una visione unitaria, propriamente ottica (...) adeguata all'esperienza artistica» negando di fatto, addirittura aprioristicamente, quella costruzione cinestesica dell'oggetto cubista per cui veniva chiamato in causa¹⁶⁵⁸. Quando Pinotti si riferisce in termini fenomenologici a una noesi sinestesica giacché oculare, manuale e motoria, è alla poetica cubista di Braque, come a suo tempo aveva premesso Cooper, che egli guarda. Benché anche la «tattilità» che Pinotti filologicamente ravvisa nella pratica dell'artista afferisca, volendo essere puntuali, a un piano non agito¹⁶⁵⁹, ossia allo «spazio tattile» e più precisamente «manuale» che Braque scopre in un rapporto di prossimità con il mondo fenomenico¹⁶⁶⁰, allo stesso tempo l'autore istituisce una netta distinzione, sinora rimasta sfumata, tra le istanze oculari hildebrandiane e la costruzione di uno spazio che scaturisce dall'esperienza sinestesica del corpo-vivo, percorrendo quella necessità di problematizzare il piano teorico su quale il presente capitolo si imposta.

È possibile dunque datare alla seconda metà degli anni Novanta il configurarsi di una vera e propria tradizione storiografica volta a indagare in termini propriamente monografici e non più, come era accaduto per Krauss, Michelson e Steinberg, all'interno di ricerche altrimenti orientate, i rapporti tra tattilità e linguaggio cubista. Laddove alcuni temi avrebbero mantenuto una centralità di primo piano – *in primis* quello inerente alla costruzione dello spazio della rappresentazione, tra planarità e terza dimensione – è sul recupero delle fonti che mi pare si verifichi lo slittamento maggiormente significativo.

Si datano infatti all'ultimo quarto degli anni Novanta, in un panorama sia europeo sia statunitense, una serie di studi sulla ricostruzione documentaria delle relazioni tra le teorie psicologiche elaborate nell'ultimo

¹⁶⁵⁵ *ivi*, p. 18. Per l'impiego del termine «rappresentazione poliprospectica» si veda *ivi*, p. 18.

¹⁶⁵⁶ Come annota Pinotti chiosando l'intervento di Einstein: «la “conciliazione ideale fra Pittorico e Plastico” condotta sul paradigma pittorico stesso (è nell'occhio stesso che si danno le due modalità tattile e ottica) è del tutto inefficace – se presa alla lettera – a descrivere l'esperienza del cubico a causa della rappresentazione grafica della tridimensionalità» *ivi*, p. 20. Cfr. C. Einstein, *Scultura Negra* (1915), in G. Zanasi (a cura di), *Lo snob e altri saggi*, Napoli, Guida, 1985, p. 126.

¹⁶⁵⁷ *ivi*, p. 19.

¹⁶⁵⁸ *ibidem*.

¹⁶⁵⁹ *ivi*, p. 18.

¹⁶⁶⁰ *ibidem*. Cit. D. Vallier, *Braque la peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis*, in “Cahiers d'Arts”, N. 1, 1954, pp. 14-16.

decennio dell'Ottocento e le esperienze artistiche di avanguardia in un indirizzo che, almeno parzialmente, pone in discussione l'egida formalista. Penso nello specifico alle prodromiche ricerche condotte dalla psicologa di origini tedesche Marianne L. Teuber dal 1997 (benché esito di un primissimo articolo venuto alla luce nel 1982, quando l'autrice ipotizzava la frequentazione da parte di Picasso delle teorie jamesiane nella fase di preparazione dello sconquassante *Demoiselles*)¹⁶⁶¹, volte a rendere conto dell'influenza esercitata dalle teorie sulla creazione cinestesica e percettologica dello spazio dal padre fondatore della psicologia americana William James, i cui assunti dovettero essere dapprima assimilati e, in un secondo momento trasmessi dagli allievi europei Gertrude Stein e Bernard Berenson, nella definizione di alcuni temi formali del primo Cubismo¹⁶⁶². Tale connessione teorica, per lungo tempo passata in sordina negli studi picassiani, merita di essere indagata con attenzione in relazione al sentire aptico e più generalmente alla sfera della tattilità. Nella fattispecie, ancora una volta, occorre chiarire se la presenza nel panorama storiografico di una fonte psicologica invocata non di rado in relazione al tatto, abbia favorito il definirsi di una trattazione incentrata sulla motilità stratificata dell'aptico oppure, per contro, abbia operato in direzione di un rafforzamento di istanze ancora ideologicamente visive.

Una prima ricognizione della letteratura critica sul tema è stata tracciata nel contributo *The Tactility of Early Cubism* a firma dello storico dell'arte Ian Verstegen¹⁶⁶³. Spetta infatti a Verstegen il merito di aver evidenziato come, sin dai primissimi anni Duemila, lo storico e filosofo statunitense Arthur I. Miller e la conterranea Eliza Reilly avessero intuito, da un lato, la possibile correlazione tra le illusioni ottiche condotte da William James nell'ultimo decennio dell'Ottocento e le di poco successive ricerche di Picasso (Miller) e, dall'altro, dimostrato in maniera convincente la progressiva diffusione delle sue teorie presso i circoli europei (Reilly)¹⁶⁶⁴. A fronte di tale seminale (e necessario) rilievo, ciò che tuttavia la trattazione di Verstegen mi pare non sottolinei con sufficiente forza corrisponde al valore affatto marginale che l'impalcatura jamesiana assegna al tatto e alla sinestesia¹⁶⁶⁵, in una componente teorica elusa anche dalle precedenti interpreti.

¹⁶⁶¹ Mi riferisco all'articolo: M.L. Teuber, *New sources for cubism: William James and Pablo Picasso*, in *Paper delivered at the Meeting of Cheiron*, International Society for History in the Behavioral and Social Sciences, Salva Regina College, Newport, 1982. Cfr. E. J. Reilly, *Concrete Possibilities; William James and the European Avant-Garde*, in "Streams of William James", N. 2, 2000, pp. 22-29, qui 24.

¹⁶⁶² M. L. Teuber, *Gertrude Stein, William James, and Pablo Picasso's Cubism*, in R. Miller, C. Early, W.G. Bringmann (a cura di), *A pictorial history of psychology*, Quintessence Publishing, Chicago, 1997.

¹⁶⁶³ I. Verstegen, *The Tactility of Early Cubism*, Konsthistoriska Sällskapet, 2014, pp. 1-13.

¹⁶⁶⁴ *ivi*, p. 2. Si veda a riguardo: A. I. Miller, *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes*, Basic Books, Havoc, 2001, p. 122; E. J. Reilly, *Concrete Possibilities; William James and the European Avant-Garde* cit., pp. 22-29.

¹⁶⁶⁵ W. James, *The Principles of Psychology* (1890), Dover Publications, New York, Vol. I, 1950. Nel capitolo dedicato alle *Funzioni del cervello* del primo tomo del monumentale studio, James appronta un paragrafo rivolto allo studio del tatto, della localizzazione della sensibilità muscolare e della consapevolezza muscolare, unitamente ai disturbi che possono insorgere nella motilità in relazione al corpo animale e umano (*ivi*, Vol. I, pp. 58-65). La registrazione di dati concernenti le «sensazioni-tattili» [*touch-sensations*] e delle «sensazioni epidermiche» [*skin-sensations*], da porsi in relazione con le stimolazioni «termiche» presenza nella sezione dello studio afferente alla presentazione delle «condizioni generali del cervello» (*ivi*, p. 95). Inoltre, James si dimostra particolarmente aggiornato in merito alle modalità di misurazione della sensibilità tattile, estremamente variabile da individuo a individuo, per il tramite del cosiddetto metodo «dei punti di compasso» (*ivi*, p. 205) e altresì consapevole degli studi condotti sulla sensibilità tattile in condizioni di anestesia/trance in soggetti "isterici" legati a memorie di «esperienze principalmente di movimento o di tocco» (*ivi*, pp. 386-387). Notevole attenzione risulta parimenti rivolta alla configurazione sostanzialmente multimodale dell'esperienza conoscitiva (*ivi*, p. 485); diversamente, indagando la matrice astratta dei meccanismi di «discriminazione e comparazioni» delle sensazioni, James postula, in una direzione marcatamente interocettiva: «possiamo persino percepire la qualità della contrazione di un muscolo come distinta dalla sua estensione, o la contrazione di un muscolo da

Nel solco della disamina documentaria di Teuber, lo studio di Reilly mira a comprovare l'interesse che Picasso avrebbe sviluppato nei confronti della psicologia sperimentale, in una conoscenza non solo alimentata, bensì resa possibile tanto dalla frequentazione con Gertrude Stein, allieva di William James ad Harvard e prolifica mediatrice in Europa delle sue teorie ostiche per un *parterre* di non specialisti, quanto dal precedente bergsoniano¹⁶⁶⁶. Più precisamente, Teuber e Reilly ravvisano nel capitolo intitolato *The Perception of Space*, estesa sezione del monumentale *Principle of Psychology* venuto alla luce in prima edizione nel 1890¹⁶⁶⁷, una delle possibili fonti teoriche di Picasso alla decostruzione dello spazio della rappresentazione¹⁶⁶⁸. Muovendo da quella che James definisce l'illusione ottica del «biglietto da visita piegato» [*the bent visiting card*] o «variazione del cubo reversibile», in una locuzione curiosamente affine a quella di «configurazione a origami» discussa da Krauss, Teuber ipotizza come nel frangente di più vivace configurazione del linguaggio analitico (ossia nel triennio 1908-1910), lo spagnolo avesse introiettato il funzionamento di tale fenomeno percettologico, «tradendo» tale sussunzione nell'effigiare le «figure» della «carta piegata» e del «cubo reversibile – in maniera quasi ossessiva»¹⁶⁶⁹. Lunghi dall'implicare, come era stato per Krauss, l'intersezione ibrida dei piani di proiezione rispetto al corpo, tale illusione assolve nell'impalcatura di James (stando all'esegesi approntata dalle autrici) a una funzione piuttosto precisa. Trascrivo sinteticamente il funzionamento dell'esperimento per come esso è stato posto dallo psicologo statunitense.

L'illusione presentata da James prevedeva che il soggetto disponesse verticalmente sul piano un pezzo di carta opportunamente piegato a definire un angolo di circa novanta gradi. Osservando l'oggetto coprendo dapprima l'occhio destro e in seguito quello sinistro, l'impressione che il candidato ne ricava è quella di un'apparente mutazione della sua posizione nello spazio. Il lacerto viene allora percepito con un'angolazione alternativamente concava o convessa «come se si aprisse verso di voi o lontano da voi»¹⁶⁷⁰. Prestandosi a tale semplice esercizio il soggetto diveniva consapevole, e qui cito nuovamente Reilly, di «come un singolo oggetto possa essere letto come se avesse identità multiple [*multiple identities*], a seconda di fattori soggettivi dell'osservatore, come l'angolo di osservazione, l'aspettativa e l'abitudine»¹⁶⁷¹. L'ipotesi documentaria elaborata in prima battuta da Teuber e suffragata da Reilly, travalicando il mero riscontro formale, fornisce una valida chiave di lettura da tenere in considerazione. Interpellando con piglio filologico i temi dell'illusionismo e della rappresentazione della «presenza» nei termini di «assenza», come ben sintetizza

quella di un altro, come quando, esercitandoci con gli occhiali prismatici e variando la convergenza dei nostri occhi mentre la nostra accomodazione rimane la stessa, impariamo la direzione in cui la nostra sensazione della convergenza differisce da quella dell'accomodazione» (ivi, p. 506). Nel secondo tomo dello studio, definendo le «pure sensazioni» [*pure sensations*] alla stregua di «astrazioni» [*abstractions*] accessibili soltanto in età neonatale, quando il «cervello» non è ancora sede da memoria pregresse e iterative, «l'esperienza lascia il suo “tocco inimmaginabile” sulla materia delle convoluzioni, e la successiva impressione trasmessa da un organo di senso produce una reazione cerebrale in cui le vestigia risvegliate dell'ultima impressione svolgono il loro ruolo. Ne consegue un altro tipo di sensazione e un grado più elevato di cognizione; e la complicazione continua ad aumentare fino alla fine della vita, non essendoci due impressioni successive che cadono su un cervello identico e non essendoci due pensieri successivi che siano esattamente gli stessi» (ivi, Vol. II, p. 8, trad. mia).

¹⁶⁶⁶ ivi, p. 25.

¹⁶⁶⁷ W. James, *The Principles of Psychology* cit., pp. 618-620.

¹⁶⁶⁸ E. Reilly, *Concrete Possibilities; William James and the European Avant-Garde* cit.; ibidem.

¹⁶⁶⁹ ivi, p. 27.

¹⁶⁷⁰ ibidem; Cfr. W. James, *The Principles of Psychology* cit., p. 618, trad. mia.

¹⁶⁷¹ ivi, p. 26.

Reilly, la trattazione delle autrici definisce l'ennesimo punto di tangenza con Krauss (in un riferimento, del resto, mai citato). Pur nella bontà di un simile indirizzo, prendendo le distanze dalle premesse delle autrici, intendo ora tornare più precisamente allo studio di James, al fine di avanzare una puntualizzazione.

Uno snodo che in effetti Reilly rileva¹⁶⁷² ma non esplicita, pur riferendosi alla relazione esistente tra l'oggetto e uno spazio della rappresentazione non concepito come aprioristicamente dato, pertiene al ruolo che la visione possiede in tale processo. Vi è infatti un elemento che lo psicologo statunitense rileva essere condiviso dalle illusioni ottiche enucleate:

La particolarità di tutti questi casi – puntualizza James – è l'ambiguità della percezione a cui dà luogo l'impressione retinica fissa [*fixed retinal impression*]. Con la nostra retina eccitata esattamente nello stesso modo, sia che si tratti di un'immagine successiva [*after-image*], di una maschera o di un diagramma, vediamo ora questo oggetto ora quello, come se l'immagine retinica di per sé [*retinal image par se*] non avesse un'importazione-spaziale [*spatial-import*] essenziale¹⁶⁷³.

Il passaggio risulta di massimo interesse dal momento che, sottolinea James ponendosi nel solco della tradizione lockiana, l'esperienza dello spazio non può riferirsi alle pure (e sole) impressioni retiniche, rappresentando invece l'esito di un fenomeno sinestesico che coinvolge il corpo in taluni suoi centri peculiari. Deve essere infatti evidenziato come la trattazione psico-fisiologica di James postula, sotto l'egida di una «coscienza» [*consciousness*] indivisibile che «corrisponde all'intera attività del cervello», l'inferenza tra i canali sensoriali della vista, dell'udito e del tatto, particolarmente evidente in quei soggetti affetti da disturbi quali l'afasia¹⁶⁷⁴. Componendo un prospetto storiografico e prendendo le mosse dalla «teoria della visione» approntata da Berkeley, James ne riporta i due presupposti normativi, ovvero quello inerente alla percezione tattile della distanza («la distanza non è una forma di coscienza visiva ma tattile») e all'autonomia che contraddistingue le facoltà tattile e visiva¹⁶⁷⁵, orientando tuttavia l'argomentazione verso una più sostanziale interazione tra tali canali percettivi. Tale indirizzo risulta infatti corroborato dalla trascrizione di un'affermazione di Schopenhauer secondo cui «solo due sensi servono alla percezione oggettiva: il tatto e la vista», i cui dati grezzi risultano lavorati da quella che il filosofo definisce nei termini di «Intelligenza» (ossia la coscienza di James)¹⁶⁷⁶. Nel sostenere la suddetta interazione sinestetica – il pragmatico statunitense contesta al tedesco Wilhelm Wundt, figura implicata anche nei discorsi sull'aptico, l'assunto secondo cui «il processo oculare organico puro e semplice [*organic eye-process pure and simple*], senza le circostanze collaterali, non è in grado di darci alcuna sensazione di tipo spaziale»¹⁶⁷⁷ – James elabora una teorizzazione di carattere propriocettivo che tanto Verstegen, quanto Teuber e Reilly non rimarcano, forse, con sufficiente chiarezza.

¹⁶⁷² Reilly a questo proposito annota: «in altre parole, queste immagini ci rivelano la nostra tendenza a interpretare ciò che vediamo in termini di ciò che sappiamo. Possono essere lette, quindi, come una resa visiva della teoria pragmatica della verità, l'idea che i significati che selezioniamo dalle nostre percezioni sono determinati dalle nostre posizioni, dai nostri interessi, dalla nostra storia». E. Reilly, *Concrete Possibilities; William James and the European Avant-Garde* cit., p. 26.

¹⁶⁷³ W. James, *The Principles of Psychology* cit., p. 618, trad. mia.

¹⁶⁷⁴ Sostiene a questo proposito James: «i fatti della sordità e della cecità mentale, dell'afasia uditoria o ottica, ci mostrano che il cervello deve agire insieme se certi pensieri devono occorrere» (ivi, p. 116, trad. mia).

¹⁶⁷⁵ Chiosando il trattato del predecessore, James scrive: «non esiste una qualità o un'idea comune alle sensazioni del tatto e della vista, tale che prima dell'esperienza si possa prevedere dallo sguardo di un oggetto qualcosa sulla sua dimensione, forma o posizione percepita, o dal tocco di esso qualcosa sul suo aspetto» (ivi, p. 627, trad. mia).

¹⁶⁷⁶ ivi, p. 630, trad. mia.

¹⁶⁷⁷ ivi, p. 595, trad. mia.

«Tutte le nostre sensazioni [*sensations*] – afferma a questo proposito lo psicologo americano – sono degli interi [*wholes*] positivamente e inspiegabilmente estensivi». A fronte di una simile intersecazione, «le sensazioni che contribuiscono alla percezione dello spazio [*space-perception*] sembrano esclusivamente essere la superficie della pelle [*skin*], della retina [*retina*], e delle articolazioni [*joints*]». Mentre i «sentimenti muscolari» [*muscular feelings*] – in un tema che, come mostrerò nel prossimo capitolo acquisisce tanto negli studi laboratoriali sull’aptica quanto nella storiografia sull’aptico un’importanza affatto marginale –, giocano un ruolo solo secondario nell’elaborazione del senso spaziale, James pone l’accento su una serie di parametri volti a sezionare «l’ampiezza totale di una sensazione cutanea o retinica» sotto l’azione di un’«attenzione discriminativa». Tra di essi si annoverano il «movimento» [*movement*], che concorre a definire la percezione dello spazio per il tramite di «sensazioni particolarmente eccitanti» scaturite dal contatto in movimento con le superfici; «l’educazione al senso spaziale» e la «misurazione» del medesimo consolidata attraverso il confronto con esse¹⁶⁷⁸. Se dunque l’occhio mantiene una posizione privilegiata nell’impalcatura percettologica jamesiana – basti ricordare come l’autore confessi al suo lettore come «i fatti della visione formano una giungla di complessità»¹⁶⁷⁹ –, d’altro canto non deve essere sottovalutato quel plesso sia concettuale sia lessicologico formato dalla motilità della visione e dalle sensazioni limbiche e epidermiche al quale lo psicologo statunitense fa riferimento e sul quale lo stesso Jan Verstegen, almeno indirettamente¹⁶⁸⁰, basa la propria argomentazione. Rispetto alle ipotesi di Krauss e Steinberg, sostanzialmente incardinate sull’analisi del linguaggio di Picasso, Verstegen, che parimenti scandaglia i rapporti intercorsi tra i primi cubisti e i fratelli Gertrude e Leo Stein, risale (come un decennio prima aveva già fatto Andrea Pinotti)¹⁶⁸¹ agli scritti dei dissidenti Jean Metzinger e Albert Gleizes¹⁶⁸². L’obiettivo dell’autore, aggiornando le ricerche di Teuber e Reilly, coincide con il proporre sul piano argomentativo l’eventuale dialogo tra le istanze del Cubismo Analitico e la ricezione delle teorie jamesiane mediate (e parzialmente rivisitate) dall’allievo Berenson nella categoria dei “valori tattili”¹⁶⁸³. Nel trattato *Du “Cubisme”* dato alle stampe nel 1912 per la parigina Figuière, Metzinger e Gleizes rilevano il sostanziale asservimento della scuola pittorica francese, rappresentata da Gustave Courbet e Jean-Dominique Ingres, a un realismo fondato sulle «convenzioni visuali»¹⁶⁸⁴. Al «realismo superficiale» ricercato dagli impressionisti, in cui la forma pittorica si sfalda sotto gli attacchi della luce e «la retina predomina sul cervello»¹⁶⁸⁵, i pittori oppongono la realtà plastica e «profonda» della pittura di Cézanne¹⁶⁸⁶. Più precisamente,

¹⁶⁷⁸ *ivi*, p. 626, trad. mia.

¹⁶⁷⁹ *ibidem*.

¹⁶⁸⁰ Verstegen non approfondisce le modalità percettologiche mediante cui James propone di intendere la percezione dello spazio, limitandosi a riscontrare come «contrariamente a James, la concezione popolare tra gli artisti cubisti era quella berkeleyana secondo cui le nostre idee di spazio sono fornite dal tatto» (I. Verstegen, *The Tactility of Early Cubism* cit., p. 5 trad. mia), tralasciando nella sua analisi le componenti epidermiche e limbiche che invece lo psicologo, pur riservando alla visione cinestetica un ruolo evidentemente preponderante, specificamente contempla.

¹⁶⁸¹ A. Pinotti, *Pittura e idee: ricerche fenomenologiche sul cubismo* cit., p. 18.

¹⁶⁸² *ivi*, p. 4.

¹⁶⁸³ Scrive a questo riguardo Verstegen: «i cubisti avevano bisogno di una rapida giustificazione per il loro lavoro. Questa è stata trovata nella nozione di valori tattili suscitati dalle forme, elaborata da Bernard Berenson» (I. Verstegen, *The Tactility of Early Cubism* cit., p. 1). Nella prossima sezione dedicherò alcuni paragrafi alla figura di Berenson, cercando di fornire un prospetto monografico sulla categoria dei “valori tattili”, a cui dunque rimando oltre.

¹⁶⁸⁴ A. Gleizes, J. Metzinger, *Du “Cubisme”*, Figuière, Parigi, 1912, p. 3, trad. mia.

¹⁶⁸⁵ *ivi*, p. 3.

¹⁶⁸⁶ *ivi*, p. 4.

l'attenzione di Metzinger e Gleizes converge sulla definizione di uno spazio non puramente visivo, già segnalato da Pinotti nel saggio del 1998¹⁶⁸⁷ precedentemente citato. A tal proposito, non stupisce riscontrare un riferimento allo spazio non euclideo teorizzato dal già menzionato Riemann¹⁶⁸⁸, a cui si sarebbe ispirato l'altrettanto citato Mach nell'ipotizzare l'esistenza di uno spazio aptico disomogeneo. Alla «miscela ottica» [*Optical mixture*] perpetrata dalle ricerche neoimpressioniste per il tramite della parcellizzazione divisionista del colore, gli autori ribattono sostenendo che

*per stabilire lo spazio pittorico dobbiamo ricorrere alle sensazioni tattili e motorie, anzi a tutte le nostre facoltà. È la nostra intera personalità che, contraendosi o espandendosi, trasforma il piano dell'immagine. Questo piano, reagendo, riflette la personalità sulla comprensione dello spettatore, e così si definisce lo spazio pittorico: un passaggio sensibile tra due spazi soggettivi*¹⁶⁸⁹.

Ciò che Verstegen si auspica allora di dimostrare, raccogliendo un composito panorama di fonti che, dalle teorie matematiche sulla quarta dimensione di Maurice Princet e Henri Poincaré ampiamente penetrate nel gruppo francese di Puteaux¹⁶⁹⁰, sino alle disquisizioni bergsoniane, mira a comprovare come le sperimentazioni del primo Cubismo, in una dirimpente operazione di «denigrazione della visione» e perpetrata attaccando il dispositivo illusionistico della «prospettiva scientifica»¹⁶⁹¹, potessero aver ravvisato nella rilettura compiuta da Berenson della più complessa opera di James una valida sponda di confronto¹⁶⁹². Senza proporre una filiazione diretta del linguaggio analitico dai postulati esposti dal *connoisseur*, il dialogo sotterraneo rintracciato da Verstegen si fonderebbe sul fatto che questi «si atteneva a una posizione berkeleyana sul ruolo del tatto nella percezione, molto più facile da comprendere per gli artisti e i loro apologeti»¹⁶⁹³. Sebbene sia possibile delineare una capillare cronologia degli spostamenti europei di Berenson, dei suoi incontri con gli Stein (nel 1902 presso la residenza fiesolana de I Tatti) e con taluni artisti (la conoscenza con Matisse si data al 1912, quella con Picasso al 1913)¹⁶⁹⁴, risulta arduo stabilire l'influenza esercitata da Berenson, peraltro notoriamente ostile alle manifestazioni artistiche a lui coeve, sull'elaborazione dei postulati cubisti. Vi è inoltre un punto che può essere utile rimarcare rispetto alle formulazioni approntate da Verstegen e in cui il «tattilismo» propugnato dal titolo dell'intervento verte, da ultimo, sulla costruzione temporale e idealmente manuale della rappresentazione dei corpi nello spazio. Ossia il fatto che l'aver isolato i «valori tattili» dal plesso di categorie estesiologiche contestualmente elaborate da Berenson (l'autore, in questa sede, non fa mai menzione delle locuzioni di «immaginazione tattile» e «movimento» che scandiscono *The Florentine Painters of Renaissance* del 1896), riducendo la questione a un alterco percettologico tra il tatto e la visione, abbia

¹⁶⁸⁷ Cfr. A. Pinotti, *Pittura e idea: ricerche fenomenologiche sul Cubismo* cit., p. 18.

¹⁶⁸⁸ A. Gleizes, J. Metzinger, op. cit., 1998, p. 8.

¹⁶⁸⁹ *ivi*, p. 8. Già in Verstegen, *Du "Cubisme"* cit., p. 4.

¹⁶⁹⁰ *ibidem*.

¹⁶⁹¹ I. Verstegen, *The Tactility of Early Cubism* cit., p. 5. L'autore sintetizza la questione nei seguenti termini: «in altre parole, quando la scrittura critica si è avvicinata alle innovazioni di Picasso e Braque del 1908/1909, ha costantemente criticato la prospettiva in quanto deformante e resistente alla vera natura degli oggetti rappresentati» (*ivi*, p. 7, trad. mia). La critica alla prospettiva non è altro che il corollario dell'inadeguatezza della vista a trasmettere idee di profondità

¹⁶⁹² Sul punto in questione Verstegen ammette come «è chiaro quindi che Berenson non ha avuto un ruolo diretto - da agente ad agente - con Picasso o Braque nello sviluppo delle innovazioni del cubismo analitico», riferendo dunque l'influenza eventualmente esercitata dal *connoisseur* a una forma di rilettura travisata dell'opera jamesiana.

¹⁶⁹³ *ivi*, p. 9, trad. mia.

¹⁶⁹⁴ *ivi*, pp. 8-9.

portato a soprassedere sull'importanza che nella teorizzazione di Berenson possiedono il movimento e l'elemento propriocettivo. Un nodo teoretico che, forse, avrebbe potuto arricchire la convincente lettura avanzata da Verstegen, non fortuitamente incardinata sull'elemento temporale quale sua componente costitutiva:

I valori tattili, infatti, sono il meccanismo necessario affinché la motricità e quindi il tempo possano diventare una parte significativa dell'esperienza artistica, perché la differenza precisa tra la visione e il tatto è che quest'ultimo si rivela solo nel tempo¹⁶⁹⁵.

Concludendo tale seminale (e inevitabilmente parziale) ricognizione “cubista”, occorre prendere in visione un contributo che flette l'asse della ricerca dal piano teoretico e metalinguistico sinora predominante (gli autori enucleati avviano una riflessione sul toccare endogena al funzionamento dell'immagine e alla costruzione dello spazio della rappresentazione, adottando una postura di volta in volta semiologica, psicoanalitica o fenomenologica), all'indagine dell'opera colta nella sua materialità e più precisamente nei suoi processi di creazione – e dunque della pratica artistica –, in un indirizzo che cercherò di testare nella mia successiva argomentazione.

Le considerazioni formulate dalla storica dell'arte statunitense Christine Poggi ed esposte in un denso articolo uscito su “The Art Bulletin” nel giugno del 2012¹⁶⁹⁶ paiono a tal proposito illuminanti. Deve essere segnalato come Poggi giunga agli studi picassiani a seguito di una frequentazione ventennale delle sperimentazioni d'avanguardia, che vede nel volume *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage* dato alle stampe nel 1992 una sede critica di rilievo¹⁶⁹⁷. Sin dai primi anni Novanta Poggi rivendica, come numerosi degli autori citati avrebbero in seguito confermato, la predilezione dimostrata da Braque nella composizione di «superfici tattili» e nell'impiego altrettanto tattile e affatto mimetico del colore¹⁶⁹⁸, prendendo in esame il *medium* del collage. Rigettando l'interpretazione modernista greenberghiana incentrata sul mantenimento della «piattezza» [*flatness*] a esso connotativa – la storica dell'arte afferma senza mezzi termini, delineando un'intersezione con il discorso kraussiano, come «qualsiasi interpretazione dei collages di Picasso che enfatizzi l'interesse dell'artista nel richiamare l'attenzione sul mezzo [*medium*] per drammatizzarne l'integrità e il primato rimane cieca di fronte alla radicale forza dirompente dei lavori cubisti» dello spagnolo¹⁶⁹⁹ – Poggi incorre, almeno in primissima battuta, nella dialettica tra tattile e visivo¹⁷⁰⁰.

¹⁶⁹⁵ *ivi*, p. 4, trad. mia.

¹⁶⁹⁶ C. Poggi, *Picasso's First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars*, in “The Art Bulletin”, Vol. 94, N. 2, giugno 2012, pp. 274-298.

¹⁶⁹⁷ C. Poggi, *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage*, Yale University Press, New Haven, 1992.

¹⁶⁹⁸ *ivi*, pp. 15, 41, trad. mia. Rispetto alla componente cromatica Poggi trascrive il celebre passaggio di sapore a tratti merleau-pontiano mutuato da una conversazione tra il parigino e Dora Vallier in cui questi sostiene: «ho visto quanto il colore dipenda dal materiale. Prendiamo un esempio: immergete due pezzi di stoffa bianchi, ma di materiale diverso, nello stesso pigmento; il loro colore sarà diverso...» (*ivi*, p. 15, trad. mia).

¹⁶⁹⁹ *ivi*, p. 73, trad. mia.

¹⁷⁰⁰ Si tratta di un punto consapevolmente rilevato dalla stessa Poggi quando quest'ultima annota: «Braque cercò di rappresentare i “semplici fatti della mente” eliminando gli effetti distorsivi del chiaroscuro e della prospettiva. *Tuttavia, le sensazioni tattili che voleva sostituire a quelle visive rimangono accessibili solo alla visione*» (*ivi*, p. 94, trad. mia, enfasi mia).

Convocando un esemplare polimaterico come il citato *Violin* del 1912, l'autrice sottolinea come la configurazione di elementi a rilievo effettuata per il tramite di componenti extra-pittoriche (i granelli di sabbia) o la restituzione a *trompe-l'œil* di determinate superfici (simulare le venature del legno sfruttando una pittura corposa e mimetica) abbia portato l'artista a schiudere delle «aree texturali [che] sollecitano il senso tattile dell'osservatore e le informazioni che producono sono indipendenti da quelle fornite dalle forme più puramente ottiche o pittoriche»¹⁷⁰¹. Il superamento della visione per il tramite del suo stesso utilizzo (in una sorta di visione spuria), si connette all'evidenza documentaria per cui l'elemento illusionistico in Braque (per l'appunto il «*trompe l'œil*») lungi dal risultare asservito alle logiche della visione, si erge quale artificio finalizzato a disporre una «realtà tattile verificabile» [*verifiable tactile reality*] e che, allo stesso tempo, «annulla le relazioni spaziali»¹⁷⁰². A queste altezze, delineando un'argomentazione a tratti kraussiana nelle sue premesse, Poggi ravvisa nei *papier collé* licenziati da Braque nel biennio 1912-13 (quali per esempio il primo esemplare licenziato nel settembre del 1912 *Fruit Dish and Glass*) il cooperare di due movimenti intrinseci alla visione – sintetizzati nell'efficace espressione di «antinomie della visione» [*antinomies to vision*] – identificandoli nelle categorie di «concettuale» e «tattile». Il persistente impiego da parte dell'artista dei celebri inserti in finto bois¹⁷⁰³ assolve dunque alla duplice volontà di “ri-presentare” in maniera apparentemente letterale un determinato materiale, enfatizzando allo stesso tempo gli attributi tattili per la visione. La frontalità e la materialità delle componenti extra-pittoriche, immuni all'azione pittorica della prospettiva e della luce, permette alle medesime di porsi, entro l'economia del piano, alla stregua di «affermazioni oggettivamente date»¹⁷⁰⁴.

Se nel 1992 l'argomentazione articolata da Poggi si realizza in una meditazione interna alla facoltà visiva e alle sue componenti anti-retiniche, nel testo venuto, alla luce un ventennio dopo, l'autrice reca prova di un aggiornamento significativo. Avviando una disamina monografica delle due versioni di *Guitar* di Picasso (la prima versione polimaterica risale all'autunno del 1912, la seconda metallica deve essere presumibilmente datata al biennio 1914-1915)¹⁷⁰⁵ Poggi, in maniera più decisiva rispetto ai suoi predecessori, pone l'accento sulla materialità tanto del manufatto quanto del *modus operandi* di Picasso, caratterizzato dalla «manipolazione senza precedenti di materiali ordinari e non artistici, l'adozione di una struttura fragile e di tecniche improvvisate come l'incollatura, la nastratura, la pinzatura e il cucito»¹⁷⁰⁶. Di una significativa divergenza rispetto alle letture di Michelson, Krauss e Verstegen rende conto il fatto che l'autrice intende le sculture quali veicolo e testimonianza di un indirizzo «anti-hildebrandiano» incidentalmente perseguito dal prolifico spagnolo e che riguarda la messa in discussione dell'effetto di rilievo quale attributo connotativo dell'opera plastica¹⁷⁰⁷. L'interazione che si viene a generare tra i «codici della pittura e della scultura», determina per l'autrice la «commistione di modalità di indirizzo ottico e aptico [*haptic*]» implicate nel frangente di materiale,

¹⁷⁰¹ *ibidem*.

¹⁷⁰² *ivi*, pp. 94, 98, trad. mia.

¹⁷⁰³ *ibidem*.

¹⁷⁰⁴ *ivi*, p. 104.

¹⁷⁰⁵ Rimando al contributo di Poggi per una prima ricostruzione delle vicende cronologiche relative alle due versioni del manufatto, oggetto di discussione tra gli storici dell'arte.

¹⁷⁰⁶ *ivi*, p. 274, trad. mia.

¹⁷⁰⁷ *ivi*, p. 284, trad. mia.

e anzi “manualissima” esecuzione di un’opera, quale appunto la prima versione di *Guitar*, che disancora tanto il predominio della visione sul tatto, quanto l’attribuzione di un canale sensoriale aprioristicamente correlato a ogni *medium* (la vista alla pittura, il tatto alla scultura)¹⁷⁰⁸.

Ma vi è un ulteriore passaggio nell’analisi di Poggi che occorre brevemente evidenziare. L’acme di tale processo di scardinamento mediale e sensoriale trova nell’esemplare meno noto di *Apple*, tutt’altro di piccole dimensioni scolpito da Picasso nell’inverno del 1909, quella che Poggi ravvisa essere la traduzione del sistema poliprospettico in un oggetto destinato a essere toccato. La mela, figura archetipica della pittura di Cézanne, perde il suo aspetto «brillantemente colorato» per concretarsi in un corpo opaco, solcato da profonde scanalature e protuberanze. Rappresentando il configgere dinamico dei piani nella terza dimensione, essa «invita lo spettatore a farne esperienza in maniera tattile», traslando le corpose pennellate cezanniane, «segni tattili di sensazioni visive fugaci», in un oggetto concretamente texturale¹⁷⁰⁹. Dalla pittura alla scultura, in una logica di traduzione intermediale di un corpo plasmato da uno spazio onnivoro (l’*espace tactile* a portata di mano delle nature morte braquiane), l’opera può essere finalmente (e teoricamente) toccata.

Il panorama di fonti storiografiche presentate vorrebbe rendere conto dell’eterogeneità delle posizioni teoriche susseguitesi dagli anni Novanta (sebbene anticipate da riflessioni esposte negli anni Settanta del secolo scorso) sul complesso tema della tattilità, parcellizzato in espressioni quali “ordine tattile”, “modo tattile”, “tocco”, “tatto” e “tattilismo”. La selva terminologica definitasi in ambito teorico non risulta sempre finalizzata – e, a dire il vero, lo risulta solo raramente –, alla descrizione di un’effettiva interazione tattile, del resto improbabile nel caso di esemplari grafici e pittorici. Le teorie formulate da Shiff e Poggi presuppongono un toccare stratificato e variabilmente implicato nella prassi dell’artista che si riverbera nel soggetto percipiente. Più spesso, come i casi di Krauss, Michelson e Steinberg testimoniano, si tratta di un riferimento alla tattilità implicato nella costruzione dello spazio della rappresentazione che, mirando a denigrare la visione, coinvolge il corpo dell’artista (e solo eventualmente del soggetto percipiente) in termini da ultimo cerebrali e pulsionali. Sul piano concettuale, una simile articolazione di proposte testimonia da un lato la necessità di estendere la sfera del toccare, riconducendo la medesima alla creazione dello spazio figurativo (ossia l’apico nell’impalcatura teleologica del viennese), marginalizzandone la componente operativamente toccante. D’altro canto, sebbene tali indagini si prefiggano, almeno sul fronte ideologico, di confutare il primato della visione erodendolo lemma per lemma, fatti salvi i casi di Shiff, Apotolos-Cappadona, Pinotti e Poggi, le restanti formulazioni paiono sospingere il fulcro dell’analisi in una direzione sottilmente “anti-sensoriale”, ponendo la “coscienza” jamesiana e, eventualmente, le pulsioni erotiche di un corpo-vivo eppure privato quale luogo in cui l’evocazione del toccare si esplica. Le proposte teoriche sinora enucleate, rivolgendosi solo tangenzialmente a manufatti plastici, hanno riguardato un regesto di esemplari, o più precisamente di *immagini*, dal funzionamento idealmente bidimensionale (un dipinto e un *collage* sono in effetti tridimensionali quanto una scultura) e dunque suscettibili di letture sbilanciate proprio sul fronte del visivo. Che un simile squilibrio

¹⁷⁰⁸ *ivi*, p. 295, trad. mia.

¹⁷⁰⁹ *ivi*, p. 282, trad. mia.

possa dispiegare in un'opera non solo planare, ma anche astratta, l'ennesima estensione del campo d'azione dell'aptico è ciò che nel prossimo paragrafo cercherò di porre in luce.

2.3.5. «To Touch the Moon»: Kandinsky worringeriano

All'autunno del 1989 si data il contributo *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art*, apparso sulla prestigiosa rivista "Critical Inquiry" a firma di Margaret Olin¹⁷¹⁰. Nell'introdurre l'argomentazione della teorica statunitense, occorre ripercorrere per sommi capi il prospetto bibliografico in cui la medesima si colloca, significativo per più ragioni. Mentre all'89 si data l'intervento menzionato – peraltro un *unicum* nella produzione di Olin –, al 1992 risale la già menzionata monografia *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, edita dall'Università della Pennsylvania. Un decennio dopo, intrecciando le indagini sulla cultura ebraica, si consolidano le ricerche condotte da Olin sulla fotografia confluite nell'articolo *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification*¹⁷¹¹, apparso sulla rivista "Representations" nell'autunno del 2002 e nel successivo volume *Touching Photographs*, dato alle stampe nel 2012¹⁷¹². Sul piano metodologico, tale regesto di scritti testimonia la vitalità di una ricerca che scaturisce dall'intersezione tra i campi della storiografia (esemplificati dalla monografia dedicata alla teoria delle immagini riegliana), la sfera del toccare e lo studio dell'immagine bidimensionale (nella fattispecie, qui, fotografica), in un modello che cercherò di sondare in fase argomentativa e in relazione al sentire aptico in una chiave intermediale. A queste altezze, occorre sottolineare come l'intervento su Kandinsky pubblicato alla fine degli anni Ottanta, prendesse forma nel medesimo frangente in cui Olin compilava la monografia sul viennese (a sua volta mutuata dal progetto dottorale dell'autrice) e svolgeva attività di tutorato presso il dipartimento di Storia dell'Arte e Critica dell'Università di Chicago¹⁷¹³.

Precorrendo di almeno tre decenni le successive indagini neuroscientifiche, particolarmente ricettive sul versante percettologico-sensoriale¹⁷¹⁴, il saggio della statunitense si inserisce in una tradizione critica, quella dei rapporti tra il toccare in relazione all'astrattismo di Kandinsky¹⁷¹⁵ che, pur non essendo particolarmente

¹⁷¹⁰ M. Olin, *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art*, in "Critical Inquiry", autunno 1989, Vol. 16, N. 1, pp. 144-172.

¹⁷¹¹ M. Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification*, in "Representations", Autunno 2002, Vol. 80, No. 1, pp. 99-118.

¹⁷¹² M. Olin, *Touching Photographs*, The University of Chicago Press, Chicago: Londra, 2012.

¹⁷¹³ M. Olin, *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art* cit., p. 145.

¹⁷¹⁴ Mi riferisco nello specifico a un recente progetto condotto da un'equipe del Politecnico di Milano che, muovendo dalla componente sinestesica insita negli scritti di teoria dell'arte dell'artista moscovita, ha elaborato un'applicazione in *Augmented Reality* di «viaggio attraverso l'opera di Kandinsky» sollecitando in termini crossmodali i canali percettivi della vista e dell'olfatto, mirando alla realizzazione di un'esperienza emozionale per i suoi fruitori. Si veda a riguardo: V.S. Virk, R. Etzi, A. Gallace, et. al., *The Kandinsky Experience: A Multisensory Augmented Reality Application for Cultural Heritage*, in "Computer-Aided Design and Application", Vol. 18, N. 4, 2020, pp. 799-814.

¹⁷¹⁵ Come noto, il celebre saggio *Sullo spirituale dell'arte* (1912) contempla numerosi riferimenti all'alveo di una tattilità estesa. A partire dalla definizione "risonante" che Kandinsky elabora sulla figura dell'artefice, affermando come «l'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima» e rivendicato come sia del resto «chiaro che l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima» (W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1912), Abscondita, Milano, 2005, p. 46). L'artista, come risulta altresì noto, distingue una duplice modalità di fruizione del colore. Una prima, avente carattere «puramente fisico», appare mediata da una sorta di occhio aptico che rileva sensazioni superficiali e transeunte – Kandinsky equipara una simile esperienza del colore alla sensazione puntuale che si può avvertire «quando un dito tocca il ghiaccio» – e che sperimenta una differente motilità a seconda del colore con cui interagisce (ivi, pp. 43-44). La seconda, afferente all'«effetto psichico», detiene una vocazione parimenti corporea,

svilupata, vanta alcuni precedenti da considerare. Benché Olin non ne faccia menzione, l'analisi delle relazioni tra le sperimentazioni condotte dal moscovita negli anni Dieci del Novecento e le contestuali riflessioni (o di poco precedenti) prodotte dalla teoria dell'arte di area tedesca era stata oggetto di un'importante pubblicazione apparsa in ambito francese pochi anni prima. Discutendo sulla "Revue philosophique de Louvain" quello che gli autori, rispettivamente Emmanuel Martineau e John A. Dudley, definiscono nei termini di «problème Worringer-Fiedler» si fa strada una prima, significativa criticità che il testo di Olin contempla in filigrana, vertendo sulla collocazione della "rivoluzione" astrattista in ambito percettologico. I fuochi della controversia riguardano l'opportunità di porsi sotto l'egida, nel solco di Croce, del purovisibilismo fiedleriano e dunque parteggiare per «un'attività visiva» [*activité visuelle*] destinata a divenire normativa tanto nel momento di invenzione dell'opera, quanto della sua fruizione, in una prospettiva radicalmente anti-mimetica¹⁷¹⁶, oppure di rivolgersi alle successive (e parzialmente dipendenti) riflessioni elaborate dal ventisettenne Wilhelm Worringer sulla dialettica di astrazione ed empatia.

Mentre l'argomentazione dei suddetti autori si focalizza sulle origini del fenomeno astratto, in una tematica di ardua risoluzione che travalica i limiti del presente studio, il tema della correlazione tra visione e tattilità diviene nevralgico nella successiva trattazione elaborata dalla studiosa statunitense.

Muovendo da un'attenta ricognizione filologico-documentaria dei concetti di «stile»¹⁷¹⁷ e «autenticazione artistica» [*artistic validation*] in Kandinsky¹⁷¹⁸, Olin compone un lungo paragrafo sui rapporti tra tatto e visione nella psicologia e nella teoria dell'arte europea, enucleando puntualmente le posizioni di Riegl, Wölfflin, Herder, Berenson¹⁷¹⁹, e ancor prima la discendenza delle medesime dalle seminali teorizzazioni sull'ottica di Berkeley¹⁷²⁰. La "verifica tramite il tatto" dichiarata nel titolo dialoga apertamente con tale scuola di pensiero che aveva concepito il senso del tatto non solo in quanto "herderianamente" antecedente a quello della vista, ma necessario affinché la conoscenza visiva potesse realizzarsi espletando tattilmente la conoscenza della terza dimensione¹⁷²¹. Laddove nel 1992 sarebbe stato proprio l'impianto teorico del viennese Riegl a tenere il campo

anch'essa imperniata sull'esperienza di una «specie di eco o di risonanza» che l'artista connette alla condizione per cui «quando certi strumenti musicali, senza essere toccati, suonano all'unisono con altri strumenti che sono stati percossi direttamente» (ivi, p. 45). Generalmente, la teoria dei colori approntata dall'artista riflette una concezione sinestesica (e in seguito merleau-pontiana) del colore, in cui non solo la visione risulta concepita «in dialogo con tutti gli altri sensi», bensì in cui i medesimi colori possono disporre uno spettro particolarmente articolato di qualità tattili, presentando alcuni «un aspetto ruvido, pungente, mentre altri sembrano così lisci e vellutati, che si ha voglia di accarezzarli (il blu oltremare scuro, il verde cromo, la lacca di garza)» (ibidem).

¹⁷¹⁶ Cfr. E. Martineau, J. Dudley, *Worringer ou Fiedler? Prolégomènes au problème Worringer-Kandinsky*, in "Revue philosophique de Louvain", Vol. 77, N. 34, maggio 1979, pp. 160-175.

¹⁷¹⁷ Nel corso dell'argomentazione Olin pone in discussione la nozione di «unità stilistica» quale valido criterio per indagare la produzione di determinati artisti, segnalando la complessità insita nel riunificare sul piano teorico i molteplici «livelli» in cui il medesimo può articolarsi (ivi, p. 146). Nel caso di Kandinsky la presentazione da parte dell'artista di molteplici stili contestuali diverrebbe riflesso, nell'esegesi approntata dalla storica dell'arte, di un atteggiamento critico consciamente perpetrato (ivi, p. 149).

¹⁷¹⁸ ivi, pp. 144-152.

¹⁷¹⁹ ivi, p. 161. Curiosamente Olin, rispetto alla vulgata consolidatasi sulla teoria estesiologica berensoniana, ponendone in luce l'ascendente berkeleyano, non ne denuncia la controparte panottica sovente riscontrata dagli esegeti del *connoisseur*.

¹⁷²⁰ ivi, pp. 162-165.

¹⁷²¹ Il prospetto storiografico rintracciato da Olin, particolarmente esaustivo rispetto alla pluralità di interpreti teorici susseguiti dal primo Settecento, muove dal precedente berkeleyano, secondo cui, come chiosa l'autrice «un giudizio sulla realtà presuppone l'associazione di queste forme ottiche con le sensazioni del senso più affidabile del tatto» (ivi, p. 160, trad. mia), segnalando come tale «cooperazione» teoretica tra i canali percettivi del tatto e della vista dovette catalizzare l'interesse di intellettuali di varia provenienza per tutto il secolo successivo (ibidem), vedendo tuttavia nell'Ottocento una

nelle indagini di Olin, nel 1989 la fonte principale dell'autrice risulta Wilhelm Worringer, come si è visto tra i lettori più acuti dell'*opus magnum* del predecessore viennese. Il saggio del 1908, pienamente ricettivo delle questioni dibattute nell'ambito della teoria dell'arte germanofila tra fine Ottocento e primo Novecento¹⁷²², faceva capo a quel rigoroso tentativo di opporre all'empatia positiva che costituiva l'impalcatura teorica di Lipps, un'empatia negativa, allora sinonimo di stile ed astrazione, che il giovane teorico tenta di porre a sistema.

Quando dunque Margaret Olin si riferisce alla verifica del toccare e alla nozione di astrazione in Kandinsky, l'autrice partecipa di quel peculiare sistema percettologico enunciato nel primo capitolo della presente sezione e suffragato, persino sul piano documentario, dalla frequentazione che gli esponenti del *Der Blaue Reiter* dovettero avere delle tesi di Worringer apparse meno di un lustro addietro¹⁷²³. Tuttavia, come peraltro già accaduto anche nell'argomentazione del teorico di Aquisgrana, Olin pone l'antitesi in maniera debole o, quanto meno, in direzione di un suo parziale superamento. Muovendo dal riconoscimento di una pluralità di stili compresenti nella produzione di Kandinsky, Olin ravvisa il coesistere dell'impulso di astrazione e del corrispettivo realista (empatico nella schematizzazione approntata da Worringer), in cui l'artista propende per il primo dei relati. Per l'autrice, i dipinti aventi quali soggetto il paesaggio licenziati nel triennio 1911-1913 – si pensi a *Improvisation No. 30 (Cannons)* – presenterebbero simultaneamente una duplice modalità di concepire lo spazio della rappresentazione: una prima, veicolata dal piano ottico giacché «sfumato» [*blurry*] che, costituendone il fondo, appare ancora rispondente alle leggi dell'«illusionismo realistico»; una seconda, dominata dall'azione incontrastata di una linea inorganica, spessa e scura, una linea che Olin definisce cosale, «infantile» [*childlike*] e «sfigurante» [*disfiguring*] che, per contro, allude alla restituzione oggettivamente (e metaforicamente) tattile dei concetti soggettivi.

Mutuando tale procedimento diplopico dalla pittura di Klimt (delineando una tangenza non fortuita con il pensiero riegliano), «Kandinsky combinò la realtà interiore e informale dei pensatori soggettivisti, che chiamò astrazione, con la realtà trascendente del senso del tatto per creare una forma di riferimento esterno la cui validità doveva essere considerata inattaccabile». Quella che la studiosa concepisce nei termini di «realtà

significativa virata nei confronti del visivo, esemplificato sopra tutti dalla predilezione goethiana per il «nobile senso» della vista (ivi, p. 161, trad. mia).

di queste forme ottiche con le sensazioni del senso più affidabile del tatto

¹⁷²² Tra le quali figurano la definizione di una storia dell'arte senza nomi e interessata alle cosiddette arti minori inaugurata da Riegl nel solco di Wickhoff; il problema dello stile e delle sue leggi evolutive; il superamento della nozione kantiana di bello; l'elaborazione del fortunato concetto di empatia (*Einfühlung*), termine coniato da Robert Vischer nel 1873 e oggetto di una sistemazione dottrinale da parte del filosofo e psicologo tedesco Theodor Lipps (ivi, passim). Rispetto all'eredità lippsiana, Come annota Christian Montag fornendo un sintetico prospetto della categoria di empatia, «l'*Einfühlung*, secondo Lipps, comporta la fusione tra l'osservatore e il suo oggetto. Per Lipps, il processo inconscio di *Einfühlung* si basa su un "istinto naturale" e sull'"imitazione interiore". Egli ha usato l'esempio di osservare un acrobata su una corda tesa e ha suggerito che i movimenti percepiti e le espressioni affettive sono "istintivamente" e simultaneamente rispecchiati da "sforzi" cinestesici e dall'esperienza di sentimenti corrispondenti nell'osservatore». Per un'introduzione al macro-tema dell'empatia rimando al volume: A. Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari, 2011.

¹⁷²³ M. Olin, *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art* cit., p. 170. I riferimenti presenti negli scritti dell'artista fanno presumere a Olin non solo una frequentazione dei testi del tedesco, ma la possibilità che i due intellettuali fossero attivamente in contatto (ivi, p. 170). Si veda a riguardo: K. Langheit (a cura di), *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel: mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, Monaco, 1983, pp. 173, 136. Segnalo come sul cosiddetto «problème Worringer-Kandinsky» si fossero espressi sin dal 1979 Emmanuel Martineau e J. Dudley, autori di cui tuttavia Olin non fa menzione.

trascendente del tatto» non costituisce altro che una sua ennesima derivazione «metaforica» e, più precisamente, radicata nella supposta conoscenza oggettiva, si direbbe trascendentale, delle cose nello spazio. Se, diversamente da quanto ipotizzato da Richard Shiff meditando sulla pittura di Cézanne, Olin rigetta la componente indessicale del tocco dell'artista – la figura semiotica dell'indice avrebbe determinato un ritorno alle categorie di «soggettività» e «individualità» avversate dal moscovita – l'autrice propende per intendere la pennellata «tattile» [*tactile*] in quanto e solo in quanto «astratta»¹⁷²⁴ e, perciò, ossia rappresentante la cosa stessa nella sua «necessità interiore» [*inner necessity*]¹⁷²⁵.

L'inserimento di elementi lineari stanti nella produzione di Kandinsky alle cose fenomeniche partecipa alla stessa realtà con cui il bambino fa apprensione di ciò che lo circonda tattilmente, ponendo in «relazione il tatto con i segni visivi». Assumendo la medesima posizione dell'infante e del pittore moscovita, «dobbiamo convincerci di quel mondo convalidando la sua esperienza ottica con la presa delle nostre mani. Per i suoi creatori, l'arte astratta era un tentativo, come quello di un bambino, *di toccare la luna*». L'accertamento toccante che il contributo di Olin interroga con rigore coincide da ultimo con una sua evocazione virtuale e mnemonica, non necessariamente sbilanciata sul fronte del visivo, seppure, parimenti, nemmeno propriamente tattile e piuttosto “toccante” nel suo divenire appannaggio del soggetto infantile o primitivo.

Per rilevare un'interazione tattile che, almeno teoricamente, dovrebbe venire concretamente esperita, occorre compiere un primo slittamento mediale, che cercherò nella successiva trattazione di decostruire. Proseguendo la ricognizione storiografica, dalla disamina di opere ideologicamente bidimensionali (esemplari di pittura e collage) si passerà all'indagine di oggetti tridimensionali in quanto scultorei (torna così la questione della scultura, *medium* che ha orientato la precedente sezione). Le rivoluzioni dada e surrealista offrono in questo senso non un indirizzo, bensì una pletora di direttrici tanto significative, quanto disorientanti.

2.3.6. *Handling, frôlement, tactile turn* tra Surrealismo e Dadaismo

La letteratura critica sui rapporti tra “tattilità”, Dada e Surrealismo ha ricevuto nell'ultimo quindicennio un'articolata sistemazione. I risultati di tali indagini, confluiti in monografie, saggi e brevi interventi, restituiscono un primo e fondamentale spaccato della pluralità di interpretazioni scaturite da un capillare spoglio dalle fonti primarie e secondarie, ponendo in campo una pluralità di approcci metodologici accomunati, si direbbe, dal significativo apporto offerto dall'indagine psicanalitica. Sull'onda della rivoluzione cubista e della lezione astrattista, le sperimentazioni condotte entro la policentrica rete del Dadaismo e, successivamente, nei ranghi del Surrealismo francese, hanno saggiato l'inafferrabile tema del toccare per il tramite di un panorama mediale composito, quando non apertamente intermediale. Come cercherò di evidenziare nella

¹⁷²⁴ Afferma a questo proposito Olin: «Kandinsky ha soppresso i riferimenti all'indessicale e ha menzionato solo il riferimento esterno perché interpretare le pennellate come segni palpabili della mano avrebbe reintrodotta l'individuale e il soggettivo, minacciando la validità della sua arte» (ivi, pp. 171-172, trad. mia).

¹⁷²⁵ ivi, pp. 148-149. Riconducendo il costruito di «necessità interiore» al manifestarsi di una triade di «esigenze mistiche», veicolanti rispettivamente la «personalità» dell'artista che si esprime in quanto individuo «creatore»; il suo appartenere, *à la* Riegl, a una determinata epoca («stile come valore interiore, composto dal linguaggio dell'epoca e, finché esisterà la nazione, dal linguaggio della nazione»); il suo esprimere l'essenza dell'arte e di tutte le sue manifestazioni in una direzione universalistica (V. Kandinsky, op. cit., (1912) 2005, p. 55).

proposta argomentativa, sebbene tanto il Primo, quanto il Secondo Futurismo italiano avessero interrogato il senso del tatto in una prospettiva parimenti intermediale (dalle teoriche tavole tattili marinettiane, all'esplosiva cucina futurista, passando per la letteratura sino a giungere alle *pièces* teatrali anti-psicologistiche e muscolari), i presupposti teorici e ideologici che orientano le suddette esperienze non parrebbero del tutto sovrapponibili. Al fine di introdurre la ricognizione, mi preme sottolineare un dato che immediatamente emerge fronteggiando la precedente letteratura critica che si è espressamente confrontata con tale oggetto di ricerca, esaminando un arco cronologico e un contesto geografico che, per le autrici e gli autori a cui farò riferimento, muove indicativamente dalle sperimentazioni duchampiane del '13, attraversa le fibrillanti vicissitudini della Parigi degli anni Venti e Trenta, cuore pulsante delle ricerche d'avanguardia, per confluire nelle ricerche statunitensi degli anni Quaranta. Ossia, quello afferente alla coalescenza che si viene a determinare, in sede teorica quale riflesso di una prassi artistica radicata, tra il tropo di una tattilità fattivamente agita (il più delle volte appannaggio dell'artefice) e una sua propaggine evocata per il tramite di uno spettro di possibilità formali e concettuali (la toccante Nadja bretoniana, lo sfioramento millimetrico dei volumi sintetici orchestrati da Giacometti), senza che tuttavia una simile equazione risulti apertamente problematizzata. Anche in tale circostanza, la disamina della precedente (e consistente) bibliografia critica, ha permesso a chi scrive di saggiare la varietà di accezioni con cui il termine aptico è stato di volta in volta impiegato dagli interpreti, solo raramente al fine di sottolineare la dinamicità di un contatto agito, più spesso per rimarcare la motilità di un contatto immaginario [*hapticity*] e suggerito, come si anticipava, verificando un regesto particolarmente nutrito di componenti narratologiche, allusioni di ascendenza sessuale e attributi formali.

La ricognizione storiografica che mi prefiggo di tracciare ravvisa il proprio fulcro nel volume monografico *Please Touch: Dada and Surrealist Objects after the Readymade*, dato alle stampe nel 2010 a firma della curatrice statunitense Janine Mileaf, fondamentale per più ordini di ragioni. Rispetto ai saggi dedicati al Surrealismo emersi in ambito anglofono nell'ultimo trentennio — tra di essi si distinguono il saggio *Surrealism and the Crisis of the Object* (1972) di Finkelstein¹⁷²⁶, oppure il successivo *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism and Politics* dell'inglese Johanna Malte, pubblicato nel 2004¹⁷²⁷ — il merito della monografia di Mileaf risiede nel taglio percettologico sbilanciato (almeno teoricamente) sul versante "tattile" con cui l'autrice si propone di indagare il disorientante spettro di manifestazioni confluite nell'alveo del Dadaismo e del Surrealismo. Si tratta infatti dello studio monografico maggiormente esaustivo al fine di avvicinare il tema in oggetto, condotto attraverso la disamina puntuale di alcune opere scelte (delineando una ricerca di ampio respiro che dai prodromici *readymade* duchampiani perviene alle scatole componibili di Cornell). D'altro canto, se le considerazioni elaborate sul toccare dall'autrice risultano maggiormente ambigue di quanto il tono assertivo del titolo lascerebbe supporre, il saggio di Mileaf non contempla un prospetto storiografico che invece a mio avviso, considerato lo spettro di autrici e autori che hanno interrogato tale tematica in maniera più contenuta, può essere utile comporre al fine di fornire una visione maggiormente esaustiva del tema in analisi.

¹⁷²⁶ H.N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*, New York University, New York, 1972.

¹⁷²⁷ J. Malte, *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism and Politics*, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Prendo le mosse da una seminale annotazione posta da Georges Hugnet a corollario della celebre esposizione *Fantastic Art: Dada and Surrealism* curata da Alfred Barr al MoMa di New York tra l'autunno e l'inverno del 1936-37¹⁷²⁸. Restituendo una panoramica attenta dello sviluppo policentrico di tali sperimentazioni alla qualità plastica dei *papiers collé* cubisti, le ricerche dadaiste e surrealiste, a detta di Hugnet, antepongono l'azione creatrice del caso e dell'automatismo, condividendo quella disposizione alla «super-realtà del collage»¹⁷²⁹ che, improvvisamente, materialmente catapulta o, si dovrebbe dire, repentinamente accoglie l'elemento storico-temporale entro i confini dell'opera. Che tale incursione del reale nello spazio artistico, veicolata dall'inserimento dei materiali più disparati tra i quali figurano ritagli di giornali o di locandine, brandelli di tessuto e fotografie, possieda una qualità eminentemente tattile, viene chiarito dal francese riportando una citazione assegnata a Tristan Tzara, di cui tuttavia non scioglie gli estremi. Risalire alla provenienza della citazione appare arduo: tra i pochissimi interpreti che ne serbano traccia si annovera l'artista statunitense James W. Davies¹⁷³⁰, che ne riporta un estratto entro un saggio datato 1972, rinviando tuttavia a un intervento di Margaret Osborn su Arshile Gorky, originariamente pubblicato nel '63¹⁷³¹, senza fornire ulteriori indicazioni laddove, invece, la bibliografia compilata in chiusura di catalogo non offre validi appigli (la pubblicazione del '25 indicata alla voce Tzara non presenta l'enunciato in questione¹⁷³²). Trascrivo di seguito l'estratto presumibilmente annotato prima del 1936. Hugnet, meditando specificamente sulla prassi di Tzara, afferma come per l'artista

una forma strappata da un giornale e introdotta in un disegno o in un quadro incorpora un pezzo di realtà quotidiana in un'altra realtà costruita dallo spirito. *Il contrasto tra materiali che l'occhio è in grado di trasporre quasi in una sensazione tattile*, conferisce una nuova dimensione al quadro in cui il peso dell'oggetto, stabilito con precisione matematica dai simboli, il volume e la densità, *il suo stesso sapore sulla lingua*, la sua consistenza ci portano davanti *una realtà unica in un mondo creato dalla forza dello spirito e del sogno*¹⁷³³.

Tale osservazione contiene in nuce alcuni elementi distintivi dell'episteme surrealista destinati a ricorrere nella letteratura critica, con maggior assiduità dagli anni Novanta. Tra di essi occorre annoverare il riferimento a una pseudo-tattilità appannaggio della facoltà visiva e, da ultimo, non dissimile dagli assunti approntati dagli autori del versante tedesco; la connessione tra le qualità materiali dell'opera, oggetto di una fruizione idealmente multimodale (qui specificamente papillare, in una notevole anticipazione di Maldiney) e il fenomeno inventivo del sogno, idealmente preposto alla fase inventiva. Di seguito, Hugnet menziona le sperimentazioni pittoriche di Dalì, Tanguy ed Ernst — sebbene tra le opere esposte figuri l'olio su tela *Paysage*

¹⁷²⁸ G. Hugnet, *In the Light of Surrealism*, in A. Barr (a cura di), *Fantastic Art: Dada and Surrealism*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, New York, 1936-1937), The Museum of Modern Art, New York, 1936.

¹⁷²⁹ *ivi*, p. 43, trad. mia.

¹⁷³⁰ Cfr. J. W. Davies, *Unified Drawing through the Use of Hybrid Pictorial Elements and Grids*, in "Leonardo", Vol. 5, N. 1, inverno 1972, pp. 1-9.

¹⁷³¹ Si veda a questo proposito: M. Osborn, *The Mystery of Arshile Gorky: A Personal Account*, in "Art News", N. 61, 1963, p. 159.

¹⁷³² Trascrivo di seguito la voce bibliografica indicata sul catalogo alla quale tuttavia non corrisponde l'estratto riportato da Hugnet nel saggio introduttivo: T. Tzara, *Sept manifestes dada*, Paris, J. Budry, 1925 [?]. (A reprint of material originally published between 1916 and 1920).

¹⁷³³ G. Hugnet, *In the Light of Surrealism* cit., 1936, pp. 43-44, trad. mia.

- *Effet d'attouchement* (1934-359) di Max Ernest¹⁷³⁴ l'autore, come accade per la maggior parte degli interpreti sino a Lucy Lippard, non azzarda alcuna connessione tra la componente tattile suggerita dal titolo e il vocabolario di forme morbide che animano la composizione di numerosi dipinti in quella sede esibiti — le semoventi bambole di Bellmer, le fotografie di Man Ray e Dora Maar, sino alle «decalcomanie» dello spagnolo Oscar Dominguez in cui «il lavoro del caso può essere osservato sotto un microscopio e l'automatismo rivela la traccia tangibile della mano meravigliosa»¹⁷³⁵. Rivendicando la distinzione tra gli "oggetti" dadaisti e surrealisti, l'artista francese ipostatizza questi ultimi allo stadio di «immagini per la mano» [*images for the hand*] che, in virtù del loro contenuto simbolico, si rivelano particolarmente atte, non fortuitamente, all'analisi psicoanalitica¹⁷³⁶. Istituyendo una linea di lettura estesamente saggiata dalle successive ricerche statunitensi di area strutturalista e post-strutturalista e rinnovando la filiazione, già riconosciuta da Breton, degli oggetti a funzionamento simbolico dalla precedente scultura *Suspended Ball* (1930-31) di Alberto Giacometti, Hugnet sottolinea, da un lato, come la «realizzazione simbolica» disposta da tali oggetti mutui dal linguaggio poetico «un processo di sostituzione erotica» [Figura 77]. D'altro canto, e tale osservazione mi pare piuttosto eloquente rispetto all'orientamento adottato dagli studi posteriori, il francese trascrive la celebre affermazione di Dalí secondo cui «gli oggetti con funzione simbolica non lasciano spazio a preoccupazioni formali. *Solo l'immaginazione amorosa ne è responsabile e sono extra-plastici*»¹⁷³⁷. È dunque il desiderio, e più precisamente una sua «mitologia», a costituire un attributo non formale, bensì concettuale, che nell'ipotesi formulata da Hugnet connette i *ready-made* duchampiani alle più tarde opere a rilievo e che, allo stesso tempo, non impedisce al suo fautore di porre una correlazione allora squisitamente formale tra «le creature che vivono nell'aria traslucida» della pittura di Tanguy e le polite forme organiche progettate da Arp per «perdersi nella natura»¹⁷³⁸.

Se, come si accennava poco sopra, un rilievo puntuale tra la sensualità formale esibita da taluna pittura surrealista (nelle figure di Tanguy e Dalí) e le ricerche statunitensi condotte nei primi anni Sessanta dovette essere postulata da Lucy Lippard alla metà di quel decennio (come analizzerò più specificamente nel capitolo dedicato alla critica e attivista newyorkese), in quel medesimo torno d'anni la disamina percettologica si presenta come eterogenea, procedendo in disamine filologiche e proposte interpretative.

¹⁷³⁴ *ivi*, Tavola No. 368, p. 270.

¹⁷³⁵ *ivi*, p. 49, trad. mia.

¹⁷³⁶ *ibidem*.

¹⁷³⁷ *ivi*, p. 50.

¹⁷³⁸ *ivi*, p. 50, trad. mia.



Figura 77: A. Barr, *Fantastic Art: Dada and Surrealism*, Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1936. Con oggetti “intoccabili” di Alberto Giacometti e paesaggi morbidi di Tanguy

Basti rammentare come Elmer Peterson, tra i primi curatori di una ricognizione sistematica degli scritti di Tzara avviata nel '63, vagliando il ponderoso lascito accordato dall'artista alla parigina Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet, ne desume il progetto di pubblicare un'edizione critica in tre volumi degli scritti di cui il secondo si sarebbe dovuto titolare *Mémoires sur l'art de voir et de toucher* o *Le Poivoir des images*, comprendendo scritti di Tzara sull'arte primitiva e sugli artisti a lui contemporanei (tra i quali Picasso, Ernst, Mirò)¹⁷³⁹. È ancora Peterson a formulare una chiave di lettura parzialmente sovrapponibile a quella descritta un trentennio prima da Hugnet, indagando uno snodo bibliografico in seguito estesamente ripreso dalla letteratura critica (che tendenzialmente, tuttavia, non cita Peterson). Risalendo al celebre contributo *D'un certain automatisme du goût* apparso sulla rivista “Minotaure” nel 1933¹⁷⁴⁰, Peterson mette in luce il circuito metaforico-formale istituito da Tzara tra gli ambigui volumi schiusi dalle corone e dalle falde dei cappelli femminili, il repertorio di forme sensuali dall'universo floreale (tema già parzialmente presente in Benjamin e più marcatamente in Bataille) e «il senso di una voluttà tattile e visionaria» correlata al motore più intimo dell'invenzione artistica, ossia alle «rappresentazioni sessuali» [*representations sexuelles*]¹⁷⁴¹. Anche l'architettura partecipa a tale sistema di associazioni poetiche, producendo nella disposizione delle masse e dei volumi quel wölffliano «chiaroscuro delle profondità morbide e tattili» [*le clair-obscur des profondeurs tactiles et molles*], preposto alla generazione di un freudiano e «felice stato prenatale»¹⁷⁴². «L'architettura del futuro — conclude Tzara prendendo nettamente le distanze dalle coeve ricerche dell'International Style — sarà intrauterina» a patto che rigetti l'asservimento alle logiche borghesi¹⁷⁴³. La diade tattile-intrauterina introdotta nel contributo, come anticipavo e come mostrerò a breve, costituisce uno dei lemmi privilegiati di una specie di tattilità estesa (il sentire aptico?) con cui la successiva letteratura critica si è confrontata a più riprese.

¹⁷³⁹ E. Peterson, *Tristan Tzara: dada and surrealist theorist*, Rutgers University Press, New York, 1971, p. Xxiii.

¹⁷⁴⁰ T. Tzara, *D'un certain automatisme du goût*, in “Minotaure”, N. 3-4, 1933, pp. 81-84.

¹⁷⁴¹ *ivi*, p. 127, trad. mia.

¹⁷⁴² *ivi*, p. 135, trad. mia.

¹⁷⁴³ *ibidem*.

Per una scelta metodologica esposta nelle premesse alla ricerca, preferisco focalizzare il mio studio su una traiettoria sondata con minor acribia dalla letteratura specialistica nel contesto delle Avanguardie Storiche. Cionondimeno, mi preme precisare come lo spoglio di una rivista quale “Minotaure” permetta di gettare una prima luce sulla pluralità di strategie con cui i surrealisti si riferivano direttamente o indirettamente all’esperienza del contatto e più generalmente ai fenomeni percettivi, prontamente assorbiti nelle sfere dell’onirismo e dell’erotismo. Mentre un paleolitico Brassai, connettendo i segni tracciati sulle pareti delle grotte preistoriche ai graffiti incisi sui muri delle fabbriche metropolitane poteva affermare lapidario e con un insospettabile piglio purovisibilista come «tutto è una questione ottica»¹⁷⁴⁴, le celeberrime *Sculptures Involontaires* di Salvador Dalí fotografate da Man Ray e pubblicate sul medesimo numero del ‘33, non solo divenivano testimonianza dell’azione infinitesimale di un contatto esercitato da terzi, ma sfuggivano tanto al controllo della volontà umana quanto a quello della panottica retina.



Figura 78: Montaggio composto da Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style*, in “Minotaure”, N. 3-4, 1933; Paul Éluard, Max Ernst, *Répétitions*, A Paris au sans pareil, 1922

Ancora Dalí, nel risalire alle regole profonde soggiacenti al Modern Style in architettura, ne desume la tendenza intermediale a rendere «scultura» [*sculpture*] tutto ciò che ricade nell’ambito dell’«extra-sculturale» [*extra-sculptural*]: ossia elementi quali l’aria, l’acqua, il fumo, ma anche l’inquinamento notturno o la figura ibridamente sensuale della «femmina-fiore-pelle». In altri termini, l’artista originario di Figueres ravvisa quale attitudine stilistica fondante dell’Art Nouveau quella di conferire una veste tangibile a entità ontologicamente informi (quali per esempio il fumo), in una tendenza all’«iper-materialismo» [*hyper-materialisme*] alimentata dal desiderio erotico-gustativo di possedere l’oggetto («essere in grado di mangiare nel modo più realistico l’oggetto del desiderio» annota a tal proposito l’artista) ben incarnato dalla metafora gustativa della *maison-*

¹⁷⁴⁴ Brassai, *Du mur des cavernes au mur d'usine*, in “Minotaure”, N. 3-4, 1933, pp. 6-7, qui 6, trad. mia.

*gâteau*¹⁷⁴⁵ o dall'echino burroso di una colonna fitomorfa che, noncurante, si rivolge al suo fruitore dicendo: *mange-mo!* [Figura 78]

Mentre al '34 si data il breve componimento del già citato Hugnet dedicato alla mano e concepito nella forma randomica della *rêverie*¹⁷⁴⁶, all'anno successivo risale l'intervento *Physique de la poésie* a firma di Paul Eluard. Scandagliando le relazioni tra parola poetica e illustrazione, il francese inserisce la riproduzione di un'incisione posta sul frontespizio della raccolta a quattro mani *Répétitions* dello stesso Eluard, con interventi grafici di Max Ernst, data alle stampe nel 1922. Il soggetto dell'emblema mi pare eloquente rispetto alla molteplicità di accezioni con cui i surrealisti sublimano il toccare e che la ricognizione di Mileaf rintraccia in maniera convincente: in un groviglio formato da quattro mani, un occhio appare trafitto e attraversato da un filo, mentre una mano produce un lieve contatto nel posare una farfalla su un avambraccio di cui non si vede il corpo. Ancora, nel settimo numero del 1935 dedicato al *côté* oscuro della natura, il critico d'arte Tériade intitola il contributo di apertura *La peau de la peinture*, rivendicandone la qualità somatica — esplicitata nel confronto tra due ritratti fotografici di nudo femminile realizzati da Man Ray e la superficie parimenti epidermica della corteccia di un albero — ne sostiene al contempo la strutturale dipendenza dalla visione («quando il pittore lascia il dominio della visione, rinuncia alla pittura» sancisce il poliedrico autore)¹⁷⁴⁷, correlando nel numero successivo la vocazione proposizionale della pittura surrealista ai processi del sogno e della poesia¹⁷⁴⁸.

Se nelle seminali monografie uscite dopo il '71 — penso alla raccolta di scritti *Tristan Tzara. Approximate Man, and Other Writings* curata da Mary Ann Caws nel '73¹⁷⁴⁹ o al volume *Liberation through art: Dada and Surrealism* (1976) di Marina Scharf, in cui l'autrice connette la sperimentazione del collage alla «pressione del caos visivo (e di "idee") offerto dalle comunicazioni moderne»¹⁷⁵⁰ — l'indagine sulle forme percettive risulta marginale e non sistematica, sin dagli ultimi anni di quella stessa decade la connessione tra visione ed elemento pulsionale trova una rinnovata sponda di approfondimento nelle ricerche della già citata Rosalind Krauss. Rispetto alle indagini cubiste, votate a un superamento della visione condotto con strumenti semiologici, il confronto con l'episteme surrealista conduce l'autrice a saggiare una più stringente dipendenza tra l'alveo della visione e quello psicoanalitico di matrice freudiana, presente sin dai tempi della recensione cubista apparsa nel '71.

Un simile indirizzo presenta nel volume dei *Passages* un luogo di riflessione prodromico¹⁷⁵¹. Nel compilare una ricognizione critica sullo sviluppo della scultura nel Novecento, la storica dell'arte enuclea numerosi «oggetti» (*objects*) realizzati tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta non solo atti alla potenziale fruizione tattile da parte del fruitore, bensì finalizzati a sollecitare tale modalità percettiva senza prevedere l'effettiva interazione manuale. Se il fattore tattile non risulta estraneo alla trattazione di Krauss, che ne rende puntualmente conto menzionando, tra gli altri, il bronzeo *Objet désagréable* del 1931 di Giacometti e la scatola

¹⁷⁴⁵ S. Dali, *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style*, in "Minotaure", N. 3-4, 1933, pp. 69-76, qui 72, trad. mia.

¹⁷⁴⁶ G. Hugnet, *Petite rêverie du grand veneur*, in "Minotaure", N. 5, 1934, s.n.

¹⁷⁴⁷ E. Tériade, *La peau de la peinture*, in "Minotaure", N. 7, 1935, s.n.

¹⁷⁴⁸ E. Tériade, *La peinture surrealiste*, in "Minotaure", N. 8, 1936, pp. 5-17.

¹⁷⁴⁹ A. M. Caws, *Tristan Tzara. Approximate Man, and Other Writings*, Wayne State University Press, 1973.

¹⁷⁵⁰ M. Scharf, *Liberation through art: Dada and Surrealism*, The Open University, 1976.

¹⁷⁵¹ R. Krauss, *Passages* cit., p. 76.

con elementi semoventi *Homage to the Romantic Ballet* di Joseph Cornell del 1942, d'altro canto esso non sembra possedere sul piano argomentativo una valenza strutturale. Lungi dall'adottare un approccio storico-percettologico — il che non equivale certamente a dire che Krauss non avesse familiarità con esso, considerate le numerose (e corrette) menzioni da Hildebrand, Riegl e Berenson effettuate anche in saggi successivi — nel '77, come ancora nel 1999, è la lettura di impostazione psicanalitica a divenire predominante. Più precisamente, nel descrivere l'impossibile contatto disposto dalla scultura in gesso e metallo *Suspended Ball* (1930-31) di Giacometti, in cui un elemento sferico opportunamente reciso (in uno spicchio vulvare?¹⁷⁵²) e sospeso entro una gabbia-parallelepipedo, pende sopra una mezzaluna posata orizzontalmente, Krauss introduce tanto i temi di un movimento reale e di un tempo «letterale» [*literary*]¹⁷⁵³, quanto le suggestioni di carattere sessuale che il tuttotondo velatamente sottende. Inoltre, sebbene l'assenza del piedistallo riduca le distanze sia reali sia metaforiche tra la scultura e il corpo del fruitore, in un fenomeno che in maniera molto convincente la statunitense connette alle successive esperienze minimaliste e post-minimaliste, di fatto il riferimento al toccare viene a saldarsi in maniera forte alla rarefatta evocazione della sfera sessuale.

Della non ovvietà dell'approccio seguito da Krauss e del peso che su di esso dovette esercitare la svolta linguistica degli anni Settanta, rende conto un ulteriore saggio illustre quale il celebre *L'Amour Fou. Photography & Surrealism*, edito in occasione dell'omonima collettiva tenutasi alla Concoran Gallery of Art di Washington D.C. nell'autunno del 1985¹⁷⁵⁴. L'argomentazione elaborata in quella sede da Krauss, in effetti, non lascia dubbi rispetto alla gerarchia sensoriale che l'autrice ravvisa nell'episteme surrealista. Riferendosi al programmatico *Manifeste du Surréalisme* apparso nell'autunno del '24, Krauss pone in luce quel «privilegio della visualità» che il firmatario Breton aveva sancito nel correlare l'invenzione dell'automatismo psichico al fenomeno delle «immagini ipnogogiche», ossia generate da un'«esperienza visiva a metà tra veglia e sogno». «È infatti attraverso alla priorità che voleva dare a questa modalità sensoriale», prosegue Krauss riconoscendo nella visione il «mezzo stesso dell'esperienza onirica», che Breton mirava a «istituire uno stile pittorico»¹⁷⁵⁵. In piena temperie postmoderna e partecipando di un orientamento post-strutturalista, l'autrice equipara la «visione fotografica» alla «visione surrealista», ravvisando nel fenomeno dello spaziamento [*spacing*] il processo mediante cui le ricerche surrealiste, e nello specifico il *collage*, incrinano la presunta immediatezza del *medium* fotografico generando un'enigmatica forma di scrittura¹⁷⁵⁶.

In una direzione concettualmente alternativa e in questo senso prodromica rispetto agli assunti acutamente elaborati dalla statunitense, si pone l'articolo *Hands-On Surrealism* della storica dell'arte Kristen H. Powell,

¹⁷⁵² Nel testo del '99 Krauss pone bene in luce la natura implicita e non nettamente definita sul fronte del genere suscitata dalla scultura semovente di Giacometti, sulla quale annota: «questo suggestivo scivolamento di una sfera di tessuto su un cuneo reclinato, configura l'attività di una carezza tra organi la cui identità di genere è del tutto instabile» R. Krauss, *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts: Londra: Inghilterra, 1999, p. 5, trad. mia.

¹⁷⁵³ Scrive a questo proposito Krauss: «Non è il momento pregnante di Hildebrand e Rude, né il tempo analitico di Boccioni e Gabo — l'istante compattato in cui una sequenza di momenti precedenti e successivi sono contenuti e proiettati mentalmente. È invece il tempo reale dell'esperienza, aperto e specificamente incompleto. Questo ritorno al movimento reale e al tempo letterale è una funzione del significato della surrealità, che si colloca accanto e all'interno del mondo in generale, condividendone le condizioni temporanee ma essendo plasmata da un'esigenza interiore» *ivi*, p. 114.

¹⁷⁵⁴ R. Krauss, *L'Amour Fou. Photography & Surrealism*, Abeville Press, New York, 1985.

¹⁷⁵⁵ *ivi*, p. 20, trad. mia.

¹⁷⁵⁶ *ivi*, pp. 20-40.

uscito nel dicembre del 1997 per la rivista “Art History”¹⁷⁵⁷. Impiegando la già menzionata locuzione di “Hands-On” che l’archeologa cognitivista Ellen Dissanayake aveva discusso in una conferenza tenuta nel 1994 ed esplicitato in un contributo del 1996¹⁷⁵⁸, ma che Powell non cita — anche se, come cercherò di mostrare a breve, mi pare esistano valide ragioni per sospettare una conoscenza fosse anche superficiale di tale costrutto —, l’autrice dispiega un’ articolata tipologia della rappresentazione di mani nelle sperimentazioni surrealiste. Mutuando le proprie fonti dallo spoglio delle riviste specialistiche dell’epoca (tra tutte “Minotaure”), obiettivo di Powell è quello di mettere in discussione il predominio accordato alla visualità [*primacy of the eye*] che, ad avviso della medesima (e curiosamente), la diade benjaminiana pittore-operatore veicolerebbe¹⁷⁵⁹. Attraverso l’analisi di opere di Marcel Duchamp, Man Ray, André Breton, Paul Eluard, Meret Oppenheim aventi come soggetto la mano, l’autrice ne ravvisa la qualità variabilmente feticistica (in un riferimento mutuato da Hal Foster), magica, indessicale, semiologica, umbratile e fantasmatica¹⁷⁶⁰. Ciò che tuttavia mi pare di interesse, pertiene alla correlazione che Powell intuisce tra la persistente apparizione di tale organo prensile e l’ ancestrale gesto dell’ impronta sostenendo come «gli artisti surrealisti hanno reso la mano un’ immagine potente attraverso il suo uso in riferimento alla sessualità umana e ai punti in comune tra il passato preistorico e il presente modernista»¹⁷⁶¹. Si tratta di un riferimento, peraltro già avanzato da Krauss¹⁷⁶², che l’autrice non manca di inserire entro un più ampio panorama bibliografico, interrogando il significato di tali enigmatiche tracce nel solco della lezione di Breuil e Leroi-Gourhan. Nonostante il rinvio al *côté* archeologico e la mancata esplicitazione della coeva teoria di Dissanayake, Powell di fatto circoscrive l’indagine sulla presentazione della mano a un fenomeno nuovamente metalinguistico, ossia a un accadimento interno alle logiche dell’opera (non necessariamente spaziali) che tange il suo fruitore da remoto, per il tramite dell’ evocazione virtuale del gesto di imprimere la mano.

Ho anteposto all’analisi della monografia di Mileaf il presente prospetto storiografico con la volontà di delineare gli estremi di un panorama composito, senza la presunzione di rendere sistematico, sulla questione. Rispetto agli studi di Krauss, con il quale il saggio di Mileaf dialoga sul fronte metodologico (come ha già evidenziato criticamente il recensore Robert Melton, lo studio si inserisce nel perimetro di un «iperformalismo» sostanzialmente impermeabile alla storia divenuto di scuola negli Stati Uniti dalla fine degli anni Settanta), la monografia del 2010 dispone una ramificata fenomenologia del toccare muovendosi tra sperimentazioni dada e surrealiste. Titolo della medesima rimanda alla celeberrima copertina polimaterica *Prière de toucher* realizzata da Marcel Duchamp con la collaborazione del pittore italo-americano Enrico Donati in occasione dell’ esposizione *Le Surréalisme en 1947*, tenutasi nella primavera di quell’anno alla

¹⁷⁵⁷ K. H. Powell, *Hands-On Surrealism*, in “Art History”, Vol. 20, N. 4, dicembre 1997, pp. 516-533.

¹⁷⁵⁸ E. Dissanayake, *Art, Life and Human Nature*, in “Journal of Comparative Literature and Aesthetics”, Vol. 19, N. 1-2, 1996, pp. 21-32. Il contributo viene parzialmente mutuato dall’ autrice da una *lecture* presentata nel novembre del 1994 presso il Centre for Human Ecology dell’Università di Edimburgo.

¹⁷⁵⁹ K. H. Powell, *Hands-On Surrealism* cit., p. 517, trad. mia.

¹⁷⁶⁰ *ivi*, passim.

¹⁷⁶¹ *iv*, p. 530, trad. mia.

¹⁷⁶² Sin dal 1984 Krauss notava come dagli anni Trenta le enigmatiche impronte impresse o insufflate sulle pareti rocciose delle grotte paleolitiche fossero assurte a simboli destinati a ricorrere nella figurazione modernista (si pensi per esempio al celeberrimo di Jackson Pollock. Si veda a riguardo: R. Krauss, *Giacometti*, in W. Rubin (a cura di), “*Primitivism*” in *the Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMa Press, New York, 1984, Vol. 2, p. 151.

Galerie Maeght di Parigi sotto la guida di Breton e Duchamp¹⁷⁶³. Come correttamente rileva Mileaf, assecondando l'esortazione impressa a lettere capitali sul volume emulando il carattere degli onnipresenti cartelli in cui si esorta lo spettatore a non toccare le opere esposte, i visitatori della collettiva surrealista assurgevano a impavidi «manipolatori» [*handlers*]. Incollato su un cartoncino rosa fissato su un lembo di velluto nero spicca un occhieggiante seno posticcio in gommapiuma, sovrastato dall'anzidetta proposizione “motivazionale” [Figura 79].



Figura 79: Montaggio formato da J. A. Mileaf, *Please Touch: Dada and Surrealism after the Readymade*, The Chicago University Press, Chicago, 2010; M. Duchamp, *Prière de toucher*, 1947, Centre Georges Pompidou; Anonimo, Marcel Duchamp con Ruota di Bicicletta, 1966

Dalla ponderosa, e per certi versi ancora insuperata, biografia compilata da Bernard Marcadé per la parigina Flammarion nel 2007, si evince come la realizzazione dei manufatti dovette essere particolarmente laboriosa. Trattandosi di coppe da indossare al di sotto degli abiti e dunque progettate per rimanere invisibili, Duchamp decorò ciascuno dei 999 esemplari di cui era composta la serie limitata effigiando in maniera realistica l'incarnato e il capezzolo¹⁷⁶⁴. Tali ammiccanti multipli, nati da un palpeggio tanto creatore quanto logorante per cui Donati ammette, ironicamente, «non avrei mai pensato di potermi stancare di maneggiare così tanti seni», e Duchamp risponde «può darsi che il punto sia proprio questo»¹⁷⁶⁵, assume per Mileaf la valenza di opera emblematica per intendere la progressiva intersezione o addirittura il predominio della facoltà tattile su quella visiva in numerose esperienze occorse dagli anni Trenta. Più precisamente e più generalmente, Mileaf asserisce come «al di là del contesto immediato della mostra del 1947, tali relazioni tattili erano diventate un segno distintivo degli esperimenti dadaisti e surrealisti con gli oggetti d'arte di uso comune»¹⁷⁶⁶. Di una simile propensione tattile partecipa, a detta di Mileaf, la rivoluzione copernicana determinata dal *readymade*, ossia dell'oggetto di uso comune selezionato dall'artista — Duchamp direbbe incontrato in un imprevedibile *rendez-*

¹⁷⁶³ A. Breton, B. Péret, V. Brauner, *Le Surrealism en 1947*, Maeght Éditeur, Parigi, 1947.

¹⁷⁶⁴ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vita a credito* (2007), Johan & Levi, Monza, 2009, p. 393.

¹⁷⁶⁵ Cfr. “17 maggio 1947”, in J. Gough-Cooper, J. Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Selavy: 1887-1968*, Bompiani, Milano, 1993; già in Marcadé, op. cit. 2009, p. 393.

¹⁷⁶⁶ J. A. Mileaf, *Please Touch: Dada and Surrealism after the Readymade*, The Chicago University Press, Chicago, 2010, p. 2, trad. mia.

vous — per ragioni che travalicano la sfera dell'estetica e del gusto, e che viene elevato al rango di opera d'arte per mezzo di un processo nominalistico, oppure di legittimazione istituzionale. Entro le direttive variabilmente schiuse dalle sperimentazioni definite di arte, di «anarte» o di «arti-arte», Mileaf rileva come la letteratura precedente abbia sostanzialmente ignorato tale portato, pagando lo scotto di un'impostazione oculocentrica consolidata da decenni di modernismo. Mi riservo nel prossimo capitolo di mettere in discussione più approfonditamente tale assunto, oggetto di potenziali obiezioni al discorso di Mileaf — occorre infatti approfondire il privilegio panottico di cui il pensiero di Greenberg si fa rigoroso veicolo, piuttosto che utilizzare il medesimo alla stregua di un agile ombrello. A queste altezze, rilevo come l'argomentazione condotta dalla statunitense riconosca nel *readymade* un dispositivo atto all'analisi sul toccare sia da un punto di vista concettuale, sia rispetto alla notevole influenza da esso esercitata su generazioni di artisti europei e non¹⁷⁶⁷.

Allo stesso tempo, e come in effetti Mileaf non tarda a dichiarare, se alcune delle opere contemplate presuppongono, almeno idealmente, una concreta interazione tattile — per esempio i già citati oggetti di Giacometti o di Cornell —, numerosi esemplari sollecitano tale canale percettivo in maniera metaforica o virtuale. Riferendosi al francese Marcel Jean, per menzionare un caso esemplificativo, l'autrice sottolinea come le opere del pittore «enfaticavano le componenti erotiche e sensuali di un contatto immaginato o intellettualizzato»¹⁷⁶⁸. In questo senso l'oggetto surrealista, spesso esposto all'interno di teche e così, di fatto, indisponibile al toccare, esercita la sua fascinazione tattile sul fruitore per mezzo di un complesso sistema di «reazioni corporee» [*bodily reactions*] attivate da fenomeni quali «disturbo e incompiutezza, attrazione e repulsione»¹⁷⁶⁹.

Il volume di Mileaf, centrale per il taglio monografico con cui viene condotta l'analisi, sconta due aspetti parzialmente suscettibili di obiezione. Da un lato e come già rilevato da una recensione a firma di Robert Melton¹⁷⁷⁰, si situa l'analisi marginale delle contestuali vicende storiche, particolarmente articolate tanto per i circoli dada europei e oltreoceano, quanto per le vicende surrealiste parigine. La non specificazione di un simile panorama di fonti rischia, sul lungo raggio, di indebolire la solidità della trattazione. Dall'altro, l'autrice giustamente combina, ma non esplicita a mio avviso con sufficiente forza, i rapporti tra una tattilità fattivamente esperita e lo spettro di possibilità che si presenta qualora tale facoltà percettiva risulti altrimenti sollecitata, in un indirizzo da ultimo predominante nell'economia dell'argomentazione. Nonostante Mileaf si dimostri pienamente consapevole sia dello scarto semantico esistente tra il «tattile» e l'«aptico», identificando il secondo con «un impegno più attivo da parte del soggetto», comprendente «il movimento, la scansione o l'esplorazione dell'oggetto», quest'ultima preferisce avvalersi dell'aggettivo «tattile» (*tactile*) in quanto maggiormente familiare al lessico degli autori contemplati in sede di studio¹⁷⁷¹. Se da un punto di vista storiografico tale scelta risulta legittima (con qualche eccezione), mi pare che limitare l'indagine a un rilievo terminologico, ammessa la pluralità di significati che la componente tattile può assumere in relazione all'opera

¹⁷⁶⁷ *ivi*, p. 3, trad. mia.

¹⁷⁶⁸ *ivi*, p. 17, trad. mia.

¹⁷⁶⁹ *ibidem*.

¹⁷⁷⁰ Si veda a questo proposito: R. Melton, *Please Touch: Dada and Surrealist Objects after the Readymade. By Janine Mileaf*, in "The European Legacy", Vol. 18, 2013, pp. 92-94.

¹⁷⁷¹ *ivi*, p. 11, trad. mia.

d'arte, non risolve il problema e anzi comporta, da ultimo, una perdita di specificità rispetto al dato tattile (risultano in effetti poche, quando non pochissime, le opere enucleate dall'autrice e preposte al toccare del fruitore)¹⁷⁷². Non mi soffermo in questa sede sulla figura di Duchamp che apre la ricognizione di Mileaf e che preferisco analizzare nel successivo paragrafo. Vorrei piuttosto rimarcare, nel solco delle premesse brevemente enucleate, come lo studio di Mileaf privilegi una tattilità investigata nella sua veste teoretica, metaforica o psicanalitica, testimoniando una piena partecipazione al panorama critico statunitense (capeggiato idealmente da Krauss).

Un simile approccio può essere evinto dall'argomentazione che l'autrice elabora sulla produzione di Man Ray, esaminando il celeberrimo *Cadeau* del 1921, ferro da stiro a cui l'artista applica una teoria di chiodi lungo l'asse verticale, rendendo lo strumento evidentemente inutilizzabile¹⁷⁷³, e l'altrettanto noto *Indestructible objet* datato 1923, formato da un metronomo sul cui pendolo viene affissa la fotografia in bianco e nero dell'occhio della foto-reporter newyorkese Lee Miller Penrose, trapiantata a Parigi nei primissimi anni Venti e amante dello stesso Ray¹⁷⁷⁴. Nel primo caso Mileaf sottolinea tanto le sensazioni immaginarie di contatto che la visione dell'«oggetto di affezione» può suscitare nel soggetto percipiente — il calore della piastra riscaldata, l'impatto puntuto delle viti contro le superfici —, quanto lo spettro di implicazioni sul genere che esso dispone (realizzando allo stesso tempo un emblema del lavoro domestico femminile e una potenziale arma di emancipazione). Rispetto al metronomo, muovendo dagli scritti di Man Ray, l'autrice ne rimarca la visione carnale, la componente tattile-distruttiva contenuta nella nota esplicativa, oltre alle possibili connessioni di matrice freudiana legate a una cultura del sadismo che aveva invaso i circoli parigini degli anni Venti, anche per il tramite dello scrittore statunitense William B. Seabrook¹⁷⁷⁵. Nel solco delle osservazioni indessicali formulate da Rosalind Krauss¹⁷⁷⁶ e Margaret Iversen¹⁷⁷⁷, Mileaf sottolinea come la tecnica fotografica del

¹⁷⁷² Ancora, sebbene la statunitense rintracci un panorama eterogeneo di fonti primarie e secondarie, si segnalano alcune omissioni non irrilevanti. Mi limiterò a queste altezze a evidenziarne una sul fronte teorico, riservandomi di proporre in conclusione una mia proposta argomentativa. Il denso volume *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'eimprente* del poliedrico francese Georges Didi-Huberman, veniva dato alle stampe dalla parigina Éditions de minuit nel 2008, due anni prima della pubblicazione del testo di Mileaf. La sua mancata menzione senz'altro può essere ricondotta, data la tradizione strutturalista e post-strutturalista alla quale l'autrice si riferisce, ad alcune divergenze sostanziali esistenti tra il panorama statunitense e quello europeo, che videro proprio nelle riflessioni sulla fortunatissima nozione di "informe" un vivace luogo confronto. Si veda a riguardo: G. Didi-Huberman, *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'eimprente*, Éditions de minuit, Parigi, 2008. Mi riferisco alla pubblicazione quasi contestuale di un saggio a firma di Didi-Huberman dedicato al tema dell'informe nel pensiero di Bataille, e del catalogo *L'INFORME. Mode d'emploi* della celebre collettiva curata da Y.-A. Bois e R. Krauss tra la primavera e l'estate del 1996: G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éditions Macula, Parigi 1995; Y.-A. Bois e R. Krauss, *L'INFORME. Mode d'emploi*, Cat. della Mostra (Parigi, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 22 maggio - 26 agosto 1996), Centre Pompidou, Parigi, 1996.

¹⁷⁷³ J. Mileaf, *Please Touch* cit., 2010, pp. 55-56.

¹⁷⁷⁴ *ivi*, pp. 69-72.

¹⁷⁷⁵ Come puntualmente annota Mileaf, lo scrittore ed esploratore Seabrook aveva ottenuto una cospicua notorietà nella capitale francese dei primi anni Venti, per il tramite principalmente di volumi etnografici dedicati a terre esotiche e non-occidentali, introducendo una cerchia di artisti particolarmente ricettiva ai temi afferenti alla sessualità e all'erotismo la pratica del bondage (J. Mileaf, *Please Touch* cit., pp. 76-81). In tale contesto, la partecipazione di Ray alle iniziative di Seabrook, partecipazione inventiva che l'autrice sottolinea, per il tramite degli scritti dello stesso, essere eminentemente «teoretica» e non meramente «sessuale», si realizza nell'esecuzione di una serie di scatti dello statunitense, Miller e ulteriori personaggi colti nell'atto di operare tale pratica oppure di evocarne la partecipazione.

¹⁷⁷⁶ R. Krauss, *Passages* cit., 1977, *passim*.

¹⁷⁷⁷ Si veda a questo proposito: M. Iversen, *Following Pieces. On Performative Photography*, in J. Elkins (a cura di), *Photography Theory*, Routledge, New York, 2007, pp. 91-108.

“Rayographs” o “Rayograms”, erede diretta degli ancestrali *Photogenic Drawing* dello sperimentatore Fox Talbot¹⁷⁷⁸, rappresentasse a tutti gli effetti un «medium tattile» [*tactile medium*]¹⁷⁷⁹. Ricondotte da Breton e dallo stesso Man Ray¹⁷⁸⁰ a un’esperienza pittorica realizzata dalle componenti alcaline del *medium* fotografico, tali impressioni, ponendo l’oggetto sulla superficie fotosensibile ed esponendolo alla luce senza la mediazione dell’apparecchio fotografico, schiudono una peculiare specie di tattilità. Molto opportunamente la storica dell’arte Susan Laxton ha definito i “raggiogrammi” delle «immagini a contatto» [*contact images*] recanti «una relazione speciale con la tattilità e con lo spazio» in grado di disorientare internamente la presunta specificità mediale della pittura (e della fotografia) modernista, testandone le «qualità scultoree» [*sculptural qualities*]¹⁷⁸¹. Aggiungo che la consultazione degli scritti sull’arte di Ray editi nel 2016 a cura di Jennifer Mundy, offre alcune significative puntualizzazioni all’affermazione di Mileaf, permettendomi di concludere lo spoglio del volume rilevando la complessità tutta critica di avanzare letture univoche sull’argomento [Figura 80].



Figura 80: Montaggio formato da M. Ray, *Senza Titolo*, 1927, Collezione Peggy Guggenheim (Venezia); W. E. Fox Talbot, 1. Aglio. 2. Cestro. 3. Poa. - British, Dorset 1800-1877 Lacock; M. Ray, *Obsevatory Tempo: Gli Amanti*, 1936

Nell’intervento *The Conscious Individual* risalente al novembre del 1915, Ray individua nell’interazione plastica tra punto, linee, ritmo e superficie un fattore che accomuna il linguaggio musicale ai corrispettivi della danza e dell’architettura. Mentre la scultura afferisce alla «creazione di valore» nell’alternanza dei piani in uno spazio tridimensionale, «la pittura, come illusione della Materia, è materialmente identificata dal colore e dalla texture dei pigmenti; queste qualità coltivate in loro stesse sostituiscono l’illusione della materia attraverso le parallele realizzazioni della materia e soddisfano *il senso tattile*»¹⁷⁸². In una versione rivisitata del testo intitolata *A Primer of the New Art of Two Dimensions* e venuta alla luce l’anno successivo¹⁷⁸³, non solo scompare il

¹⁷⁷⁸ Mileaf in effetti non cita tale invenzione brevettata nel 1837. Si rimanda a questo proposito a: H. Fox-Talbot, *An Account of the Processes Employed in Photogenic Drawing. [Abstract]*, in “Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, Vol. 4, pp. 124-126.

¹⁷⁷⁹ J. Mileaf, *Please Touch* cit., p. 14, trad. mia.

¹⁷⁸⁰ S. Laxton, “*Flou*”: *Rayographs and the Dada Automatic*, in “October”, Vol. 127, inverno 2009, pp. 26-29.

¹⁷⁸¹ *ibidem*.

¹⁷⁸² M. Ray, *Untitled statement*, in J. Weichsel, *New Art and Man Ray*, in “East and West”, N. 8, 1915, pp. 245-46; Cfr.

J. Mundy, *Man Ray: Writings on Art*, Getty Institute, Los Angeles, 2016, pp. 31-31, trad. mia.

¹⁷⁸³ M. Ray, *A Primer of the New Art of Two Dimensions*, Stampa privata, New York, 1916, s.n. Ristampato in J. Mundy, *Man Ray: Writings on Art* cit., 2016, p. 38.

riferimento alla tattilità sollecitato dalle componenti materiali del linguaggio pittorico, bensì, probabilmente scontando la contestuale influenza della pratica fotografica (l'acquisto di un apparecchio da parte di Ray si data all'estate precedente) Ray sancisce che «l'essenza della pittura è [sia] preservata nel medium bidimensionale». Una simile affermazione, greenberghiana *ante litteram* nel rivendicare la bidimensionalità quale attributo connotativo della pittura, ben si accorda con l'eventuale frequentazione da parte dell'artista del pensiero dei purovisibilisti Fiedler e Hildebrand¹⁷⁸⁴. La sperimentazione dal 1917 della pittura per il tramite dell'aerografo consente all'artista di emanciparsi (almeno apparentemente) dal giogo della mano pervenendo a una tecnica di cui, se Ray sottolinea l'appartenenza a una «pura attività cerebrale» [*pure cerebral activity*]¹⁷⁸⁵, già Merry Foresta rivendica la dimensione tecnicamente sensuale schiusa dai «veli di vernice che sembrano sfiorare appena la superficie»¹⁷⁸⁶. D'altro canto, è ancora in un'intervista con Maurice Rynal pubblicata nel 1930, illustrando come sia pervenuto alla fotografia immortalando le proprie opere pittoriche e scoprendo così uno strumento più agile e meno dispendioso sul piano dell'esecuzione, Ray sostiene come «solo la pura immagine conta», rinunciando da ultimo a qualsivoglia forma di tattilità o addirittura di materialità¹⁷⁸⁷.

Con ciò non intendo certamente negare che una sensibilità tattile permei tanto la prassi, quanto il pensiero di Man Ray. Tracce di una simile inclinazione possono essere rinvenute sia nel perimetro di brevi componimenti in prosa — nel contesto dello scritto *Hollywood Album* del 1938, Ray celebra le «mani» quali «antenne del corpo umano», e il «senso del tatto» alla stregua di una facoltà percettiva «che non richiede educazione, né traduzione», essendo la sede di un herderiano sensorio globale preposto al sentire [*simply to be felt*]¹⁷⁸⁸ —, sia in quello di interventi poetici — penso al brano *At Observatory time. The Lovers* pubblicato nel '35¹⁷⁸⁹ derivato dall'omonimo dipinto del 1932-34¹⁷⁹⁰ e di un anno precedente l'omonima serie di fotografie¹⁷⁹¹, in cui Man Ray, adottando uno stile che cinematograficamente evoca l'incontro delle labbra paragonandolo al sorgere del sole, descrive il venire meno della visione nell'estrema vicinanza o nell'altrettanto netta lontananza.

Come cercherò di evidenziare nel prossimo capitolo e nella successiva trattazione, mi pare che il tema plastico-scultoreo in relazione alla bidimensionalità della pittura (e della fotografia) costituisca una chiave di lettura fondamentale per connettere le istanze legate ad una tattilità dinamica effettivamente agita con la sua

¹⁷⁸⁴ J. Weichsel, *New Art and Man Ray*, in "East and West", No. 8, 1915, p. 248.

¹⁷⁸⁵ A. Schwarz, *Man Ray: The Rigour of Imagination*, Thames and Hudson, Londra, 1977, p. 29. Cfr. J. Mundy, *Man Ray: Writings on Art* cit., p. 46, trad. mia. Tra gli obiettivi di Ray attorno al 1917, come riporta Francis Nauman, vi era quello di affrancarsi dal linguaggio pittorico «eliminando virtualmente tutti gli spunti alla tattilità» F. Nauman, *Man Ray, 1908-1921: From an Art in Two Dimensione to the Higher Dimension of Ideas*, in M. Foresta (a cura di), *Perpetual motif: the art of Man Ray*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution: Abbeville Press, Washington, D.C.: New York, 1988 p. 74, trad. mia.

¹⁷⁸⁶ M. Foresta, *Introduction. Perpetual motif: the art of Man Ray*, in M. Foresta, *Introduction. Perpetual motif: the art of Man Ray* cit., p. 27, trad. mia.

¹⁷⁸⁷ M. Raynal, *En photographiant les photographes*, in "L'intransigent", No. 5, 1 aprile 1930, s.n., Ristampato in J. Mundy, *Man Ray: Writings on Art* cit., p. 100, trad. mia.

¹⁷⁸⁸ M. Ray, *La photographie qui console*, in "XXth century magazine", maggio-giugno 1938. Ristampato In J. Wundy, *Man Ray: Writings on Art* cit., pp. 214-125.

¹⁷⁸⁹ M. Ray, *At Observatory time.. The Lovers*, 1935 in J. Mundy, *Man Ray: Writings on Art* cit., p. 46, trad. mia.

¹⁷⁹⁰ Il dipinto *A l'heure de l'observatoire — Les Amoureux* (1932-34) raffigura in un formato monumentale le labbra di Kiki di Montparnasse, precedentemente fotografate e in seguito restituite in forma dipinta da Ray, colte nel loro inquietante stagliarsi su un cielo nuvoloso. Si veda a questo proposito: S.C. Foster, *Configurations of Freedom*, in Foresta, op. cit., 1988, pp. 261-263.

¹⁷⁹¹ Mi riferisco alle fotografie della serie *A l'heure de l'observatoire — Les Amoureux* datate 1932-36; si veda a riguardo M. Ray, *Man Ray: la photographie à l'envers*, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1998, pp. 54-55.

evocazione da remoto. Vocazione plastica, peraltro, già ravvisata da Tristan Tzara nel breve componimento *When Objects Dreams* del 1934¹⁷⁹² puntualmente citato da Mileaf¹⁷⁹³, in cui l'artista appronta un'introduzione tecnicamente immersiva all'esposizione degli indici luminosi del collega. Nel perimetro dell'intervento *The Age of Light* risalente a quello stesso anno¹⁷⁹⁴, Man Ray, rivendicando il portato benefico di un anacronistico «desiderio» collettivo, definisce i “rayograph” dei «residui ossidati, fissati dalla luce e dagli elementi chimici, di organismi viventi [*living organism*]»¹⁷⁹⁵. «Nessuna espressione plastica — afferma l'artista — potrà mai essere più di un *residuo di un'esperienza*»: ossia, una reminiscenza indessicale «fragile» e non dissimile dalle «ceneri indisturbate di un oggetto consumato dalle fiamme»¹⁷⁹⁶. Laddove Ray menziona la figura del creatore umanista guidato dal fluire di «un'energia subconscia e automatica» che l'occhio deve imparare a riconoscere [*and it remains for the eye to train to see them without prejudice or restraint*]¹⁷⁹⁷, Tzara ripara nei meandri del mondo onirico concependo una narrazione altrettanto ermetica. È infatti nel frangente disorientante in cui la notte e il giorno trapassano l'uno nell'altro, al «tocco dei nostri sguardi perduti», si manifestano gli «oggetti». Senza soluzione di continuità Tzara delinea una percezione dell'esistenza risvegliata «al tocco di *masse compatte, sottili, infinitamente dolci* al dubbio che ci percorre» che, per i caratteri enucleati nella descrizione, coincidono con le impressioni luminescenti di Man Ray. Non è infatti la «solidità» [*solidity*] di tali oggetti ad attrarre l'attenzione del poliedrico artista, quanto la loro capacità di «designare lo spazio» e di «sensibilizzare» l'individuo alla temporalità della sua stessa esistenza, emulando attraverso il procedimento di impressione dei “raggiogrammi” quello con cui le immagini mentali si imprimono tanto nella mente, quanto nel corpo nell'individuo. Si tratta infatti di

oggetti da toccare, da mangiare, da divorare, da mettere sugli occhi, sulla pelle, da stringere, da leccare, da frantumare, da schiacciare, oggetti da smentire, da fuggire, da onorare, oggetti freddi o caldi, femminili o maschili, oggetti diurni o oggetti notturni che assorbono attraverso i pori la maggior parte della tua vita (...).

Tali «ombre irradianti» [*radiating shadows*] che proiettano «i ricordi più belli delle carezze», costituiscono nella lettura formulata da Tzara «le proiezioni, colte in trasparenza, dalla luce della tenerezza, di oggetti che sognano e che parlano nel sonno»¹⁷⁹⁸.

Mi sono volutamente soffermata su questo passaggio per introdurre una delle chiavi di lettura più estesamente affrontate dalla letteratura critica sul Surrealismo, sebbene solo marginalmente nella monografia di Mileaf, e riassumibile nel sostantivo *Frôlement*. Derivato dal predicato *frôler*, il sostantivo *frôlement*, traducibile con la locuzione inglese “brush against” e con l'italiana “sfiore” o “rasentare”, descrive «l'azione di strofinare o

¹⁷⁹² T. Tzara, *When Objects Dream* (1934), in Janus (a cura di), *Man Ray, the photographic image*, Barron's, New York, 1980, p. 221.

¹⁷⁹³ J. Mileaf, *Please Touch* cit., p. 14.

¹⁷⁹⁴ Il breve testo dovette accompagnare il catalogo M. Ray, *The Age of Light*, in J. T. Soby (a cura di), *Man Ray Photographs 1920-1934*, East River Press, Parigi, 1934.

¹⁷⁹⁵ M. Ray, *The Age of Light* (1934), in A. Trachtenberg (a cura di), *Classic essays on photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980, p. 167, trad. mia.

¹⁷⁹⁶ *ibidem*, trad. mia, enfasi mia.

¹⁷⁹⁷ *ivi*, p. 168, trad. mia.

¹⁷⁹⁸ T. Tzara, *When Objects Dream* cit., p. 221, trad. mia.

sfiurare leggermente (*lightly*) qualcosa»¹⁷⁹⁹. Che un simile sfioramento possa veicolare azioni non necessariamente tecniche (i fotogrammi di Ray) e ancor meno auliche, lo ha già puntualizzato José Pierre, curatore della pubblicazione postuma di un'inchiesta sulla sessualità tenutasi tra artisti gravitanti attorno al Surrealismo e uscita a puntate tra il 1928 e il 1932¹⁸⁰⁰. Tra i lemmi ordinati nel *Lexique succinct de l'érotisme*, sezione lessicologica inclusa nel catalogo della collettiva *Exposition Internationale du Surréalisme EROS* ospitata alla Galerie Cordier nell'inverno del 1959-60¹⁸⁰¹, il termine *frôleuse* designa «un esperto di seduzione attraverso un contatto fisico surrettizio che sembra più o meno involontario»¹⁸⁰². Mentre Mileaf definisce André Breton un sovversivo «flâneur tattile» [*tactile flâneur*]¹⁸⁰³ [Figura 81] ravvisando nelle incursioni nel pittoresco mercato delle pulci di Saint-Ouen, uno dei prolegomeni della sperimentazione surrealista, laddove Breton, figura che riecheggia le movenze dello *chiffonier* baudelairiano e benjaminiano, compulsa e scova gli oggetti più disparati con cui si relaziona tattilmente¹⁸⁰⁴, sin dal 2001 Julia Kelly poneva l'accento sul piacere dello sfioramento come paradigma per indagare lo statuto polisemico del toccare nelle ricerche surrealiste¹⁸⁰⁵.



Figura 81: A. Breton, *Nadja*, 1928, Gallimard, Parigi

¹⁷⁹⁹ J. Pierre (a cura di), *Investigating Sex. Surrealist Discussions* (1928-32), Verso, Londra: New York, (1990), 2011, p. 269, Nota 22.

¹⁸⁰⁰ *ibidem*.

¹⁸⁰¹ Per ulteriori approfondimenti sulle esposizioni internazionali del Surrealismo a Parigi rimando a: M.-R. Lehmann, *An Essay on the blurring of art and life: les inaugurations des expositions internationales du Surréalisme à Paris (1938, 1947, 1959) en tant qu'événements précurseurs de l'art de la performance*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, 2018: <https://www.theses.fr/2018PA01H025>.

¹⁸⁰² *ibidem*.

¹⁸⁰³ In Benjamin il *flâneur* rappresenta l'uomo della folla e dei passaggi cittadini che «guarda, ma non tocca». W. Benjamin (cf. V 968), in S. Buck-Morss, *The Flâneur, the Sandwich-Man, and the Whore: The Politics of Loitering*, in "New German Critique", Vol. 39, Autunno 1986, pp. 99-140, qui 105; già in J. Mileaf, *Please Touch* cit., p. 88.

¹⁸⁰⁴ J. Mileaf, *Please Touch* cit., pp. 85-86.

¹⁸⁰⁵ J. Kelly, *Prière de Frôler: The Touch in Surrealism*, in J. Mundy (a cura di), *Surrealism. Desire Unbound*, cat. Dell mostra (Tate Modern, Londra, 20 settembre 2001 - 1 gennaio 2002), Princeton University Press: The Tate Trustess, Princeton, 2001, pp. 79-100.

Nel perimetro di un volume volto a scandagliare il tema onnipresente del desiderio nell'alveo del Surrealismo, l'intervento di Kelly muove dall'analisi della scultura bronzea *Invisible Object* di Giacometti risalente al 1934. Anche Kelly, introducendo sinteticamente le associazioni di carattere psicosessuale elaborate da Breton su tale enigmatica stele, ritiene la nozione di *frôler* particolarmente «appropriata per il tipo di tocchi evocati [*evoked*] negli oggetti e nei dipinti surrealisti»¹⁸⁰⁶. Ancora una volta, e lo segnalo sin da ora, l'analisi della tattilità coincide con uno scrupoloso accertamento e un'altrettanta rigorosa messa a sistema delle forme con cui essa può venire evocata a distanza, salvo per il caso ricorrente delle scatole maneggiabili di Cornell. Un simile «sguardo di sfuggita [*glancing touch*] provoca ed eccita il tatto della pelliccia, delle piume, del tessuto»¹⁸⁰⁷, realizzandosi in uno stadio potenziale e non esaudito per cui, il fulcro erotico dell'attività surrealista, culmina allora con l'orchestrazione di un desiderio del toccare sistematicamente inevaso.

Deve inoltre essere sottolineato come tale contatto pulviscolare denoti una più strutturata strategia conoscitiva: il predicato *frotter* apparso in un breve testo di Breton datato 1932¹⁸⁰⁸, oltre a riferirsi alla tecnica grafica per sfregamento tra una data *texture* e una sottostante superficie distintiva del *frottage*, assurge nell'esegesi del francese a procedimento mediante cui il pensiero scaturisce dal neurologico strofinio [*rubbing together*] di realtà eterodosse che, in virtù della loro incongruenza, accendono il «fuoco della rivelazione surrealista»¹⁸⁰⁹. Come noto, e come in effetti Mileaf¹⁸¹⁰ e Kelly¹⁸¹¹ mettono in luce, il romanzo *Nadja* di Breton apparso nel 1928 (ma si potrebbe anche citare il celebre *Le Paysan de Paris* di Aragon del '26) traduce tale struscio partecipe dei ritmi della vita metropolitana in una figura retorica permeante l'andamento dell'intera narrazione¹⁸¹². Tale figura dispone, per citare alcuni esempi emblematici: l'andatura leggera della fantasmatica Nadja, così «delicata» da sembrare che «a malapena toccasse il suolo mentre camminava»; le parole con cui la tormentata protagonista, animata dal suo androcentrico autore, a lui si confida dicendo «tu sei il mio padrone. Io sono solo un atomo che respira all'angolo delle tue labbra o che sta per morire. Voglio toccare la serenità con un dito bagnato di lacrime»; o ancora, il ricorrere di una micro-gestualità incardinata sulla motilità della mano — si pensi alla strana sensazione scatenata in Breton dall'eventualità che una mano di donna possa separarsi dal guanto che la cinge, o ai tentativi di inseguire con lo sguardo una linea idealmente tracciata sul cielo dalla medesima mano¹⁸¹³.

¹⁸⁰⁶ *ivi*, p. 80, trad. mia.

¹⁸⁰⁷ *ibidem*.

¹⁸⁰⁸ A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Parigi, 1955, p. 129, trad. mia.

¹⁸⁰⁹ J. Kelly, *Prière de Frôler* cit., p. 80.

¹⁸¹⁰ Nella lettura elaborata da Mileaf, Nadja partecipa della medesima dimensione tattile che anima la conoscenza degli oggetti in Breton, assurgendo a «incarnazione del mercato delle pulci» *ivi*, pp. 100-102.

¹⁸¹¹ Come Kelly sottolinea, la sensualità della città possiede un ruolo nevralgico nelle sperimentazioni surrealiste, connettendosi alla già baudelairiana figura del *flâneur* sensibile alle movenze della folla e a tutte quelle minime esperienze di contatto quotidiano che tale partecipazione schiude. *ivi* p. 91.

¹⁸¹² A. Breton, *Nadja* (1928), Grove Press, New York, 1988, pp. 64-116, trad. mia.

¹⁸¹³ *ivi*, pp. 56,100-101.

L'analisi proposta da Kelly raccoglie sotto l'egida di tale contatto "atomistico" uno spettro di sperimentazioni piuttosto eterogenee¹⁸¹⁴ in cui la distinzione tra una tattilità agita e una tattilità evocata risulta, da ultimo, sostanzialmente (e legittimamente) irrilevante.

Per pervenire a una disamina che, pur contemplando entrambi i fenomeni, ne postuli alcune differenze e soprattutto tenti di rilevarne, finalmente, una componente storico-politica, occorre prendere in analisi un contributo dello storico dell'arte Adam Jolles uscito nel 2006¹⁸¹⁵, ripreso parzialmente dal successivo studio da Mileaf. Rinunciando alla scansione cronologica sinora seguita, pongo il confronto con il saggio al fine di rimarcarne l'originalità delle premesse.

Nel solco dello studio di Powell, Jolles ravvisa nei primissimi anni Trenta il verificarsi di un «tactile turn» definito da una serie di opere variabilmente afferenti al toccare — tra le quali figurano le sculture di Arp e Giacometti formate da elementi semoventi inizialmente disponibili all'esplorazione manuale, la fotografia ai sali d'argento *Erotique Voilée* (1933) di Man Ray immortalante Meret Oppenheim con il braccio destro macchiato di inchiostro a seguito di un'impressione¹⁸¹⁶. Ciò che contraddistingue l'approccio dello statunitense risulta la connessione da questi istituita tra il rinnovato interesse nei confronti del toccare testimoniato dalle suddette sperimentazioni e la possibilità che una simile attenzione, lungi dall'esaurirsi in un discorso eminentemente metalinguistico riferibile all'erotismo, all'automatismo o all'universo onirico, costituisca una prassi sovversiva allineata alle spinte antimperialiste che proprio negli anni Trenta andavano sviluppandosi¹⁸¹⁷. Per dirla con Jolles, tra i pochissimi autori a proporre in maniera sistematica una correlazione tra un determinato canale percettologico e l'opera d'arte in qualità di documento storico, anche l'abusata fascinazione morfologica per i manufatti africani sarebbe finalizzata a «rendere l'apticità [*hapticity*] una pratica artistica politicamente praticabile per la sinistra»¹⁸¹⁸. La discussa esposizione coloniale tenutasi nella Parigi del '31 aveva in questo senso reso evidente, agli occhi dei surrealisti, l'ambigua gerarchizzazione insita nell'appropriazione occidentale di manufatti provenienti da culture altre, evidenziando tanto i limiti del sincretismo culturale prospettato da riviste di settore quali la già citata "Documents", quanto le problematiche connesse a un impiego con finalità stilistico-formali, come era stato trasversalmente praticato dagli anni Dieci dalle Avanguardie Storiche.

Tale presa di coscienza coincide con l'elaborazione di una serie di riflessioni vertenti sul tema della tattilità concepito in senso lato e che Jolles enuclea con attenzione. Ne riporto di seguito alcune al fine di porre in luce il coesistere, nel panorama parigino dei primi anni Trenta, di posizioni eterogenee: mentre Aragon condanna l'impiego della mano, fautrice del tocco dell'artista, relegando il medesimo alla pratica borghese della pittura

¹⁸¹⁴ Unitamente ai riferimenti letterati, nel quale confluiscono taluni piccoli oggetti realizzati da Joseph Cornell progettati o meno per l'essere toccati — l'autrice cita il minuto cofanetto *Untitled (Monalisa)* del 1940-42 presentante nelle due valve altrettante riproduzioni dello sguardo e delle mani del celebre dipinto leonardesco, oppure la cornice *Untitled (Greta Garbo)* del '39, su cui un ritratto della diva italiana è impresso su una sensuale superficie di velluto); o ancora la mano che sbuca da un nautilo della fotografia *Untitled* (1933-34) di Dora Maar. J. Kelly, *Prière de Frôler* cit., pp. 87-88, 92.

¹⁸¹⁵ A. Jolles, *The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France*, in "Yale French Studies", No. 6, *Surrealism and Its Others*, 2006, pp. 17-38.

¹⁸¹⁶ *ivi*, p. 18.

¹⁸¹⁷ *ivi*, p. 19.

¹⁸¹⁸ *ivi*, p. 20, trad. mia.

ed eleggendo l'artigianale *collage a medium* del futuro, Tzara, nel perimetro di scritti apparsi nel '33 principalmente su "Minoature", sposta l'attenzione dalla destrezza dell'atto artistico moderno alla valenza utilitaria da esso posseduta sin dal periodo primitivo. Rinnovando il consolidato binomio primitivo-tattile (alternativo alla diade cristallina di uomo moderno-ottico), nel già citato contributo *Concerning a Certain Automatism of Taste* del 1933 l'artista romeno pone l'attenzione sulla peculiare «patina» che sovente copre i manufatti extra-europei, traccia tangibile di una loro prolungata manipolazione (che questi concepisce come specialmente «ritualistica»), riconducendo la vitalità insita nell'invenzione artistica alla dimensione altresì primigenia e anti-modernista delle «memorie prenatali»¹⁸¹⁹. Se il piacere che il soggetto ricava dall'esperienza dell'oggetto d'arte (e dalla sua materiale esecuzione) rispecchia per Tzara una sorta di freudiano *regressus ad uterum*, ciò che caratterizza tale regressione risulta la natura fisiologicamente multimodale in cui, alla preminenza degli stimoli visivi, si sostituisce un plesso magmatico composto da sollecitazioni tattili, auditive e oro-bucco-facciali¹⁸²⁰. Nonostante sistematizzi l'associazione tra l'istinto alla creazione artistica e uno spazio conchiuso in cui il soggetto si scopre ipersensibile e che, stando con Tzara, «l'uomo ha conservato dalla caverna alla culla e alla tomba, nella sua visione di una vita intrauterina e che l'estetica della castrazione, detta moderna, ignora»¹⁸²¹, il saggio di Jolles, particolarmente originale nei suoi presupposti, non rivolge l'analisi alla valutazione dei rapporti tra i diversi gradi di tattilità e le conseguenze che una simile interazione può determinare, delineando una serie di pratiche in cui la componente suggerita dalla locuzione "tactile turn" concerne simultaneamente il tocco dell'artista o la sua negazione, un momento della prassi inventiva, una posizione ideologica di matrice primitivista e, solo raramente, un'effettiva interazione tattile con l'opera d'arte. Termino il prospetto dedicato alle esperienze dadaiste e surrealiste con un'ultima nota sulle sperimentazioni letterarie eloquente rispetto al tema d'analisi. Una sensibilità lessicale, sintattica e persino narratologica all'evocazione del toccare, sia esso un contatto di carattere amoroso o abietto, non rappresenta un appannaggio della sola prosa di Breton. Numerose ricerche condotte in area letteraria nel nuovo millennio, peraltro indicative di una svolta interdisciplinare maturata in seno al settore, hanno rilevato una simile attitudine negli scritti settecenteschi del Marquise De Sade¹⁸²², come noto fonte indiscussa di molteplici sperimentazioni approdate al Surrealismo¹⁸²³. Mentre Piet Devos propone un'innovativa metodologia di analisi del testo basata sulla componente sensoriale e, nella fattispecie, focalizzandosi sul ruolo assunto dall'aptico [*haptics*] nella poesia del surrealista Benjamin Péret¹⁸²⁴, al 2014 risale uno studio monografico di Crispin T. Lee dedicato all'esperienza aptica [*haptic experience*] negli scritti di Georges Bataille, Maurice Blanchot e Michel

¹⁸¹⁹ *ivi*, p. 35, trad. mia. Si veda a riguardo: T. Tzara, *D'un certain automatisme du goût*, in "Minotaure", No. 3-4 (1933), pp. 81-84.

¹⁸²⁰ *ibidem*.

¹⁸²¹ T. Tzara, in M. Jean (a cura di), *The Autobiography of Surrealism*, Viking, New York, 1980, pp. 337-338.

¹⁸²² Mi riferisco nello specifico al contributo D. B. Morris, *The Pangs of Rejection Sex, Pain and the Marquis de Sade*, in C. Classen (a cura di), *Book of Touch*, Routledge, New York, 2005.

¹⁸²³ Si veda a questo proposito A. Mahon, *Surrealist Sade*, in *The Marquis de Sade and the Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton, 2020, pp. 89-124.

¹⁸²⁴ P. Devos, *TOUCHED BY SURREALISM: Reflections on a New Sensory Approach to Literature*, in "Relief", Vol. 8. N. 2, 2014, pp. 62-77. L'originalità della proposta elaborata da Devos, che incardina l'argomentazione sulla possibilità di intendere l'analisi letteraria a partire dalla disamina del contesto mediale e sensoriale del periodo di riferimento, vede nell'esperienza aptica uno strumento mediante cui i surrealisti spronavano «l'osservatore in modo tattile verso lo stile di vita creativo e non razionalistico» e una modalità mediante cui Perét ricostituiva l'unità percettiva mente e corpo.

Serres¹⁸²⁵. Sebbene nella produzione scritta di Bataille, come Lee non esita a puntualizzare, non figuri nemmeno una volta il termine *haptique*, né risulti possibile dimostrare a livello documentario un'eventuale familiarità con il pensiero riegliano¹⁸²⁶, appaiono altresì molteplici i contesti in cui Bataille sollecita un'esperienza multimodale — aptica nella lettura approntata di Lee, che prende a modello Riegl, Marks, Paterson e Nancy¹⁸²⁷ — in cui all'azione congiunta di tattilità e visione si uniscono le sensazioni corporee connesse alla propriocezione. Se un romanzo quale *L'Histoire de l'Œil* (ma lo stesso si potrebbe dire di *Madame Edwarda*) stimola il sensorio descrivendo piccoli episodi di contatto e frangenti oscenamente pornografici, una propensione più marcatamente cinestetica può essere ravvisata in scritti quali *Le Gros Orteil*, uscito sul quinto numero di "Documents" in cui Bataille suscita verbalmente la sensazione del peso corporeo scaricato sui piedi e sull'alluce libero, alludendo al contempo alla leggerezza che caratterizza la testa dell'uomo moderno¹⁸²⁸. Plurimi risultano gli esempi raccolti da Lee a sostegno dell'argomentazione che, in maniera prevedibile data la specificità del *medium* scrittura, si concentra sui meccanismi attraverso cui la parola può attivare nel lettore la memoria e l'immaginazione di esperienze sensuose. Tra di esse si annoverano la «presenza reale» [*présence réelle*] con cui la configurazione formale del fiore e di tutte le sue componenti persino odorose si para dinnanzi all'occhio, colpendolo [*frappe*]¹⁸²⁹; la rivisitazione del già cartesiano «occhio pineale» [*œil pinéal*], surrogato fallico ed estensore della visione nei territori dell'intangibile¹⁸³⁰; la rivendicazione dell'etereologia [*hétérologie*], incompiuta teoria scatologica dei corpi estranei sollevati da ogni forma di servilismo¹⁸³¹; la celebre nozione di informe [*informe*].

Negli esempi stringatamente riportati l'esperienza aptica, lungi dall'afferire allo stadio di pratica comportamentale, informa una modalità del pensiero in cui «la mente reagisce fisicamente, visceralmente» rifiutando una gnoseologia disincarnata¹⁸³². Tuttavia, rispetto ai precedenti sinora raccolti e che, come si è già specificato in molteplici occasioni, si avvalgono del termine aptico in maniera sporadica o perlopiù satellitare, prediligendo un'onnicomprendiva (e disorientante) tipologia di figura facente capo al senso del tatto,

¹⁸²⁵ C. T. Lee, *Haptic Experience in the Writings of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Serres* cit., pp. 41-104.

¹⁸²⁶ *ivi*, p. 41.

¹⁸²⁷ Lee si dimostra particolarmente consapevole della complessa rete di significati che il termine aptico può assumere a seconda del campo disciplinare in cui esso viene indagato e a seconda dell'autore che ne faccia utilizzo, affermando in sede introduttiva: «di conseguenza, le descrizioni della percezione aptica che analizzerò a breve tendono a una definizione sempre meno centrata sul corpo di ciò che è effettivamente questa percezione. La sinergia tra vista e tatto rimane importante in ogni caso. Contemporaneamente, però, diventa sempre più rilevante anche la varietà di circostanze filosofiche ed empiriche in cui tale sinergia ha luogo. Anche la questione se il corpo umano possa essere trasceso o comunque superato attraverso l'uso delle moderne tecnologie è diventata sensibilmente più significativa» *ivi*, p. 2, trad. mia. Il recupero della nozione di aptico in Riegl e Marks assolve alla volontà di Lee di porre l'accento sull'interazione tra tatto e visione e, per contro, sulla negazione di una visualità meramente ottica, descrivendo uno «sguardo a fior di pelle» che scorre sulle superfici planari del piano tattile (*ivi*, p. 17). Mentre della ricognizione approntata da Paterson nel 2007 Lee mutua la vocazione multimodale del sentire aptico (*ivi*, p. 18), dal pensiero di Nancy ne deriva l'insondabile procedere, rigorosamente frattale e diviso, di zone del sentire più oscuramente riconducibili all'azione del sensorio umano (*ivi*, pp. 25-29).

¹⁸²⁸ *ivi*, p. 46. G. Bataille, *Le Gros orteil*, in "Documents", N. 6 (1929).

¹⁸²⁹ *ivi*, p. 42; G. Bataille, *Le Langage des fleurs*, in "Documents", N. 3 (1929). Ristampato in G. Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, Parigi, Vol. I, 1974, pp. 173-178.

¹⁸³⁰ *ivi*, pp. 49-54.

¹⁸³¹ *ivi*, pp. 54.

¹⁸³² *ivi*, p. 56

l'impostazione metodologica dei suddetti studi letterari affronta la questione con una differente consapevolezza.

Sin dalle prodromiche annotazioni di Hugnet, giungendo alle indagini monografiche compilate da Powell, Mundy, Kelly, Jolles e Mileaf, l'analisi sulla tattilità, condotta ad ampio raggio e impiegando il termine aptico in maniera prevalentemente sussidiaria, tende a soprassedere sulla distinzione esistente tra un toccare effettivamente agito e una sua evocazione. Tale equidistanza risulta certamente legittima e ben testimonia di quella polisemia a mio avviso distintiva del sentire aptico in ambito storico-artistico, alla quale la precedente letteratura critica ha fatto ricorso in maniera incidentale. Allo stesso tempo, glissare sulle specificità delle interazioni descritte — esplorare digitalmente un elemento semovente scolpito da Arp, non equivale a esperire l'immagine fotografica di due mani immortalate nell'atto di sfiorarsi — rischia di sabotare, ancora una volta da un punto di vista specificamente ideologico, una proposta teoretica che voglia mettere in discussione il primato dell'oculocentrismo. Il punto che intendo sollevare con una simile affermazione non è esente da un'eventuale capziosità. Come ho enunciato nelle premesse metodologiche alla sezione, non ritengo che separare drasticamente la sfera di una tattilità dinamicamente agita da quella di un contatto evocato, a maggior ragione quando l'oggetto del contendere risulta l'opera d'arte, rappresenti la direttrice più opportuna da percorrere. Anzi, mi auspico che il prospetto storiografico sinora compilato abbia posto in evidenza come sia tale intersezione a favorire la definizione di letture critiche particolarmente innovative a patto che, allo stesso tempo, quest'ultima venga riconosciuta, problematizzata e non assunta come un dato di fatto.

Pertanto, ciò che la mia ricerca si auspica di mostrare in fase argomentativa consiste nel ravvisare in tale intersezione un movimento endogeno alle sperimentazioni artistiche, comprovabile sul piano storico-documentario e di conseguenza, non prevalentemente basato sulla (fondamentale) componente percettologica. Il sentire aptico, in altri termini e come mi riprometto di enunciare nel successivo capitolo in maniera sistematica, può assurgere a motore di uno sviluppo finanche stilistico dell'opera d'arte in una prospettiva intermediale.

Mi riservo di approfondire il presente snodo, nevralgico ai fini della mia argomentazione, nel successivo capitolo: occorre ora soffermarsi sulla produzione di un artista che ho preferito isolare dalla compagine dadaista per ragioni che verranno di seguito esplicitate.

2.3.7. *Tactile wandering*: Duchamp

Dalla fine degli anni Cinquanta la letteratura critica su Marcel Duchamp ha posto in luce le istanze percettologiche disposte dalla produzione dell'artista originario di Blainville-Crevon. Anche in questo caso, desidero compilare un sintetico prospetto storiografico sulla relazione tra l'opera del francese e la percezione aptica per due ordini di ragioni. In primis, in quanto l'opera di Duchamp sottopone a significative tensioni tanto la sfera della visualità, quanto la corrispettiva tattile. Dopo i seminali coinvolgimenti cubisti e futuristi, l'abbandono del *medium* pittorico a seguito del rifiuto della pittura dipinto culmina con la condanna della vocazione "retinica", ossia mimetico-sensoriale, della pittura. All'istituzione nominalistica del *ready-made*, oggetto che l'artista seleziona (o sarebbe più corretto dire, oggetto in cui l'artista incappa) in uno stato di

radicale disinteresse rispetto alle sue qualità estetico-formali, si accompagna la rinuncia alla celebrazione del tocco dell'artista. Allo stesso tempo, la mano di Duchamp e, più precisamente, la sua minuziosa manualità rodada sin dalla formazione giovanile come incisore alla Scuola di Chartres, ne permea trasversalmente la produzione. Dalla «pittura di precisione» dell'indessicale dipinto a olio *Tu m'*, al pellicologgio semestrale della «macchina dissimilante», come ebbe a dire Lyotard, che è il *Grande Vetro*, sino alla perizia maniacale con cui l'artista presiede all'impressione dell'osceno torso acefalo di *Étant donnés*, si assiste all'inequivocabile operatività di una mano che progetta, architetta e mette in opera con impareggiabile maestria.

In secondo luogo, e tale constatazione non può che emergere dallo spoglio dell'estesa bibliografia sul tema, la storiografia su Duchamp ha saggiato con rigore filologico le fonti primarie e secondarie dell'artista, stilando uno spettro di attività riferibile al tatto e, ancor più spesso, all'aptico, da ricondursi variabilmente alla sua prassi, a suoi modelli interpretativi e ai suoi principi operatori. Più raramente, i rimandi al toccare hanno assunto il valore di comportamenti effettivamente agiti in sede di fruizione. Intendo di seguito presentare uno stato della letteratura che non abbia la pretesa di essere quantitativamente esaustivo, quanto esemplificativo sul piano qualitativo della molteplicità di posizioni che l'interrogazione del toccare nell'opera del francese può determinare.

Al fine di introdurre le tematiche in esame, occorre prendere le mosse dallo studio *Le ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'impronta* licenziato dallo storico dell'arte e filosofo francese Georges Didi-Huberman, peraltro mai tradotto in inglese, risalendo di seguito a una rete di fonti maggiormente articolata. Come noto e come esplicitato dal titolo, il saggio di Didi-Huberman propone una ricognizione ad ampio raggio di quello che l'autore definisce nei termini di «dispositivo antropologico dell'impronta». Delineando una trattazione che, dalle impronte di mani impresse o insufflate sulle pareti delle grotte nel Paleolitico superiore, alle immagini acheropite ottenute per contatto, intercetta il valore inventivo posseduto dai calchi in età moderna e dai multipli nella scultura "iterativa" di Rodin sino a giungere alle sperimentazioni artistiche degli anni Novanta, Didi-Huberman riserva un'attenzione peculiare alla produzione di Marcel Duchamp. Obiettivo dell'argomentazione del francese è quello di mettere in discussione la lettura ottico-concettuale che ha orientato lo studio dell'opera di Duchamp, interrogando sul piano la valenza paradigmatica e processuale posseduta in essa dall'impronta¹⁸³³. Mi preme citare in primissima battuta il saggio di Didi-Huberman, sulla quale tornerò in chiusura di trattazione, anche per una ragione più strettamente correlata alla nozione di aptico. Introducendo in termini genealogici il tema dell'impronta in qualità di «matrice», Didi-Huberman indica la nozione riegliana di «*haptisch*» quale «necessaria contropartita di ogni dimensione ottica», contemplando la medesima nella canonica linea evolutiva che, dalle prodromiche riflessioni elaborate dal viennese, perviene alle rivisitazioni fenomenologiche sul tatto e sul sensorio approntate da Merleau Ponty e da Maldiney¹⁸³⁴. Tale riferimento, sebbene effettuato allo stadio di accenno *en passant*, diviene in sé emblematico della postura concettualmente diplopica che la trattazione del francese pone a sistema, in un indirizzo per cui Didi-Huberman, da un lato, istituisce il corpo a corpo ideologico tra la visione

¹⁸³³ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (2009), Bollati Boringhieri, Torino, 2018, p. 180.

¹⁸³⁴ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (2009), Bollati Boringhieri, Torino, 2018, p. 57. Si veda inoltre a questo proposito la nota n. 18.

e la negletta tattilità quale lemma connotativo tanto dell'episteme moderna quanto della corrispettiva modernista, ipotizzando dall'altro l'azione congiunta di tali modalità sensoriali. D'altro canto, e mi pare che tale puntualizzazione non emerga limitando l'analisi alla sintetica menzione che l'autore formula sull'aptico, bensì si possa intuire dipanando l'articolata rete di fonti bibliografiche a cui questi rimanda — che vede una consistente sponda nel cognitivismo di seconda generazione di Leroi-Gourhan, via Mauss e Simondon — Didi-Huberman pone l'accento su una tattilità intesa anzitutto quale processo tecnico, operativo e manuale squisitamente agito, sebbene non necessariamente fruito. Tornerò su questo punto nella successiva analisi, limitandomi per ora a fornire alcune informazioni di contesto.

Come noto, quello di Didi-Huberman non costituisce il primo sforzo critico compiuto in una direzione concettualmente (e duchampianamente) non retinica. Già Michel Carrouges, tra i primi esegeti del *Grande Vetro*, di cui questi aveva approntato una seminale lettura nel febbraio del 1946, riceveva da un Duchamp allora newyorkese una missiva datata 6 febbraio 1950 in cui questi dichiarava:

Le mie intenzioni di pittore, che d'altra parte non hanno niente a che fare con il risultato profondo di cui non posso essere cosciente, erano dirette verso una «validità estetica» ottenuta principalmente con l'abbandono del fenomeno visuale, tanto dal punto di vista dei valori retinici che dal punto di vista aneddotico»¹⁸³⁵.

Dell'evidenza per cui una simile riconsiderazione della componente visuale-narrativa afferisse ai processi di creazione dell'immagine nello spazio e, ancor più profondamente alla messa in discussione dello statuto dell'opera d'arte, rendeva conto il parigino Robert Lebel che nel 1959 rilevava la propensione tattile-erotica soggiacente al pensiero dell'artista francese e, nella fattispecie, al concetto di quarta dimensione, nodo gordiano del gruppo dei transfughi cubisti riuniti a Puteaux¹⁸³⁶. Al 28 maggio del 1961 risale un carteggio, pubblicato da Serge Stauffer nel 1981 e in cui l'artista, ritornando sulle parole di Lebel, afferma:

Senza usare queste parole, questa è una mia vecchia idea, un'idea che si spiega con il fatto che una sensazione tattile che avvolge tutti i lati di un oggetto si avvicina a una sensazione tattile quadridimensionale, perché naturalmente nessuno dei nostri sensi ha un'applicazione quadridimensionale, tranne forse il senso del tatto; così l'atto d'amore, come sublimazione tattile, potrebbe dare un piccolo assaggio, o piuttosto un piccolo tocco, di un'interpretazione fisica della quarta dimensione¹⁸³⁷.

L'investire di una valenza percettologica e idealmente "tattile", giacché determinata, in termini ancora velatamente cubisti, dalla conoscenza progressiva dell'oggetto in molteplici dimensioni, costituisce una delle specificità del discorso duchampiano sul tatto che, se estesamente indagata dalla successiva letteratura critica, trova anche negli autori in precedenza citati una possibile sponda.

Una corrispondenza terminologica puntuale, sebbene non sostanziale, tra l'opera di Duchamp e il sentire aptico, a mia conoscenza la più "antica", figura nel contesto della grande retrospettiva *Marcel Duchamp* tenutasi quello stesso anno al Museum of Modern Art di Philadelphia, a cura di Anne D'Harnoncourt e

¹⁸³⁵ M. Carrouges, *Lettera di Duchamp - 6 febbraio 1950*, in AA.VV., *Le macchine celibi: The bachelor machines*, Rizzoli, Venezia: New York, 1991, p. 49, enfasi mia.

¹⁸³⁶ R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Parigi, Trianon, 1959, p. 56.

¹⁸³⁷ M. Duchamp, *Die Schriften*, Serge Stauffer (a cura di, trad.), Regenbogen-Verlag, Zurigo, pp. 265-266, trad. mia.

Kynaston McShine¹⁸³⁸. Nel perimetro dell'intervento sperimentale *Duchamp and Language* a firma del poeta, artista performativo e critico Daniel Antin, il poliedrico newyorkese postula l'esistenza di due sistemi mediante cui l'artista francese si sarebbe posto nei confronti del reale: il primo di carattere mimetico-rappresentativo e che l'autore riferisce alla diade ibrida di una conoscenza «aptico-visuale» (*haptic-visual*); il secondo di matrice più propriamente concettuale-linguistica e orientato dalla volontà di «non occupare spazio»¹⁸³⁹. Nella lettura elaborata da Antin, la prassi di Duchamp andrebbe così a porsi sul crinale di tali modalità facendo precipitare il sistema diadico riegliano (precedente che tuttavia l'autore, legittimamente, non cita) e ammettendo lo sviluppo di una ricerca insieme soggettiva e oggettiva finalizzata alla dematerializzazione dell'oggetto d'arte. Alla segnalazione statunitense del 1973, segue nel 1974 la seminale monografia *Miroir de la Mariée* di Jean Suquet¹⁸⁴⁰, insieme a Henri-Pierre Roché tra le figure più prossime a Duchamp, nonché raffinatissimo conoscitore della sua opera¹⁸⁴¹, in cui l'artista prosegue l'indirizzo "tattile" inaugurato da Lebel avanzando una puntuale disamina dell'omonimo "palinsesto" vitreo.

Sempre in ambito francofono, sebbene con un indirizzo non del tutto sovrapponibile, si posiziona la fortunata raccolta di saggi *Les TRANS/formateurs de Duchamp* di Jean-François Lyotard, edito per la parigina Éditions Galilée nel 1977 e comprendente scritti risalenti sin dal '74¹⁸⁴². Anche Lyotard, come i suoi conterranei, incardina l'argomentazione sulla propensione strutturalmente anti-retinica che orienta la produzione di Duchamp, discutendo di un'ossimorica «visione inottica» politicamente connotata¹⁸⁴³. Ravvisando nell'artista – alter ego del *Grande Vetro* – l'agire di un macchinico «transformer» e «scacchista»¹⁸⁴⁴, piuttosto che del più canonico «performer»¹⁸⁴⁵, il filosofo pone l'accento su come questi ambisse non solo alla destituzione dell'occhio e del prospettivismo cartesiano ad esso associato («i prospettivisti hanno incoraggiato tale stupidità del punto di convergenza», dichiara senza mezzi termini), bensì a quella di un corpo che, à la Merleau-Ponty, sente. È allora l'occhio, «un occhio senza memoria» che vorrebbe esercitare la propria longeva superiorità scaturita dalla longeva capacità di unire elementi che compongono il reale a risultare il destinatario dell'ennesima invettiva panottica: «occorre accecare l'occhio – annota Lyotard prendendo le veci di Duchamp – che crede di vedere qualcosa, occorre fare una pittura di cecità che getta nella disfatta la sufficienza dell'occhio»¹⁸⁴⁶. Tuttavia, se la comprensione di uno spazio poliprospectico non risulta appannaggio della retina – con piglio herderiano Duchamp afferma «un occhio2/ avrà di una prospettiva3/ solo una percezione tattile»¹⁸⁴⁷ – il discorso di Lyotard prosegue in una direzione anti-sensorialista giungendo a sostenere come «il

¹⁸³⁸ A. D'Harmoncourt, K. McShine, *Marcel Duchamp*, The Museum of Modern Art of Philadelphia, Philadelphia, 1973.

¹⁸³⁹ D. Antin, *Duchamp and Language*, in A. Harmoncourt, *Marcel Duchamp* cit., p. 109, trad. mia.

¹⁸⁴⁰ J. Suquet, *Miroir de la Mariée*, Flammarion, Parigi, 1974.

¹⁸⁴¹ Si veda a questo proposito J. Chénieux-Gendron, *Deux membres de la famille: Henri-Pierre Roché et Jean Suquet*, in "Critique d'art" (online), N.13, Primavera 1999, s.n.

¹⁸⁴² J.F. Lyotard, *Les TRANS/formateurs de Duchamp*, Éditions Galilée, Parigi, 1977.

¹⁸⁴³ Nella prefazione all'edizione inglese del testo Herman Parret ha posto in luce il riferimento a una «topologia politica», da intendere in filigrana all'universo di macchine celibi e non produttive di Duchamp e che Lyotard correla in maniera forte al superamento dell'oculocentrismo messo in atto da Duchamp. H. Parret, Preface, in J.-F. Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers*, pp. 15-16, trad. mia.

¹⁸⁴⁴ J.-F. Lyotard, *I TRANS/formatori Duchamp. Studi su Marcel Duchamp*, Hestia, Cernusco, 1992, pp. 25, 58.

¹⁸⁴⁵ *ivi*, p. 29.

¹⁸⁴⁶ *ivi*, pp. 54-55.

¹⁸⁴⁷ (DDS, 125), *ivi*, p. 69.

contrario della stupidità retinica non è [sia] l'intelligenza», quanto piuttosto «questa grande stupidità dell'impotere»¹⁸⁴⁸. L'intoccabile sposa, proiettata sul ritardo vitreo dalla quarta dimensione, non può che rivelarsi da ultimo per ciò che in fondo rappresenta: «un mostro»¹⁸⁴⁹.



Figura 82: Montaggio di vedute M. Duchamp, *Fountain*, 1917

Mentre Lyotard perpetrava un orientamento di estremo scetticismo nei confronti della visione e dei sensi, allo stesso anno di pubblicazione del volume si data la prima edizione del volume *Passages in modern sculpture* di Rosalind Krauss¹⁸⁵⁰, figura che, ancora una volta e come ho anticipato a suo tempo, stabilisce un punto di svolta rispetto alle successive ricerche post-strutturaliste e non solo. Nell'approntare una ricognizione dell'opera di Duchamp che ponesse a sistema i seminali echi cubisti e futuristi, presto superati, la fascinazione anzitutto linguistica nutrita per Raymond Roussel (in particolare per la straniante *pièce* teatrale *Impressions D'Afrique* del 1911), la progressiva messa in crisi della correlazione autorialità-opera, Krauss rileva con acutezza un paradosso metodologico che l'opera dell'artista di Blainville-Crevon dispone. Riferendosi al *ready-made Fountain* del 1917, la statunitense destituisce in un sol colpo tanto l'indagine formale cara agli studi di storia dell'arte, quanto quella percettologica a essa potenzialmente applicabile. Da un lato, infatti, le qualità formali dell'orinatoio — il diagramma di linee e piani che lo compone e che riecheggia un corpo femminile o una cavità uterina, il nitore della porcellana — possono sollecitare un «impulso analitico» [*analytical impulse*] nel soggetto percipiente¹⁸⁵¹. Dall'altro, e vengo al secondo punto che Krauss evidenzia, percorrere un simile orientamento e dunque costringere il *ready-made*, oggetto artistico che nega sè stesso, entro la non neutrale categoria di opera d'arte (a cui si accompagna una metodologia di analisi tendenzialmente codificata) riconduce il discorso alla sfera del gusto e del significato. Ossia, darebbe adito a un approccio critico che sostanzialmente contrasta le premesse epistemiche della prassi di Duchamp, rendendosi da ultimo

¹⁸⁴⁸ *ivi*, p. 69.

¹⁸⁴⁹ *ivi*, p. 61.

¹⁸⁵⁰ R. Krauss, *Passages* cit., pp. 69-70.

¹⁸⁵¹ *ivi*, p. 80, trad. mia.

impraticabile¹⁸⁵². Allora, lungi dall'esaminare il *ready-made* ricorrendo agli strumenti della ricerca storico-artistica e dell'indagine psicoanalitica, Krauss propone di intendere tali «eventi» (*events*) come indicatori della «trasformazione estetica» che essi rendono manifesta¹⁸⁵³. Inoltre, sebbene la produzione di Duchamp esibisca molteplici rimandi sessuali sufficientemente espliciti (i seni occhieggianti, i calchi galvanizzati dalla parvenza genitale, oppure le forme scaturite dal moto ritmico dei rilievi rotanti, per citare un esempio menzionato da Krauss), la studiosa statunitense focalizza l'attenzione sul fattore esperienziale e sulla dimensione metalinguistica dell'oggetto, rigettando tanto l'anzidetta «decodifica formale», quanto lo spettro delle interpretazioni psicoanalitiche e, da ultimo, narratologiche¹⁸⁵⁴.

Rispetto alle interpretazioni di matrice psicanalitica che i successori di Krauss avrebbero articolato nel contestare una lettura ottico-concettuale dell'opera di Duchamp — un indirizzo non così pervasivo come si sarebbe tuttavia portati a credere se si rammenta come lo stesso Greenberg, eufemisticamente scettico nei confronti del francese, ne denigrasse l'opera allo stadio di futile sorpresa¹⁸⁵⁵ —, nel coevo *Notes on the Index: Seventies Art in America*¹⁸⁵⁶ [Figura 83] e nel successivo *The Originality of the Avantgarde* (1985), l'autrice di Washington compone un ulteriore passaggio. Testando l'ormai rodata sintassi semiologica, Krauss riconosce nella figura dell'indice [*index*]¹⁸⁵⁷ un dispositivo che attraversa trasversalmente la produzione di Duchamp, ponendo in collegamento l'«autoritratto» del *Grande Vetro*, talune opere pittoriche (nella fattispecie l'orizzontale *Tu m'* del 1918¹⁸⁵⁸), i primi *ready-made* sino al linguaggio fotografico¹⁸⁵⁹. Si pensi alla creazione dei *Setacci* collocati nel registro del palinsesto vitreo, per cui Duchamp fissa i granuli di polvere che su di esso posatisi producono una colorazione indessicale¹⁸⁶⁰; alle «ombre proiettate» [*cast shadows*] che compongono il «panorama dell'indice» che è *Tu m'*, per avvalermi di una memorabile espressione avanzata da Krauss, che sostituiscono per il tramite della loro parvenza umbratile (un'impalpabile traccia aptica) la rappresentazione mimetica degli «oggetti» duchampiani; all'attitudine fotografica insita al *ready-made* e attestata da quello che Krauss rileva essere un «processo di produzione» condiviso, ossia di uno scarto, nella forma del fotogramma istantaneo, che proietta l'oggetto all'interno o all'esterno del dominio dell'arte. Come precisa l'autrice, «si tratta della trasposizione fisica di un oggetto dal *continuum* della realtà alla condizione fissa dell'immagine artistica, attraverso un momento di isolamento o di selezione»¹⁸⁶¹. Pur riferendosi a una figura semiologica

¹⁸⁵² *ivi*, pp. 79-80.

¹⁸⁵³ *ivi*, p. 79.

¹⁸⁵⁴ *ivi*, p. 81.

¹⁸⁵⁵ C. Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 175.

¹⁸⁵⁶ R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America* (primavera 1977), in *October: the first decade, 1976-86*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1987, pp. 2-15.

¹⁸⁵⁷ Ricordo come entro la disamina semiologica di ascendenza peirciana l'indice e lo *shifter* posseggano intrattengano con i propri referenti un rapporto tanto materiale quanto di contatto: «a differenza dei simboli, *gli indici stabiliscono il loro significato lungo l'asse di una relazione fisica con i loro referenti*. Sono i segni o le tracce di una causa particolare, e questa causa è la cosa a cui si riferiscono, l'oggetto che significano. Nella categoria dell'indice, collocheremmo tracce fisiche (come le impronte), sintomi medici o gli effettivi referenti degli *shifter*. Anche le ombre proiettate potrebbero servire come segni indicali di oggetti» (*ivi*, p. 6 trad. mia, enfasi mia).

¹⁸⁵⁸ R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* cit., p. 198, trad. mia.

¹⁸⁵⁹ R. Krauss, *Passages* cit., p. 5. In linea con Barthes, Krauss concepisce la fotografia, scrittura di luce, in quanto media indessicale: «ogni fotografia è il risultato di un'impronta fisica trasferita dai riflessi della luce su una superficie sensibile. La fotografia è quindi un tipo di icona, o somiglianza visiva, che ha un rapporto indicale con il suo oggetto» (*ivi*, p. 9, trad. mia).

¹⁸⁶⁰ *ivi*, p. 8.

¹⁸⁶¹ *ivi*, p. 206, trad. mia.

istituita sul contatto tra referente e supporto quale risulta essere l'indice, Krauss non elabora esplicite riflessioni né sulla tattilità né sulla materialità di un simile processo, che parrebbe piuttosto assorbita nelle trame del discorso semiologico (considerazioni che l'autrice propone nella medesima sede descrivendo le *performance* di Deborah Hay¹⁸⁶²). Sottolineo questo dato in quanto vent'anni dopo, Didi-Huberman avrebbe fortemente contrastato (e in parte strumentalmente travisato) la lettura kraussiana, formulando parallelamente una solida lettura di matrice indessicale, parimenti supportata sul piano documentario:



Figura 83: R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America* (primavera 1977), in *October: the first decade, 1976-86*

A partire dagli anni Novanta, come anticipavo, si datano una serie di studi condotti in area francese e americana di ambito post-strutturalista variabilmente vertenti sulla materialità e sulla corporeità di cui la produzione di Duchamp si fa veicolo. Come mostrerò di seguito, mi pare tuttavia che esista una significativa differenza, già riscontrabile negli anni Novanta, ma destinata ad acuirsi nei decenni successivi, tra il *côté* francofono e il corrispettivo anglofono. Un'annotazione in questo senso stimolante figura nella monografia *Le grand verre rêvé* pubblicata per la parigina Aubier nel 1991 dal già menzionato Jean Suquet. In quella sede l'artista elabora alcune importanti osservazioni sull'esecuzione tecnica del leggendario "ritardo su vetro", aspetto generalmente passato in secondo piano negli studi specialistici, incentrati sul dirimere l'intricato sistema iconografico-simbolico ritenuto alla base dell'opera (penso per esempio alle approfondite ricerche compiute in tal direzione da Arturo Schwarz)¹⁸⁶³. Descrivendo il *Grande Vetro* Suquet, artista e fotografo in prima persona, rileva la relazione osmotica che si dovette determinare tra il supporto vitreo, oggetto di una tormentata lavorazione da parte di Duchamp, e le mani dell'artista. A questo proposito il francese suggerisce, ponendo al cuore dell'argomentazione una materialissima prassi ritmata dai gesti dell'artista e dalla resistenza esercitata dai materiali, che una delle ragioni che dovettero spingere Duchamp ad avvallare l'impresa, fosse proprio quella

¹⁸⁶² *ivi*, p. 210.

¹⁸⁶³ Cfr. A. Schwarz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, anche, Einaudi, Torino, 1974; *Marcel Duchamp*, Fabbri, Milano, 1968,

di «concretizzare un supporto materiale che egli potesse riempire per contatto, impregnare a mani nude di tutte le febbri, i sudori e di tutte le fuliggini del suo desiderio»¹⁸⁶⁴.

Sempre al 1991 si data il volume collettaneo *The Definitively unfinished Marcel Duchamp* curato da Thierry de Duve¹⁸⁶⁵, che mi pare porti a compimento gli indirizzi storiografici sinora ripercorsi. Nella trascrizione di una tavola rotonda a cui prese parte anche Rosalind Krauss, lo stesso Suquet, sulla scia di Lebel e Jean Clair, pone l'accento sulla componente tattile [*tactile*] che informa la conoscenza cinestesica della quarta dimensione, mutuando il proprio modello dagli studi del poliedrico matematico Henri Poincaré¹⁸⁶⁶, vicino al gruppo dei cubisti di Puteaux¹⁸⁶⁷. Allo stesso tempo, come Craig Adcock non tarda a precisare, è necessario contemplare una serie di lavori — dal sistema ottico di *To Be Looked At* del 1918 alla lyotardiana «meccanica dissimilante»¹⁸⁶⁸ di *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairag* (1946-1966) — che paiono invece rigettare tale dinamismo tattile della visione in favore di un punto di vista fisso e monoculare, irrisoriamente cartesiano, implicato peraltro nella celebre categoria neologica dell'infrasottile¹⁸⁶⁹. Se lo storico dell'arte Herbert Molderings sottolinea come la produzione di Duchamp compresa tra il 1947 e il 1954, pur denotando una componente tattile non secondaria, rifletta da ultimo il principio voyeuristico del complesso iperrealista di *Étant donnés*, è ancora Suquet, percorrendo una linea di lettura che si sarebbe consolidata negli anni immediatamente successivi, a istituire su base documentaria una correlazione strutturale tra la costruzione tattile della quarta dimensione in Duchamp e «le cose in gomma» di matrice sottilmente sessuale impresse nei primi anni Cinquanta¹⁸⁷⁰. Agli interpreti chiamati a partecipare al volume di Thierry De Duve non sfugge del resto il paradosso secondo cui, sebbene l'impianto teorico duchampiano presenti a più riprese riferimenti alla sensibilità tattile, difficilmente questi avrebbero potuto rappresentare una vera e propria «arte tattile» che anzi, stando con Adcock, neppure potrebbe esistere¹⁸⁷¹.

¹⁸⁶⁴ J. Suquet, *Le grand verre rêvé*, Aubier, Parigi, 1991, p. 60. Già in G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto* cit., p. 202.

¹⁸⁶⁵ T. De Duve (a cura di), *The Definitively unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1991, pp.

¹⁸⁶⁶ Poincaré concepisce infatti lo «spazio geometrico» e la sua percezione attivamente costruita dal fruitore quale l'esito «da una sintesi delle sensazioni della vista, del tatto e del “senso muscolare”», H. Molderings, *Objects of Modern Skepticism. In memory of Serge Stauffer*, in T. De Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* cit., p. 253, trad. mia.

¹⁸⁶⁷ AA. VV., *Discussion*, in T. De Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* cit., p. 127.

¹⁸⁶⁸ J.-F. Lyotard, *Macchinazioni* (1974), in Lyotard, op. cit., 1992, p. 49.

¹⁸⁶⁹ C. Adcock, *Duchamp's Way: Twisting Our Memory of the Past. “For the Fun of It”*, in T. De Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* cit., p. 326, trad. Mia.

¹⁸⁷⁰ *ivi*, p.

¹⁸⁷¹ AA.VV., *Discussion*, in T. De Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* cit., p. 347, trad. mia.

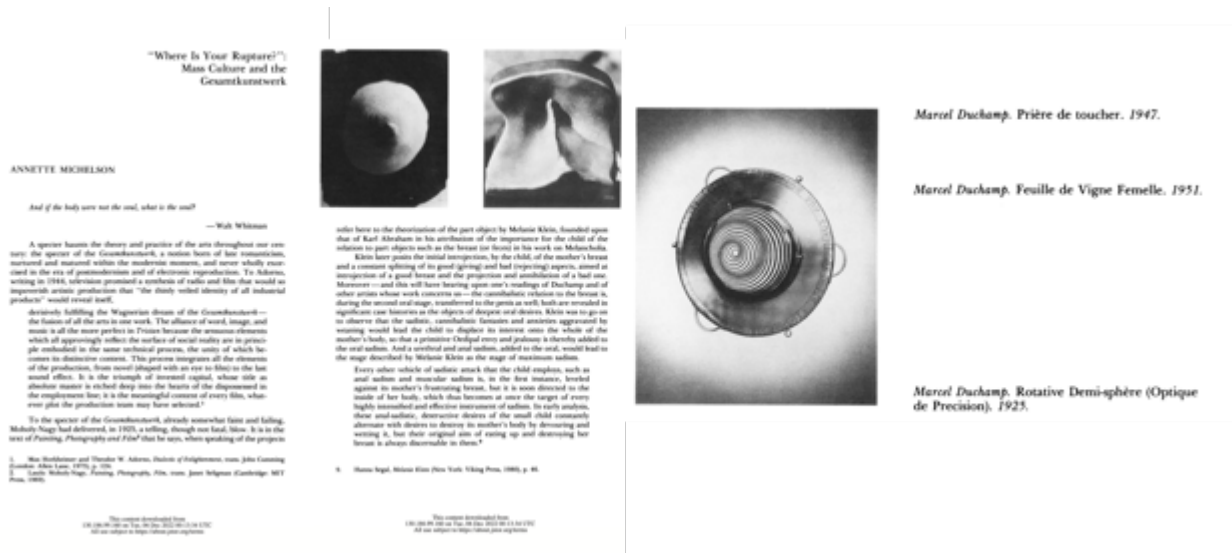


Figura 84: A. Michelson “Where Is Your Rupture?”: Mass Culture and the Gesamkunstwer, in “October”, 1991

Nel solco di Suquet si pone il contributo di Annette Michelson “Where Is Your Rupture?”: Mass Culture and the Gesamkunstwerk, uscito nel 1991 per la rivista “October”. Ravvisando nelle strategie del montaggio e close-up indagate dal cinema statunitense sperimentale degli anni Quaranta un primo tentativo di riconfigurazione cartografica del corpo¹⁸⁷², la storica del cinema statunitense trasferisce tale propensione “frammentante” alle pratiche pittoriche e plastiche degli anni Cinquanta e Sessanta. Esplicitando sin da quelle date la fortunata locuzione «oggetti d’arte come oggetti parziali» [art objects as part objects], Michelson individua nella produzione di Duchamp un importante precedente. Più precisamente, una componente erotica dai risvolti psicanalitici si anniderebbe nel moto pulsante delle ricerche ottico-cinetiche di Anemic Cinema (1927), nella lettura di Michelson emulante gli organi genitali, culminando con la serie di calchi galvanizzati di *Objet-Dard* (1951) o *Feuille de Vigne Femelle* (1950)¹⁸⁷³. Se Michelson, come avrebbero fatto in seguito Mignon Nixon¹⁸⁷⁴ e Helen Molesworth¹⁸⁷⁵, incardina l’argomentazione sulla teoria degli oggetti parziali di Melanie Klein e Karl Abraham, assumendo un approccio psicanalitico, l’originalità della monografia di Didi-Huberman mi pare risieda nell’accogliere un orientamento invece di carattere piuttosto storico e antropologico.

¹⁸⁷² A. Michelson, “Where is your Rupture?” *Mass Culture and the Gesamkunstwerk*, in “October”, 1991, N. 56, pp. 42-63. Guardando alla filmografia di Maya Deren e Willard Maas, Michelson scrive: «Attraverso il primo piano, l’ingrandimento e i modelli di montaggio, questo testo filmico lavora per disarticolare, rimodellare e trasformare il corpo in paesaggio, convergendo così, in modo curioso e interessante, con quella microscopia filmica che oggi ci offre un passaggio attraverso i canali del sistema riproduttivo e cardiovascolare» ivi, p. 100, trad. mia.

¹⁸⁷³ A. Michelson, “Where is your Rupture?”. *Mass Culture and the Gesamkunstwerk*, in “October”, Vol. 56, primavera 1991, pp. 42-63.

¹⁸⁷⁴ Mi riferisco nello specifico al saggio: M. Nixon, *Posing the Phallus*, in “October”, Vol. 92, primavera 2000, pp. 98-127, in cui Nixon prende le mosse dalle formulazioni proposte nel decennio precedente da Michelson, Krauss e De Duve.

¹⁸⁷⁵ Mi riferisco all’omonima collettiva *Part Object Part Sculpture* curata da Molesworth tenutasi al Wexner Center for Arts nel 2004. Si veda a questo proposito: H. Molesworth, *Part Object Part Sculpture*, Penn State University Press: Wexner Center for the Arts, University Park, 2005.

Muovendo dagli scritti di Duchamp (variabilmente contenuti nelle *Notes* e nelle *Bôites* del 1934 e del 1966) per Didi-Huberman il tema della sensibilità tattile nella prassi del francese, dall'essere principalmente appannaggio delle istanze matematico-geometriche, e dunque della quarta dimensione, o delle riproduzioni dal carattere erotico realizzate dalla fine degli anni Quaranta, giunge a costituirne un principio ordinatore sul fronte tecnico, linguistico e concettuale. Sulla scia di Lebel, Cabanne e Suquet, la macchina «antropomorfa» della *Mariée mise a nu par ses célibataires même* del 1916, diviene per Didi-Huberman il luogo di una figurazione anti-retinica condotta con maniacale precisione tecnico-manuale¹⁸⁷⁶ in cui, alla «materia grigia» motore del lavoro concettuale, si sostituisce la ben più erotica «materia rosa», una sostanza carnale che riconosce nel «negativo» e nel «rovescio», attributi connotativi dello «stampo», le proprie figure¹⁸⁷⁷. Se la meccanica dell'impronta, vero e proprio «*paradigma dell'immagine*»¹⁸⁷⁸, permea la produzione di Duchamp persino sul piano lessicologico — non fortuitamente i personaggi che abitano il *Grande Vetro*, principalmente di genere maschile, si presentano come degli involucri la cui forma scaturisce dall'azione di riempimento esercitata da altri corpi —, Duchamp predilige «forme per contatto» la cui veste sensibile (ciò che Duchamp osteggia in quanto «apparizione» meramente sensoriale) viene resa invisibile e intangibile¹⁸⁷⁹. Il presunto abbandono della mano, cavallo di battaglia (o di Troia) della storiografia su Duchamp che ha ravvisato nel processo dei *ready-made* un punto di non ritorno, in realtà, come molto correttamente precisa Didi-Huberman, rappresenta un ben più radicale rifiuto del gesto e del tocco dell'artista. Per contro, è possibile sostenere che una rivendicazione del «fare artigianale», connotativo di figure quali il fotografo e il tipografo¹⁸⁸⁰, sia perseguita dall'artista di Blainville-Crevon sin dall'apprendistato giovanile da stampatore-tipografo presso la scuola di Chartres. Alla predilezione per la manualità dell'«operaio dell'arte» — nella celebre conversazione con Cabanne, Duchamp confessa di essere «molto portato per i lavori manuali» — da un lato, si pone la «pittura di precisione»¹⁸⁸¹, ossia quanto di più meticolosamente manuale e artigianale la produzione di Duchamp potesse proporre. Dall'altro, si attesta il manifestarsi di una singolare «patina» che copre i manufatti del francese, «emanazione del tempo e del contatto»¹⁸⁸² e dunque ulteriore indizio del lavoro di manipolazione digitale esercitato su di essi.

Entro tale impianto teorico che sviluppa sotto l'egida di un «contatto» *aptico* la componente tecnico-manuale, la questione della materia e della procedura dell'impronta, Didi-Huberman postula una linea interpretativa che in maniera decisiva contrasta le letture psicoanalitiche e linguistiche dominanti nell'alveo post-strutturalista:

L'arte di Duchamp — afferma il francese citando in nota Krauss — non è “disincarnata” o puramente “psicologica”: pone la questione del contatto, ossia del rapporto dialettico tra contatto e distanza (rapporto in cui si colloca la nozione di *infrasottile*)¹⁸⁸³.

¹⁸⁷⁶ Rimando ai testi di Didi-Huberman e Lebel per un ulteriore approfondimento delle molteplici attività squisitamente manuali, dal disegno a filo di piombo, all'argentatura sino alla colorazione delle figure, che dovette avere luogo per il *Grande Vetro*.

¹⁸⁷⁷ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto* cit., pp. 181-186.

¹⁸⁷⁸ *ivi*, p. 210.

¹⁸⁷⁹ *ivi*, pp. 189-190.

¹⁸⁸⁰ *ivi*, p. 193.

¹⁸⁸¹ *ivi*, p. 203.

¹⁸⁸² *ivi*, p. 208.

¹⁸⁸³ *ivi*, p. 211. Didi-Huberman si riferisce alla lettura che Krauss propone dell'opera di Duchamp nel perimetro dei *Passages* del 1977.

Come ho mostrato nella precedente trattazione, una simile affermazione risulta quanto meno parziale se confrontata con le riflessioni indessicali formulate da Krauss, decisamente più meticolose e peraltro non di rado critiche sull'opportunità di un approccio strettamente psicologico. D'altro canto, proprio attorno alla questione dei dispositivi semiologici, quando non sinonimici, dell'indice (Krauss) e dell'impronta (Didi-Huberman)¹⁸⁸⁴, si raccolgono affinità e divergenze delle ricerche condotte a quasi trent'anni di distanza dalla critica statunitense e dal poliedrico francese. A fronte del riconoscimento dell'ubiquità concettuale dell'indice-impronta nella produzione dell'artista, mi pare che la discrepanza più significativa emergente dalle due indagini verta proprio sul tema della tattilità, concepito da Didi-Huberman in maniera schiettamente operativa. Si badi bene, strutturale, ma non perciò necessariamente agita, come cercherò più avanti di puntualizzare.

Le ombre portate, già poste a sistema da Krauss nella primavera del '77, risultano allora gettate [*jeter*] tattilmente al punto da non costituire delle silhouette dei precipitati plastici degli oggetti dalle quali scaturiscono che Duchamp definisce «diventati»¹⁸⁸⁵; «*il principio di cerniera*», procedimento di raddoppiamento dissomigliante preposto, tra gli altri, a opere quali la pittorica *Chiaro di Luna sulla Baia a Basswood* del 1953 e ancora prima al *Grande Vetro*, vanterebbe anch'esso una vocazione tattile e carnale¹⁸⁸⁶. Alla tecnica fotografica di Krauss, Didi-Huberman giustappone il gesto ferente dello «strappo» che conferisce una veste tangibile all'ombra, unitamente alla creazione di una «pelle» che sin dai primi anni del Novecento diviene rivestimento incapsulante di entità più meno eterree reificate in un abito tangibile: la lampada vitrea di *Bec Auer* contenente il gas e destinata a riapparire in qualità di oggetto nella selva di *Dati*; gli «stampi malici» e le «uniformi e livree» del «Ritardo su vetro» che popolano perennemente insoddisfatti il registro inferiore del grande vetro; taluni *ready-made* che in maniera emblematica realizzano tale dialettica di presa della forma del corpo assente o celato, come la membrana in pelle di *Underwood* del 1916 testimonia, celando la sottostante macchina da scrivere.

Anche quando Didi-Huberman torna al tema dell'erotismo, motore immobile e sotteso all'intera produzione duchampiana, discute di un «erotismo tecnico» da ultimo svincolato dalle istanze psicoanalitiche¹⁸⁸⁷. L'erotismo descritto dal francese si incardina piuttosto nelle procedure, tanto manuali quanto minuziose sul piano esecutivo, necessarie alla realizzazione di una molteplicità di impronta: un erotismo che ravvisa nella

¹⁸⁸⁴ Occorre a questo proposito sottolineare come Didi-Huberman riconosca la correttezza della proposta semiologica avanzata da Krauss — in particolare guardando alla locuzione neologica di «panorama dell'indice» di *Tu m'*, del 1918. Rispetto all'ipotesi formulata dalla statunitense, il francese pone l'accento sulla dimensione propriamente «tecnica» dell'impronta che, nel dipinto citato, si traduce in una serie di operazioni dal carattere «tattile e anacronistico» quali per esempio il «*frottage* a grafite» (ivi, p. 228).

¹⁸⁸⁵ ivi, pp 229-230.

¹⁸⁸⁶ Scrive a questo proposito Didi-Huberman: «ora la trasparenza del vetro permette sotto il profilo *ottico* ciò che l'impronta permetterà sotto il profilo *tattile*: una delle ragioni per cui Duchamp valorizzerà l'incrinatura del *Grande Vetro*, e la reintegrerà facilmente nel progetto complessivo del lavoro, risiede nel fatto che il *tracciato dell'incrinatura procedeva per impronta e per raddoppiamento*» ivi, p. 215.

¹⁸⁸⁷ ivi, p. 252. Laddove Krauss ravvisa in Freud e in una visione pulsionale il principale referente delle dissertazioni duchampiane condotte dalla medesima, deve essere parimenti segnalato come una dimensione squisitamente tecnica permanga anche nelle descrizioni che la storica dell'arte appronta su *Anemic Cinema* (1920) o *Precision Optics* (1935), dimensione del resto riportata, sulla scorta delle parole di Duchamp, nell'alveo dei «processi di psicofisiologia» (R. Krauss, *The History of the Eye* cit., p. 290, trad. mia).

«tattica» e nella «*precisione tattile*»¹⁸⁸⁸ degli strumenti atti a interrogare le relazioni costitutive tra «forma» e «controforma» e tra «concavo» e «convesso». Tale erotica della dissomiglianza, pur muovendo talvolta da referenti sessualmente connotati — l'ambigua *Feuille de vigne femelle* del 1951, ossessione della critica per la sua genesi sfuggente tra riproduzione indessicale e scultura abilmente modellata¹⁸⁸⁹ — non solo coinvolge oggetti non necessariamente sessuati o sessualizzati, ma dialoga strutturalmente con la nozione di «infrasottile»¹⁸⁹⁰. Se da un punto di vista eminentemente visuale e visivo la serialità associata all'opera di Duchamp può rinvigorire una presunta tipologia dell'identico, lo spoglio documentario effettuato da Didi-Huberman dimostra in maniera convincente come sia piuttosto lo «scarto», ovvero il discrimine infinitesimale che separa l'oggetto dalla sua copia, ad attrarre l'artista. Uno «scarto», e qui risiede l'originalità dell'ipotesi formulata dallo studioso francese rispetto all'argomentazione semiologica di Krauss, che si qualifica anzitutto come tattile: componendo il paradossale binomio di «contatto e infrasottile», Duchamp traccia un indirizzo di analisi che invita a concepire tale traccia residuale come partecipe «dell'ordine dell'aura, della carezza»¹⁸⁹¹ [Figura 85].

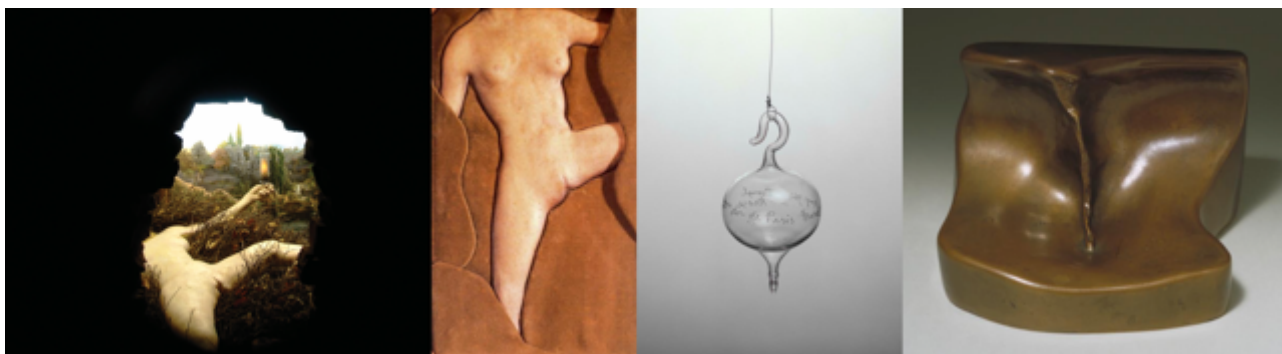


Figura 85: Montaggio composto da Marcel Duchamp, *Étant donnés* (Given: 1. *The Waterfall*, 2. *The Illuminating Gas*, French: *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*), 1968 Museum of Philadelphia, Washington; Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1916, Centre Georges Pompidou; Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1951, Centre Georges Pompidou

Tra le figure fondanti dell'infrasottile, come l'omonimo studio monografico di Elio Grazioli testimonia approntandone un'esauriente casistica¹⁸⁹², si attesta la mistura tanto papillare quanto olfattiva del fumo di tabacco che, impregnandosi nella cavità orale, assume il sapore della «bocca che lo esala». Una coalescenza per cui, sintetizza Duchamp, «i due odori si accoppiano per infrasottile»¹⁸⁹³. Muovendo da simili e per certi versi trascurabili accadimenti di «ipofisica» e «iperfisica»¹⁸⁹⁴, Didi-Huberman stressa la qualità procedurale e non meramente metaforica che l'infrasottile dispiega nell'esibirsi in qualità di «differenza visiva e tattile quasi

¹⁸⁸⁸ *ivi*, p. 246.

¹⁸⁸⁹ *ivi*, p. 247. Due risultano le ipotesi formulate a riguardo: la prima, sostenuta dai più prossimi esegeti di Duchamp quali Lebel e Hamilton, vede nel piccolo oggetto in resina galvanizzata una scultura realizzata nella forma dell'impronta; la seconda, ravvisa nel calco la riproduzione meccanica di un corpo, di cui il referente rimane ad ogni modo incerto. Rimando a Didi-Huberman per una prima bibliografia sulla questione.

¹⁸⁹⁰ *ivi*, p. 262.

¹⁸⁹¹ *ivi*, p. 265.

¹⁸⁹² E. Grazioli, *Infrasottile: l'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia Books, Milano, 2018.

¹⁸⁹³ M. Duchamp, Id. 1975, p. 156 [134], *Rrose Sélavy*, s.d.); *ivi*, p. 266.

¹⁸⁹⁴ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto* cit., p. 266.

impercettibile»¹⁸⁹⁵. In questo senso, il *ready-made Air de Paris* datato 1916 e destinato ai coniugi Louis e Walter Arensberg assurge a restituzione «miniaturizzata» e tangibile della nozione di infrasottile, venendo «tecnicamente pensato come un *calco* d'aria»¹⁸⁹⁶. Le «carezze infrasottili» di cui discute Didi-Huberman, lungi dal farsi veicolo di un contenuto emozionale non meglio precisato, identificano uno spettro di operazioni tecniche attentamente codificate, fra le quali figurano il «pellicolaggio», lo «stampo», la «levigatura», la «limatura», la «galvanizzazione» e il «rivestimento» che la prassi di Duchamp attivamente sperimenta per il tramite di forme di contatto infinitesimale¹⁸⁹⁷. Dal pellicolaggio protrattosi per mesi sulla superficie del *Grande Vetro* impolverata, si giunge al sofferto processo di riproduzione del corpo di Maria Martins, scultrice brasiliana e amante di Duchamp che avrebbe fornito il calco acefalo di *Étant donnés*, in un'impronta realizzata sul corpo e rivestita da una sottile pelle di suino resa appositamente polita perché evocasse la presenza dell'incarnato umano. Che un simile scarto, riflesso di un erotismo tecnico e impersonale, assuma in Duchamp un portato progressivamente epistemologico trova la sua attestazione nella proposta avanzata da Didi-Huberman di collocare l'artista nel fulcro delle procedure indicali da questi strenuamente sperimentate, ovvero «all'interno della carezza o dello stesso incastro sessuale»¹⁸⁹⁸.

A questo proposito, cito un appunto documentario di Marcadé sul processo di creazione del calco antropomorfo di *Dati* e delle sue *maquette*, che mi pare approfondisca l'asse impersonale postulato nello studio di Didi-Huberman. Come noto dal 1946 al 1966, l'artista di Blainville-Crevon lavora in maniera clandestina al licenzioso diorama *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* svelato alla sua morte e generalmente ritenuto una traduzione esplicita, «se non deliberatamente “pornografica”»¹⁸⁹⁹ o voyeuristica¹⁹⁰⁰, del cristallino “ritardo sul vetro”. Al dicembre del 1947 risalgono i primi studi per un torso femminile acefalo con gli arti inferiori leggermente schiusi a rivelare i genitali, impresso sulle membra di Martins. Tale meticolosa attività di riproduzione, assumendo uno sviluppo nuovamente seriale, assurge a luogo fisico sul quale Duchamp proietta, o per meglio dire operativamente trasferisce, le sfortunate vicende amorose con la scultrice brasiliana, all'epoca consorte del diplomatico Carlos Martins Pereira e Sousa¹⁹⁰¹. Di quanto il lavoro manuale sul calco divenga una valvola di sfogo per un infelice e insospettabilmente passionale Duchamp, rende conto una lettera particolarmente eloquente pubblicata da Marcadé. Nel riferire le strenue attività di preparazione della «plastilina», Duchamp ammette di anelare, modellandone per otto ore al giorno le superfici porose, alla suo costituire «epidermide» e non solamente una «scultura di ossa e volumi». Dal carteggio datato

¹⁸⁹⁵ *ivi*, p. 268.

¹⁸⁹⁶ *ivi*, p. 269.

¹⁸⁹⁷ *ivi*, p. 273.

¹⁸⁹⁸ *ivi*, p. 275.

¹⁸⁹⁹ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vita a credito* cit., p. 389.

¹⁹⁰⁰ Descrivendo il diorama duchampiano Rosalind Krauss pone l'accento sulla dimensione squisitamente voyeuristica che l'opera attiva, portando lo spettatore ad accogliere un punto di vista prestabilito (il foro che si apre sugli stipiti del portone ligneo) e a scoprire un sé che, stando con Sartre, si definisce tale proprio in virtù della «vergogna» [*shame*] che l'atto scopofilico innesta quanto viene riconosciuto. Più precisamente l'autrice concepisce l'installazione nei termini di «una sorta di macchina ottica [*optical machine*] attraverso la quale è impossibile non vedere», le cui componenti (il punto di vista e il punto di fuga) possiedono una peculiare fisicità (essendo rispettivamente incarnate nella vulva del calco acefalo e nel corpo del fruitore che osserva dallo spiraglio la messa in scena architettata dall'artista). R. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., pp. 111-116.

¹⁹⁰¹ B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vita a credito* cit., pp. 393, 387.

30 giugno 1949¹⁹⁰² si evince come la pelle costituisca un connettore sineddotico con l'epidermide dell'amante: la sua manipolazione digitale altro non è se non l'ennesimo atto di amore, onanistico per un crudele gioco del caso, dello "scapolo"¹⁹⁰³ nei confronti di un'inarrivabile sposa.

Mentre Didi-Huberman nel 2009 concertava una lettura dell'opera duchampiana incentrata su una tattilità stratificata insita nella prassi (l'impronta) e veicolo di un discorso epistemologico rigoroso (l'erotismo tecnico, l'impronta come dispositivo della dissomiglianza e dell'infrasottile), l'anno successivo la già menzionata Mileaf — che non cita il testo del francese —, nel volume sui rapporti tra tattilità e avanguardie storiche, dedica il primo capitolo della sua ricognizione all'opera di Duchamp. L'argomentazione condotta dalla curatrice statunitense, puntuale nel rintracciare il panorama di fonti al quale la produzione del francese variabilmente si riferisce (in uno sforzo critico tuttavia già avviato dalla fine degli anni Settanta), si confronta con il tema della tattilità in maniera talvolta lasca rispetto al dirompente esortativo che titola lo studio. Salvo ricondurre i *ready-made* a un orizzonte tattile per via della loro sovversiva prossimità con l'universo delle merci, o per il tramite di calibrati movimenti cinetici — la spinta eventualmente inferta dalla mano alla leggendaria *Ruota di bicicletta* del 1913 —, o ancora rimarcando la connessione tra il senso del tatto e il passaggio alla quarta dimensione (tema consolidato nella letteratura critica almeno dalla fine degli anni Cinquanta), l'analisi duchampiana di Mileaf circoscrive le considerazioni su una tattilità agita, che anzi l'autrice pone deliberatamente in secondo piano. In effetti, come quest'ultima dichiara sin dalla titolazione del capitolo, è la «tattilità del gusto» [*tactility of taste*] come «modello interpretativo» a divenire determinante nell'analisi dell'opera di Duchamp, auspicando un'interazione non contemplativa con l'opera d'arte che, al contempo, esuli dal contatto fisico con la medesima¹⁹⁰⁴. *Please Touch*, rappresenta allora una dichiarazione programmatica volta a confutare le dinamiche in cui l'opera d'arte subentra a livello espositivo (asimmetria, gerarchizzazione sensoriale, netta distinzione oggetto-soggetto), senza tuttavia scomodare, come generalmente avviene in ambito critico, un'effettiva interazione tattile da ricondursi tanto al momento della fruizione quanto a quello della prassi.

Non fortuitamente, il caso che più sottilmente pertiene a una tattilità manuale in quanto propriocettiva vede Mileaf chiamare in causa l'aptico [*haptic*] in maniera tanto esplicita quanto, parimenti, metaforica. Discutendo della locuzione di «vagabondaggio tattile» [*tactile wandering*] coniata da Duchamp nel perimetro delle *Notes* sondando i presupposti organolettici e percettivi dell'anelata transizione dalla seconda alla quarta dimensione, Mileaf sottolinea il passaggio dalla piattezza dell'immagine bidimensionale alla «pienezza» [*fullness*] della corrispettiva nella quarta dimensione, contraddistinta dalla possibilità di «afferrare» [*to grasp*] l'oggetto in questione. Tracciando un'inaspettata connessione con il paradigma manuale e plastico dell'aptico presentato nella prima sezione del presente progetto, nello scritto eloquentemente intitolato *A l'infinitif* e risalente al 1966

¹⁹⁰² *ivi*, p. 405. Cfr. M. Duchamp, *Lettera a Maria Martins* [30 giugno 1949], collezione privata.

¹⁹⁰³ Nel giugno del '49 Duchamp è ancora sposato a Mary Reynolds, che morirà il 30 settembre dello stesso anno a causa di un incurabile tumore all'utero. *ivi*, p. 410.

¹⁹⁰⁴ A tal proposito l'autrice scrive: «Duchamp si sottrae alle regole del fare arte e propone invece una modalità di approccio completamente diversa per comprendere un'opera d'arte. Il suo allontanamento dal gioco, dalla rappresentazione e dall'interpretazione lascia spazio alla tattilità del gusto, al pensiero e non al contatto letterale, come modello interpretativo» J. Mileaf, *Please Touch* cit., p. 34, trad. mia, enfasi mia.

Duchamp afferma: «per un individuo a 4 dimensioni l'immagine tattile della presa [*tactile-grasp-image*] a 3 dimensioni (come un coltellino nel pugno) sarà diversa quando il (punto? dove inizia la presa?) si sposta di 4 dimensioni¹⁹⁰⁵». Per tali ragioni, conclude Mileaf decodificando l'asserzione, «l'oggetto tridimensionale proiettato dalla quarta dimensione — o il *ready made* — richiederebbe una presa tattile per essere percepito»¹⁹⁰⁶. Vorrei precisare che, nonostante l'affondo documentario sulla conoscenza operata dalla mano, l'argomentazione di Mileaf non può che rinnovare l'equazione mano-occhio — l'autrice riporta una citazione non sciolta in nota in cui ricorda che le cose nel mondo a quattro dimensioni di Duchamp siano esperite «come se si afferrasse con la mano e non si vedesse con gli *occhi*»¹⁹⁰⁷ — riparando su una tattilità intesa anzitutto quale modello conoscitivo.



Figura 86: Montaggio di tre esemplari di Marcel Duchamp, *Bôte en valise*, 1941, Collezione Peggy Guggenheim

Di una simile “contraddizione” allineata con la formazione post-strutturalista di Mileaf, rende conto il fatto che un multiplo come *Bôte en Valise* (1935-1941) [Figura, 86] di cui molto opportunamente l'autrice rimarca la vocazione ludica, miniaturizzata e manipolabile di museo portatile¹⁹⁰⁸, possiede nell'economia del testo una posizione complessivamente marginale. La statunitense affronta infatti il congegno operativamente tattile non solo per via dalla natura semovente delle riproduzioni in esso esibite, ma anche per le proporzioni manuali con cui i 69 facsimili vengono realizzati con cura meticolosa dall'artista, ponendola quale precedente e connettore delle coeve scatole del surrealista newyorkese Joseph Cornell. Ancora, laddove Didi-Huberman concepisce la scatola duchampiana come l'ennesimo riscontro di una prassi incardinata sul dispositivo dell'impronta e sul procedimento-oggetto della copia — entro il 1935 Duchamp aveva già licenziato una riproduzione fedele degli appunti relativi al *Grande Vetro* e a quell'anno risalgono i primi sette esemplari di *Bôites* —, su di essa si annoverano due studi particolarmente puntuali che occorre in questa sede segnalare. Il primo corrisponde alla monografia *Marcel Duchamp: The Box in a Valise* redatta dall'artista di origini egiziane Ecke Bonk e venuta alla luce nel 1989¹⁹⁰⁹. Nel perimetro di tale capillare ricognizione filologica si fa strada l'ipotesi, supportata

¹⁹⁰⁵ *ivi*, p. 49.

¹⁹⁰⁶ *ibidem*, trad. mia.

¹⁹⁰⁷ *ibidem*, trad. mia.

¹⁹⁰⁸ *ivi*, pp. 6, 230.

¹⁹⁰⁹ E. Bonk, *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, Rizzoli, New York, 1989.

dallo spoglio delle fonti documentarie volte a definire una cronologia della produzione e del montaggio dell'ecosistema espositivo, dell'importanza che in tale contesto dovette assumere il tema indessicale.

Più recentemente Elena Filipovic, allieva a Princeton di Hal Foster, ha avanzato quella che a mio avviso costituisce la proposta di lettura più puntuale e rigorosa sul tema della tattilità nell'opera di Duchamp¹⁹¹⁰. Non fortuitamente, Filipovic dedica la propria dissertazione dottorale (dalla quale deriva il volume pubblicato per The MIT Press nel 2016) a quella che l'autrice definisce come l'attività apparentemente marginale dell'artista francese: ossia, quella serie di pratiche connesse alla curatela di esposizioni, all'archiviazione e alle operazioni di compravendita di opere materiali che hanno scandito la biografia di Marcel Duchamp. Dalla possibilità di toccare, interagire, soppesare, montare e smontare i preziosi musei portatili alla progettazione della palpitante membrana-grotta ideata da Duchamp in occasione dell'Esposizione internazionale del Surrealismo Eros, celebrata presso la parigina Gallerie Cordier nel 1959 (oltre un quindicennio dopo l'allestimento della ragnatela inevitabilmente da toccare intrecciata da Duchamp in collaborazione con Breton per l'Esposizione internazionale del Surrealismo tenutasi nell'autunno del '42 alla Madison House di New York), Filipovic individua una propensione curatoriale incentrata su una tattilità estesa, talvolta condivisa con lo spettatore sebbene, più spesso, riflesso di un intento più marcatamente stilistico. Dall'estenuante manualità insita nella prassi, all'evocazione erotomane del toccare o dello sfiorare impunemente con l'avvallo di una retina voyeuristica, passando per la figura semiologica o tecnica dell'indice e dell'impronta, il sentire aptico, nella produzione di Duchamp osservata attraverso il filtro della storiografia, si appropria del sogno impossibile del suo fautore: ossia, sprona a un continuo balzo da una dimensione all'altra.

¹⁹¹⁰ E. Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, The MIT Press, Massachusetts, 2016.

PARTE 3 - PER UNA STORIA ALTERNATIVA DELL'APTICO FONTI E UNA PROPOSTA PRIMO-NOVECENTESCA

Il raccordo tra la prima e la seconda sezione del progetto, formata dai relativi paragrafi sulla figura di Alois Riegl, sulle enunciazioni prodotte nell'alveo della *kunstwissenschaft* di lingua tedesca e sui rapporti tra tattilità e Avanguardie storiche, relazioni che ho ricostruito attraverso lo spoglio della letteratura critica, mi sono stati indispensabili al fine di avanzare una lettura di carattere filologico-documentario che illustrerò di seguito.

Nell'introduzione alla precedente sezione veniva sollevato il tema relativo all'opportunità di discutere di una o di molteplici storie e storiografie dell'aptico. Nella volontà di tratteggiare una "Storia alternativa dell'aptico", il progetto dottorale interseca nuovamente, in questo caso in termini squisitamente concettuali, il tema paleostorico. Più precisamente, l'espressione "preistoria dell'aptico" designa a queste altezze il frangente, peraltro piuttosto breve rispetto alle dilatate tempistiche paleostoriche, antecedente alla fortunata riabilitazione del suddetto termine compiuta da Alois Riegl. Dalla nota chiosata dal teorico viennese nel 1903, sarà necessario discendere, come già opportunamente denunciato da taluni fondamentali studi recentemente pubblicati in ambito media-archeologico, all'introduzione dell'aggettivo *haptisch* nell'alveo della psicologia applicata da parte del filosofo berlinese Max Dessoir. Delineando una traiettoria che *dall'aptica giunge all'aptico*, sarà mio obiettivo valutare le conseguenze teoretiche di tale transizione interdisciplinare. Ciò che l'argomentazione si propone allora di ipotizzare corrisponde all'esistenza non solo di una genealogia parallela ed eterodossa rispetto a quella riegliana, già opportunamente segnalata fra gli altri da un valido mediologo quale David Parisi, bensì che una simile genealogia abbia trovato un ponte verso la storia dell'arte per il tramite di due figure, incidentalmente quelle degli allievi di William James, ossia di Bernard Berenson e di Gertrude Stein, imprescindibili per la transizione da un *vedere aptico* a un *sentire aptico* e per la sua trasposizione in una forma di pensiero e di scrittura incardinata sull'immaginazione della motilità di un corpo toccante e agente. Lo si è ripetuto in più sedi: il cuore di tale transizione, lungi dal porsi sul crinale fisiologico, pertiene a un dato tanto concettuale, quanto riferibile alla fruizione dell'opera. Ma in cosa, dunque, una simile storia sarebbe alternativa? Nelle metodologie e negli interrogativi che essa si pone. Ciò che emerge "dissotterrando" una genealogia sostanzialmente latente sebbene estesamente praticata in ambito medico, psicologico e scientifico, pertiene a come la scienza dell'aptica costituisse una branca disciplinare squisitamente laboratoriale e alle prese con un corpo complessivamente senziente, di cui venivano parcellizzate in maniera empirica le singole facoltà sensoriali. Un corpo non solo toccante, bensì sfiorato, punzecchiato e tormentato dai più ingegnosi e anomali macchinari protocollati al fine di investigare la sensibilità tattile.

Ciò che tenterò di ipotizzare associando talune fonti documentarie (di cui però, lo si vedrà, manca la prova regina) e connettendo numerosi dati storiografici, pertiene a come tale genealogia precedente al monumentale sforzo riegliano, nasca e si consolidi tra le stanze e i macchinari di un laboratorio di psicologia applicata e, nella fattispecie, in quello dell'Università di Harvard. Mentre la scienza dell'aptica vedeva la propria seminale istituzione nei primissimi anni Novanta dell'Ottocento, nel medesimo frangente cronologico un giovane Bernard Berenson poneva le basi – o si potrebbe suggerire, progettava – un congegno estesiologico volto a confrontare gli effetti suscitati dall'opera d'arte, creatura vivente tra creature viventi, sul corpo del suo fruitore. Un insieme di reazioni che, benché inevitabilmente destinate a passare per la vista (le famigerate "impressioni

retiniche”) rendono l’immagine, per dirla con Berenson, sede «di un prodigioso numero di cose» destinate a compiersi tra il perimetro della tela e il corpo del fruitore. Il conoscitore Berenson, aspirante teorico dell’immagine e suo malgrado uomo di scienza, avrebbe assorbito sul piano della scrittura e del pensiero quelle suggestioni che il coevo panorama nordamericano andava elaborando in relazione alla neonata scienza dell’aptica, traducendole entro un impianto teoretico in cui i valori tattili appaiono inscindibili dalle nozioni di “immaginazione tattile”, “sensazioni ideali di contatto” e di “movimento”. Un’operazione laboratoriale per cui Berenson si appella alle tensioni aptiche e alla loro immaginazione jamesiana, intravedendone l’azione nelle membra magistralmente effigiate dai pittori del Rinascimento, con calcagni che si premono con forza al suolo, corpi che pesano, braccia che si slanciano, giungendo a ipotizzare una valenza persino non referenziale di movimento incarnato. Laddove Berenson, lo si vedrà, osteggiava il tema dell’astrazione peraltro su basi percettologiche, colei che invece svilupperà una specie di sentire aptico scaturita dai movimenti idealmente precosciente del corpo e in favore di una pura sensualità della linea sarà la giovanissima Gertrude Stein. Se con Riegl il vedere aptico corrispondeva a una *specie del vedere* veicolo del mortifero, dell’inorganico, dell’oggettivo, di un tempo assente (o collassato nella sincronia), del non emozionale e del non artistico, l’aptico con Berenson e Stein diviene la sede del soggettivo, di un corpo che sente e che scopre lo spazio abitandolo in movimento, di una linea che trattiene il movimento facendosi al contempo soggettiva e intersoggettiva. Laddove in Berenson e Stein un simile passaggio avrebbe conciso, sostanzialmente, con un farsi del pensiero critico e della scrittura sperimentale, non meraviglia poter riscontrare come una simile dinamica possa condensarsi entro una pratica artistica che veda la scultura quale suo centro palpitante.

Dall’universo di manufatti anonimi di epoca paleostorica, la presente sezione subentra nelle trame della storia dell’arte contemporanea, richiedendo di plasmare l’argomentazione sulle sue leggi. Laddove gli oggetti, allora, travalicano il regime dell’anonimato degli ancestrali artefici, essi mantengono tuttavia un singolare regime di anonimato, come sovente accade nelle storie dell’aptico, occupando una posizione del tutto satellitare rispetto alle principali direttrici della storia dell’arte “occidentale” e risultando protagonisti di manipolazioni delle fonti, di scambi di nomi o denominativi. La storia dell’aptico che mi avvio a ricostruire, in effetti, trova il suo fulcro in due oggetti diversamente fantasmatici. Ossia, da un lato, il dispositivo aptico della *planchette*, mediante cui Gertrude Stein avrebbe forse meditato una seminale forma di scrittura generata dalla motilità del corpo e dall’altro, un eccentrico manufatto che le fonti francesi dei primissimi anni Venti rivendicavano con forza rappresentare l’esemplare più antico di opera d’arte tattile. Certamente, il più antico in ambito novecentesco. Non stupisce, in effetti, che il citatissimo, sebbene mai analizzato in maniera monografica *Plâtre à toucher chez de Zayas* (1916) dell’artista statunitense Edith Clifford-Williams costituisca una scultura manualistica, nata dal lavoro della mano e finalizzata all’esplorazione digitale, palmare e motoria della medesima. Una scultura in gesso dalle sembianze sottilmente vegetali e velatamente falliche concepibile, con tutte le accortezze del caso, quale lontanissima erede se non delle progenitrici scolpite, quanto meno del meccanismo di “Hands-On” postulato da Dissanayake. D’altro canto, e qui si insidia quello scarto per cui risulta imprescindibile collocare lo studio dell’opera entro un panorama di fonti storico-artistiche, si tratta di un documento caratterizzato da vicissitudini alquanto particolari e tendenti al fantasmatico. La memoria di tale scultura, presumibilmente concepita già nel 1916 e distrutta entro i primi mesi del 1918, si perpetua per il

tramite di una sola fotografia esistente, destinata a baluginare nei decenni di impaginazione e impaginazione. Uno scatto, si direbbe, imperdonabilmente hildebrandiano: una scultura da toccare immortalata frontalmente quasi fosse un rilievo, negando qualsivoglia conoscenza del reale ingombro, delle dimensioni e dello sviluppo formale della medesima. Ancora, un manufatto che le fonti ripetono ossessivamente nato come tangibile, senza che tuttavia nessuno si preoccupi di descrivere gli estremi di una simile esperienza, salvo una stringata recensione neozelandese che, dall'altra parte del globo e a un lustro di distanza, ne rammenta la fruizione percorrendone ciecamente le superfici e recando gli occhi chiusi.

Il caso del fantasmatico gesso di Clifford-Williams e della sua surreale storia costituirà il cuore della seconda parte del presente capitolo. Assecondando un movimento per cui, sfuggendo dal familiare perimetro della mano, la scultura si fa spazio, tale dimensione "fantasmatica" soprattutto sul profilo documentario, lungi dal costituire un limite alla ricerca, ne può schiudere un motore tanto inatteso quanto fecondo. Nelle storie dell'aptico, anche la storiografia procede necessariamente a tentoni e con sensibili dita di cieco, mirando non a manipolare, bensì a compulsare e associare le proprie fonti, tentando di individuare possibili associazioni formali laddove la documentazione si fa improvvisamente muta.

Ciò che mi auspico di proporre è come uno degli effetti che nell'immediato l'invenzione scultorea di Clifford-Williams dovette realizzare sia stato quello di tradurre il complesso meccanismo di invenzione, creazione e fruizione riferibili al sentire aptico della forma in una questione autoriale e squisitamente intermediale. La tangibilità dell'opera, allora, si fa sentire aptico, traducendo l'esperienza del toccare la scultura in un diagramma di segni e di linee che, migrando sulla superficie bidimensionale, scompaginano le logiche della visualità aptica, scaturendo dal corpo senziente e in movimento dell'artefice e risuonando, per simulazione, in quello del fruitore. Intendo tentare di suffragare la suddetta ipotesi ricomponendo un complesso intreccio documentario, sinora non rilevato dalla letteratura critica, atto a dimostrare come entro una simile dinamica poté incorrere allora una celeberrima artista del Modernismo statunitense quale Georgia O'Keeffe. La ritmica con cui le dita dei progenitori inventavano i manufatti manualistici, i diagrammi spaziali disegnati dall'altresì seminale attività della danza, rivivono nella produzione di un'artista che trasferisce non il proprio sentimento solipsistico, bensì il proprio corpo che crea materialmente l'opera, tra terza dimensione e superficie.

Dalle stanze laboratoriali della scienza dell'aptica, la storiografia artistica sull'aptico vede il proprio luogo di elezione nel tessuto metropolitano, in un drappello conchiuso di gallerie e in una compagine di interlocutrici e di interlocutori, che richiedono all'artista di porsi letteralmente in movimento, di camminare tra gli studi e le esposizioni, di diteggiare fonti, volumi, illustrazioni e fotografie, di compulsare teorie, di manipolare la materia e di lasciarsi manipolare, direbbe Malafouris, dalla materia stessa e dalla vita frenetica della città.

La seguente argomentazione interroga i rapporti tra un sentire aptico effettivamente (o teoricamente, come si vedrà) agito e la sua evocazione da remoto, assumendo un punto di vista non esclusivamente percettologico, del resto ineludibile data la natura dell'oggetto di studio, bensì più propriamente storico-artistico. L'affondo oltre Riegl, pertanto, può dispiegarsi.

CAPITOLO 1

3.1 La preistoria dell'aptico, prima di Riegl: intersezioni germanofile e anglofone

Il filone “preistorico” a cui mi rivolgo non risulta sconosciuto alla letteratura critica, sebbene il panorama di studi di riferimento presenti una caratterizzazione disciplinare peculiare.

Prendo le mosse da una constatazione che ho potuto desumere consultando il già citato (e fondamentale) volume collettaneo *Human Haptic Perception* curato da Martin Grunwald nel 2008¹⁹¹¹. Soffermarsi sul dato bibliometrico permette a mio avviso di saggiare con maggior precisione la configurazione della letteratura critica, individuando modelli e metodologie destinati ad avere un impatto non marginale anche sul piano teorico. L'evidenza secondo cui nella monografia curata da Grunwald non figurano mai, nemmeno allo stadio di nota o di sintetico rinvio, il nome di Alois Riegl, molto può dire su un modo sostanzialmente eterodosso di tracciare la storia dell'aptico nell'ambito delle cosiddette scienze dure. Una ricostruzione autonoma ma, come mostrerò a breve, egualmente incardinata su un frangente culturale condiviso e potenzialmente avversato dallo stesso Riegl. Se la pubblicazione del 2008, certamente anche in virtù della strutturazione dei contenuti e dell'articolato indice, non fa menzione delle riflessioni elaborate tra la fine del XIX secolo e il primo quarantennio del successivo nell'ambito della teoria e della storia dell'arte, per *par condicio* deve essere segnalato come l'altrettanto nutrita bibliografia sorta in ambito umanistico sull'aptico faccia raramente menzione del volume di Grunwald. Certamente, talune eccezioni in questo senso sussistono e, nello specifico rispetto allo studio della nozione di aptico nel pensiero riegliano, non hanno tardato a riconoscere l'esistenza di un retroterra di ricerche ottocentesche che avevano già introdotto, almeno un decennio prima le fatiche dell'austriaco, tale termine desueto. Penso nello specifico alle indagini diversamente condotte da Andrea Pinotti¹⁹¹², Georg Vasold¹⁹¹³ e Giuliana Bruno¹⁹¹⁴, indirizzate non solo all'analisi di tale concetto negli scritti di Riegl, bensì destinate a porne in luce le connessioni con il panorama di studi austriaci e tedeschi prodotti tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento. Prendendo le mosse dalle menzionate annotazioni di Pinotti e Vasold e guardando alle ricerche riunite da Grunwald, desidero in questa sede ripercorrere la preistoria dell'aptico prima di Riegl e della persistente influenza che l'introduzione nel 1902 di tale complessa categoria avrebbe esercitato nei decenni a venire.

Le ragioni che mi spingono ad avanzare una simile puntualizzazione non si esauriscono nel mero rilievo filologico, legittimo seppur eventualmente debole sul piano argomentativo. Retrodatare di un almeno un decennio (quando non addirittura di un ventennio) le vicende afferenti alla definizione del concetto di aptico, comporta infatti un significativo rovesciamento della disposizione di tale modalità percettiva che, dal costituire una facoltà appannaggio della visione per come essa era stata posta dai tedeschi e in particolare dall'influente Riegl, assurge a categoria percettologica laboratoriale in cui risultano essere il tatto e il corpo senziente nella

¹⁹¹¹ M. Grunwald (a cura di), *Human Haptic Perception. Basics and Application*, Birkhäuser, Basilea, 2008.

¹⁹¹² Mi riferisco al già citato contributo A. Pinotti, *Body-Building* cit., pp. 183.

¹⁹¹³ Si pensi alle influenze che il pensiero del fisico e filosofo austriaco Ernst Mach dovette esercitare sulla costituzione della nozione di aptico, come ha già proposto in maniera convincente Georg Vasold: G. Vasold, *Das Erlebnis des Sehens* «*Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle* cit., pp. 52-61.

¹⁹¹⁴ Spetta infatti a Giuliana Bruno, come si vedrà, l'aver postulato una connessione diretta tra il sentire aptico e l'ambito psico-fisiologico, nella figura del poliedrico psicologo e teorico delle immagini in movimento Hugo Münsterberg: G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images*, in “Grey Room”, N. 36, estate 2009, pp. 88-113.

sua vibrante materialità ad assumere un ruolo nevralgico. Riconoscendo nei processi di sperimentazione della nozione di aptico uno strumento efficace tanto per l'elaborazione teorica (come si è cercato di dimostrare nella disamina storiografica) quanto per quella artistica (come si tenterà di mostrare nel prossimo capitolo), risalire alla sua preistoria mira a scardinare la correlazione istituita dalla *Kunstwissenschaft* di area tedesca tra una evocazione del toccare estremamente stratificata e l'assorbimento della suddetta "evocazione" nelle maglie dell'indirizzo panottico. Ovvero, ciò che l'argomentazione si prefigge di ipotizzare corrisponde a come la parcellizzazione del senso del tatto avvenuta in un contesto non fortuitamente laboratoriale, si sia riflessa, persino sul piano lessicologico e sintattico, nella definizione di teorie e di prassi che disorientano le premesse dei tedeschi. L'occhio palpante, sebbene ancora agente – le arti visive rimangono pur sempre arti della visione – viene degradato allo stadio di inevitabile mezzo, ma non a scopo dell'esperienza artistica. La linea, lungi dal reificare un universo oggettificato o infantile, assurge a luogo in cui le tensioni interocettive, propriocettive, barometriche e persino viscerali di un corpo soggettivo, toccante e in movimento si reificano. La motilità dell'aptico, sia essa agita o esperita da remoto, vedrà allora nel confronto tra la terza dimensione e la planarità della superficie un fecondo luogo critico. Di seguito, allora, cercherò di illustrare in quali termini ciò accada proponendo un capovolgimento concettuale, sebbene documentario, che dall'aptica [*haptic/haptics*] pervenga all'aptico [*haptic/haptisch*] e non viceversa.

3.1.1 Dall'aptica all'aptico: un senso laboratoriale

Anzitutto, mi preme esplicitare tanto sul piano geografico, quanto su quello disciplinare, il contesto storico in cui la nozione di aptico prende progressivamente forma. Dalla capitale asburgica di *fin siècle* della *Kunstindustrie*, occorre infatti estendere il raggio di indagine alle vicissitudini di due poli di ricerca destinati a intersecarsi durante l'ultimo quarto dell'Ottocento: quello degli studi accademici europei, nello specifico di area tedesca, e quello formato dalla rete di Università e laboratori sorti contestualmente in territorio nordamericano. Ricordo, inoltre, che la questione delle origini psico-fisiologiche della nozione di aptico nel perimetro delle ricerche empiriche sul senso del tatto sia già stata indagata in maniera capillare da David Parisi nel volume *Archaeologies of Touch. Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*¹⁹¹⁵, al quale il mio studio si riferisce e che, come si è detto nel capitolo riegliano, ha avuto il merito sin dal 2018 di porre in luce l'esistenza di molteplici genealogie, unitamente alla possibilità di fare dialogare le medesime tra di loro.

Nella successiva trattazione, mi limiterò soltanto all'enunciazione di alcuni punti salienti, utili al fine di rintracciare una prima visione di insieme che possa in seguito annoverare le vicende storico-artistiche, in un indirizzo che le monografie di Grunwald e Parisi non percorrono.

Spetta a Martin Grunwald e Matthias John l'aver dimostrato in maniera convincente come «la scienza del tatto umano, nota anche come "aptica" [*haptic*], aveva una lunga e ricca tradizione in Germania prima della seconda guerra mondiale»¹⁹¹⁶. Tale tradizione, oltre che rivelarsi antecedente almeno di un secolo al suddetto

¹⁹¹⁵ D. Parisi, *Archaeologies of Touch. Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2018.

¹⁹¹⁶ M. Grunwald, M. John, *German Pioneers Of Research Into Human Haptic Perception*, in M. Grunwald, *Haptic Perception* cit., p. 15, trad. mia.

conflitto — le primissime ricerche in materia si datano agli anni Venti dell'Ottocento — riunisce uno spettro di studiosi di provenienza tedesca dalla formazione eterogenea e afferente alle branche disciplinari della fisiologia, della psicologia e della nascente psicologia applicata. In tale contesto, un ruolo prodromico dovette spettare al fisiologo Ernst Heinrich Weber, originario di Leipzig, a cui si devono le prime ricerche sperimentali sul senso del tatto nell'essere umano, confluite nella tesi di laurea *De pulsu, Resorptione, Auditu Et Tactu Annotationes Anatomicae Et Physiologicae* pubblicata nel 1840¹⁹¹⁷. Come puntualizzano Grunwald e John tali indagini, lungi dall'inscrivere nella secolare tradizione filosofica che aveva ravvisato nel senso del tatto un fervido campo di discussione, recano testimonianza di un interesse sperimentale più marcatamente finalizzato alla raccolta empirica dei dati, ottenuti mediante la somministrazione di test sperimentali, e all'elaborazione di possibili metodologie di ricerca¹⁹¹⁸. Sebbene Weber non utilizzi il termine aptico, elabora degli assunti sulla fisiologia del senso del tatto che precorrono la caratterizzazione di tale facoltà percettiva per come essa sarebbe stata postulata da lì a un quarantennio. Nell'ipotizzare un sistema percettivo policentrico basato sul «senso di località» [*sense of locality*], il poliedrico tedesco concepisce gli organi sensoriali come disgiunti gli uni dagli altri e generalmente connessi all'area cerebrale (che il tedesco pare identificare come l'«anima»)¹⁹¹⁹ per il tramite di specifici fasci nervosi¹⁹²⁰; gli stimoli generati dai singoli organi vengono esperiti dal soggetto per il tramite di quelli che il fisiologo definisce «cerchi i sensazioni» disseminati sull'epidermide e differenziati a seconda della provenienza dello stimolo¹⁹²¹. L'azione congiunta del senso di località permette al soggetto senziente di avere contezza dei propri arti e della loro posizione nello spazio, e delle sollecitazioni effettuate sull'epidermide precorre la definizione del sentire propriocettivo¹⁹²². Ancora, sin dalla pubblicazione *Die Lehre vom Tastsinn und Gemeingefühl – auf Versuche gegründet* data alle stampe in lingua tedesca nel 1951 e tradotta in lingua inglese nel '78, Weber ravvisa una distinzione divenuta strutturante per comprendere la specificità della percezione aptica. Ossia, il discrimine esistente tra l'esperienza «passiva» di un oggetto, con cui il soggetto interagisce venendo da esso toccato, e l'esplorazione propriamente «attiva» e dinamico-manuale del medesimo¹⁹²³. In questa sede non intendo approfondire nozioni di psicofisiologia per le quali esiste una bibliografia specialista, oltre al fatto che sono richieste competenze specialistiche adeguate. Piuttosto, il dato

¹⁹¹⁷ E.H. Weber, *De Pulsu, Resortione, Auditu Et Tactu Annotatines Anatomicae Et Physiologicae*, 1840; Cfr. M. Grunwald, M. John, *German Pioneers of Research Into Human Haptic Perception* cit., pp. 15-19.

¹⁹¹⁸ *ivi*, p. 16, trad. mia.

¹⁹¹⁹ *ivi*, p. 18, trad. mia.

¹⁹²⁰ *ivi*, p. 16, trad. mia.

¹⁹²¹ Scrive a questo proposito Weber nel '51, in un passaggio già puntualmente trascritto da Grunwald e John: «Il senso di località ci aiuta a conoscere meglio i movimenti dei nostri arti e con l'aiuto dei movimenti dei nostri arti - dipendenti dalla nostra libera volontà - arriviamo a conoscere la nostra pelle e a orientarci sulla stessa (la pelle). Entrambe le capacità, all'inizio estremamente limitate, si completano a vicenda» E.H. Weber, *Die Lehre vom Tastsinn und Gemeingefühl – auf Versuche gegründet* (1951), cit. in M. Grunwald, M. John, *German Pioneers Of Research Into Human Haptic Perception* cit., p. 17.

¹⁹²² *Ibidem*.

¹⁹²³ Cfr. M. Grunwald, M. John, *German Pioneers Of Research Into Human Haptic Perception* cit., p. 17. Lo snodo è stato enunciato con chiarezza dagli autori: «nel corso dei suoi studi si rese conto [Weber] che il contatto passivo delle dita con oggetti di varie dimensioni determinava un riconoscimento degli oggetti peggiore rispetto a quando gli oggetti venivano esplorati attivamente. Se fino a questo punto si era concentrato maggiormente sugli aspetti della discriminazione passiva degli stimoli, ora rivolse la sua attenzione sempre più ai processi tattili attivi e, di conseguenza, dovette occuparsi delle funzioni sensoriali dei muscoli. Questo lo ha portato a chiedersi quanta influenza abbiano le attività muscolari – e gli stimoli pressori che le accompagnano e che agiscono sulla pelle – sulla percezione del tatto in situazioni come la stima del peso» (*ivi*, p. 17, trad. mia).

che vorrei sottolineare è come le ancestrali formulazioni sull'aptico elaborate sin dagli anni Cinquanta del XIX secolo, lungi dall'afferire alla sola visione e all'azione egemone dell'occhio o della dinamica retina, si innestino su un retroterra empirico in cui il corpo-vivo appare sondato nel suo essere un fremente e anatomico campo di forze, che pone in causa già in Weber un plesso formato dalle sensazioni corporee e propriocettive, dai movimenti muscolari e dagli «stimoli di pressioni» [*pressure stimuli*] che variabilmente agiscono sulla pelle¹⁹²⁴.

Mentre il fisiologo austriaco Max von Frey avrebbe proseguito l'indagine sul tatto in relazione all'epidermide e ai meccanorecettori¹⁹²⁵, ideando a tal proposito uno strumento di «determinazione dei punti di pressione sulla pelle» denominato “Von Frey Hairs”¹⁹²⁶, l'introduzione del termine *Haptik* in ambito psico-fisiologico si deve al filosofo e psicologo berlinese Max Dessoir. Come ha già segnalato David Parisi, le ragioni di tale conio neologico o, più correttamente, del recupero di una terminologia già omerica, deve essere correlata al fatto che, a seguito delle numerose sperimentazioni susseguitesi nell'ultimo decennio dell'Ottocento, «l'esperienza tattile venne considerata così variegata da non poter più essere contenuta nella denominazione unitaria di tatto»¹⁹²⁷. Tale circostanza risulta particolarmente interessante se confrontata con ciò che tanto la teoria, quanto la storia e persino la storiografia dell'arte avrebbero compiuto nel secolo successivo. Ossia, se sin dalla sua riabilitazione nel lessico tardo ottocentesco l'aptico ha costituito una categoria ideata al fine di estendere lo studio della sensibilità tattile e sollevare la medesima dalla morsa denigratoria in cui era stata costretta, da un lato, come spero sia emerso dai precedenti paragrafi, il suo utilizzo novecentesco ha parimenti reso conto di uno studio parcellizzato dei suoi singoli attributi, quasi che l'aptico fosse stato ispezionato sotto la lente di un microscopio — il sentire aptico ha progressivamente assunto la valenza di uno *shifter* volto ad assumere, di volta in volta, un significato differente —, dall'altro ha reso sempre più latente la connessione con il senso del tatto, interrogando in maniera trasversale l'emergere di un corpo attivamente senziente.

Nel volume *Ueber den Hautsinn* [*Sul senso della pelle*] edito in prima edizione nel 1892 per la sezione fisiologica dell'*Archiv für Anatomie und Physiologie* di Du-Bois Reymond e mutuato dalla sua tesi professorale¹⁹²⁸, Dessoir fornisce una precisa definizione del concetto di aptico [*Haptik*]. L'ipotesi del berlinese, nel solco di Weber, muove dal riconoscimento di come nella «la dottrina delle percezioni potenziate dalla stimolazione meccanica della pelle e arricchite dall'attività dell'apparato locomotore manca già di un

¹⁹²⁴ *ivi*, p. 17.

¹⁹²⁵ Cfr. M. Grunwald, M. John, *German Pioneers of Research Into Human Haptic Perception* cit., p. 20. Si vedano a riguardo: M. von Frey, *Physiologie der Haut*, in J. Jadassohn (a cura di), *Handbuch der Haut- und Geschlechtskrankheiten*, Vol. 1, 1929, Springer, Berlino; *Untersuchungen über die Sinnesfunctionen der menschlichen Haut. Abhandl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. Math.-phys.*, Hirzel, Leipzig, 1896.

¹⁹²⁶ Utilizzato per diagnosticare le patologie di iperestesia o ipoestesia, il funzionamento del macchinario di Frey, nonostante le innovazioni tecnico-metodologiche che sono occorse, si è mantenuto sostanzialmente inalterato: esso prevede l'esercizio della pressione di una fibra avente una determinata lunghezza e diametro, la cui punta viene disposta ad angolo retto contro l'epidermide del soggetto. Aumentando la pressione, la fibra può piegarsi, determinando una diversa misurazione. Si veda a riguardo: A. H. Ropper, M. A. Samuels, *Adams and Victor's Principles of Neurology*, McGraw-Hill Companies, Palatino, 2009.

¹⁹²⁷ D. Parisi, *Archaeologies of Touch* cit., p. 104, trad. mia.

¹⁹²⁸ M. Dessoir, *Ueber den Hautsinn*, in *Archiv für Anatomie und Physiologie*, Physiologische Abtheilung, Berlino, 1892. Cfr. M. Grunwald, M. John, *German Pioneers of Research Into Human Haptic Perception* cit., p. 21.

nome proprio»¹⁹²⁹. Al fine di sopperire a una lacuna terminologica, riflesso di una carenza eminentemente teorica, Dessoir suggerisce l'impiego della «parola "aptica", che si è formata dopo l'ottica e l'acustica ed è derivata da verbo *απτομαι* [*hapsis*]» e che, qualora introdotta, avrebbe consentito di risolvere un'ulteriore problematica pertinente alle sensazioni propriocettive giacché, come precisa poco oltre il tedesco, «allo stesso modo, abbiamo bisogno di un'espressione per le impressioni del senso del tatto e del muscolo, che sono legate ai movimenti e quindi *appartengono all'interno*». Stando a tale definizione, pertanto, il sostantivo femminile tedesco *Haptik* riunisce le «sensazioni di contatto» [*Contactsinn*] epidermiche afferenti alla pressione, alla temperatura e al dolore, e le percezioni corporeo-muscolari, identificate con la traslitterazione di *Pselaphesie* [*sentire*] dal greco *ψηλαραω*¹⁹³⁰. Come già puntualizzato da Grunwald e John, sebbene la distinzione nelle sottocategorie di *Contactsinn* e *Pselaphesie* non abbia goduto di una particolare fortuna critica, lo stesso non può dirsi della riabilitazione del termine aptico — in tedesco *aptica* —, e dell'individuazione di due differenti fenomeni percettivi la cui azione congiunta genera tale facoltà di confine, ossia l'uno pertinente alle sollecitazioni che l'epidermide passivamente subisce, l'altro concernente i processi propriocettivi e interocettivi che si consumano attivamente all'interno della “macchina” corporea.

Mi preme segnalare come anche nel perimetro di tali seminali formulazioni si possano riscontrare sottili, ma non per questo irrilevanti, variazioni lessicologiche. Se Dessoir si avvale di un sostantivo di genere femminile in tedesco, riportandone l'etimologia greca e non quella neolatina di *haptice*, gli interpreti anglofoni che ne hanno ripercorso le vicissitudini hanno alternato l'utilizzo del sostantivo singolare dalla costruzione plurale *haptics* (Parisi) a quella del singolare *haptic* (Grunwald), generando un ulteriore disorientamento sul fronte teorico. Più precisamente, tale combinazione di termini spesso utilizzati in maniera sinonimica, rafforza la tesi secondo cui, dal possedere in prima battuta un valore sperimentale relativo al senso del tatto, nel momento in cui l'aptico subentra ufficialmente nei discorsi estesiologici con Riegl, non solo abbia rinunciato alla componente empirica, bensì abbia tendenzialmente arginato l'apporto della sua componente fisica. Una simile lettura giustificherebbe la chiosa panottica apportata da Riegl nel 1902, prontamente rilevata da Geza Révész¹⁹³¹ che invece proprio da tale tradizione psico-fisiologica proveniva e per cui il viennese allora, come già ipotizzato da Pinotti dovette trovare in tale escamotage lessicologico «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'aptico»¹⁹³². A questo proposito, occorre segnalare un ulteriore dato potenzialmente esplicativo, questa volta afferente alla figura di Dessoir in veste di estetologo e di consapevole teorico dell'arte.

¹⁹²⁹ *ivi*, p. 242; Cfr. M. Grunwald, M. John, *German Pioneers of Research into Human Haptic Perception* cit., p. 22, trad. mia.

¹⁹³⁰ *ivi*, p. 242, trad. mia. Cfr. M. Grunwald, M. John, *German Pioneers of Research into Human Haptic Perception* cit., pp. 21-23. Trascrivo l'efficace commento formulato da Grunwald e John: «Facendo riferimento ai termini ottico e acustico, Dessoir suggerì di chiamare aptico l'insegnamento del senso del tatto. Questo termine comprendeva quindi non solo gli aspetti delle sensazioni di contatto e di pressione, ma anche le cosiddette percezioni tattili e muscolari. Dessoir chiamò i primi due aspetti del senso del tatto “senso del contatto” e gli altri “Pselaphesie” [*sentire*]. In questo modo, Dessoir, senza dichiararlo esplicitamente, separa la percezione del tatto dal punto di vista del soggetto percepente in un'area attiva e una passiva. La percezione del tatto del soggetto che esplora attivamente e che deriva dalle sensazioni tattili e muscolari sono, a suo avviso, fenomeni indipendenti (*Pselaphesie*), che dovrebbero essere considerati separatamente dal “senso del contatto” anche a livello concettuale» (*ivi*, p. 22, trad. mia).

¹⁹³¹ A. Pinotti, *Body-Building* cit., p. 186, si veda nota 35.

¹⁹³² *ivi*, p. 186.

Non deve forse stupire riscontrare come, entro il ponderoso sforzo *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* dato alle stampe nel 1906¹⁹³³, oggetto di una seconda edizione rivisitata, apparsa a quasi un ventennio di distanza, nel 1923 (a cui farò riferimento), e tradotto in lingua inglese nel 1970¹⁹³⁴, il berlinese Dessoir, fautore materiale della riabilitazione del termine aptico nel 1892, non solo neghi l'esistenza di un'arte del tatto, ma assuma una postura sottilmente panottica. Laddove né la categoria di aptico, né quella di tattile appaiono contemplate (benché Riegl risulti nominato *en passant*¹⁹³⁵ e Wölfflin venga citato quale perspicace maestro dal «cuore tedesco» il cui linguaggio, tuttavia, «diventa meno adeguato quando cercano [cerca] di descrivere lo stile di un maestro»¹⁹³⁶) e neppure, parrebbe, l'autore si mostri curioso di verificare come talune idee percettologiche siano penetrate nell'alveo storico-artistico, il Dessoir estetologo si rivela meno sperimentale del fisiologo di un trentennio addietro. Abbandonando qualsivoglia titubanza herderiana, autore che Dessoir in effetti non cita, risulta Hildebrand il modello non esplicitato (e che tuttavia questi cita poche pagine prima tra i fautori dell'orientamento purovisibilista)¹⁹³⁷ delle riflessioni sull'arte scultorea accuratamente formulate dallo stesso Dessoir. La scultura sostiene questi a più riprese, lungi dall'offrirsi a un'esplorazione tattile-manuale, si erge nel suo valore di corpo organico e, ancor più specificamente, di «immagine» [*Bild*]¹⁹³⁸, quando apprezzata da lontano e da un punto di vista prestabilito.

Siamo partiti dalla posizione che un'opera di scultura non può essere creata per una considerazione tattile a distanza ravvicinata. Con tale contatto la sua unità diventa quasi impossibile e la forma reale del corpo, invece della forma artisticamente alterata, diventa l'oggetto di considerazione. Poiché il corpo nudo viene apprezzato esteticamente, e il godimento estetico si identifica semplicemente con la comprensione della tradizione artistica, questa dottrina errata persiste¹⁹³⁹.

Dessoir si dimostra hildebrandiano tanto nel ritenere inopportuno orbitare attorno al tuttotondo monumentale – sebbene «camminando intorno alla statua, si potrebbe quasi dire che ne tocchi le varie sfaccettature, una

¹⁹³³ M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Enke Verlag, Stuttgart, 1906 (1923).

¹⁹³⁴ M. Dessoir, *Aesthetics and theory of art. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Wayne State University Press, Detroit, 1970.

¹⁹³⁵ Nel riflettere sull'esistenza di «un atteggiamento completamente ed esclusivamente estetico» Dessoir si limita ad affermare come «Riegl si rifiutava di vedere un arricchimento della pittura nella scoperta delle leggi della prospettiva», senza fornire ulteriori indicazioni sull'opera del viennese, deceduto prematuramente due anni prima (ivi, p. 32, trad. mia).

¹⁹³⁶ Non senza una certa durezza Dessoir condanna le espressioni impiagate dallo zurighese al fine di descrivere capolavori pittorici rinascimentali e grandiose architetture barocche, tacciando le medesime di non essere sufficientemente esplicative per un pubblico di non specialisti e, ancora più gravemente, di non risultare abbastanza cogenti nell'identificare lo stile di singoli maestri. Riporto un passaggio mutuato dal saggio del berlinese a titolo di esempio: «Wölfflin usa le seguenti quattordici espressioni per ritrarre il primo Rinascimento: figure femminili con belle membra e costumi colorati, prati in fiore, veli svolazzanti, sale ariose con ampi archi su esili colonne, tutta la fresca forza della giovinezza, tutto luminoso e gaio, tutto naturale e vario, la natura semplice con una traccia di splendore romantico. Questo è certamente bello e appropriato. Ma la descrizione potrebbe riferirsi a una mezza dozzina di altri periodi e artisti» (ivi, p. 403, trad. mia).

¹⁹³⁷ A questo proposito Dessoir scrive con accuratezza citando puntualmente *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* del 1883: «Secondo Adolph Hildebrand, la funzione dell'arte figurativa è quella di rappresentare il mondo materiale. (...) Questo è vero, naturalmente, perché anche una figura lontana è una figura bidimensionale, in quanto le relazioni di profondità sono dedotte dalla conoscenza degli oggetti vicini che abbiamo acquisito con i movimenti oculari e gli accomodamenti. Nella percezione a distanza ravvicinata, direi, siamo troppo consapevoli della successione temporale nel processo visivo perché si possa avere una visione unitaria e atemporale degli oggetti lontani» (ivi, pp. 359-360, trad. mia).

¹⁹³⁸ ivi, p. 376, trad. mia.

¹⁹³⁹ ibidem.

dopo l'altra, con gli occhi»¹⁹⁴⁰, l'autore non può che affermare, sulla scorta dello scultore neoclassico, come «il punto di vista ravvicinato della vista tattile e la camminata errante intorno alla statua non possono essere ammessi come appropriati»¹⁹⁴¹ – quanto nel negare la possibilità, remota ma evidentemente soppesata, di un'interazione propriamente manuale con l'oggetto plastico. Se appaiono la millenaria «posizione eretta» e l'unitarietà delle parti come riflesso dell'organicità del corpo a connotare l'arte della scultura, non stupisce la chiusa elaborata dal berlinese per cui, è proprio nei più articolari complessi scultorei «in cui notiamo che la *forza unificante* si rivela *non nel contatto manuale e ottico con le parti, una dopo l'altra*, ma nella vera e propria *percezione visiva* – anzi, essenzialmente solo nell'*idea complementare* che prende i vari corpi presenti come membri di un insieme corporeo non presente»¹⁹⁴². Persino interrogando le origini dell'arte (Dessoir, come la maggior parte degli intellettuali primo-novecenteschi, pone sullo stesso piano le manifestazioni artistiche dell'infante, quelle dei cosiddetti popoli primitivi e di uno sfuggente e bestiale individuo preistorico)¹⁹⁴³, Dessoir tende a concepire «l'opera prodotta manualmente» in quanto «destinata a essere un oggetto visivo»¹⁹⁴⁴.

Nel solco della teoria dell'empatia lippsiana – fonte estesamente presente sin dalla prima edizione del saggio e di cui Dessoir, pur riconoscendo allo stimato conterraneo «un'attività intellettuale acutamente penetrante, incessantemente agitata, mai compiacente», pone in discussione *à la* Worringer sia il limitante «sentimento gratificante della simpatia»¹⁹⁴⁵, sia la tendenza «animistica» soggiacente all'impalcatura empatica¹⁹⁴⁶ – rigetta nettamente la possibilità di elaborare una teoria dell'arte avente basi biologiche in cui «l'opera d'arte, poiché riunisce le nostre sensazioni più primitive in un'unità salutare, in tal modo migliora la nostra sensazione vitale e si dimostra utile per lo sviluppo biologico»¹⁹⁴⁷. Muovendo dall'assunto, netto e ribadito in più sedi, secondo cui «nessun sentimento deriva dalle sole sensazioni organiche, per non parlare del sentimento estetico»¹⁹⁴⁸, parrebbe nell'ambito delle «sensazioni sensoriali» che un riferimento all'aptico in chiave deteriore prenda indirettamente forma. Nell'identificare nelle «sensazioni cinestetiche» il mediatore tra la motilità del corpo e la rappresentazione del movimento, Dessoir realizza l'ennesima virata nei confronti dell'ottico sostenendo che «il senso muscolare è più legato ai cosiddetti sensi superiori che a quelli inferiori», ossia la vista e l'udito, che l'autore concepisce come le uniche facoltà sensoriali in grado «di creare strutture unitarie di maggiore

¹⁹⁴⁰ *ivi*, p. 372, trad. mia.

¹⁹⁴¹ *ivi*, p. 373, trad. mia.

¹⁹⁴² *ivi*, p. 376, trad. mia.

¹⁹⁴³ «Quest'arte figurativa – puntualizza Dessoir riferendosi a uno spettro di manifestazioni iconiche estremamente ampio tanto sul fronte geografico quanto rispetto all'arco cronologico – si impegna a ritrarre il mondo umano e animale, al quale l'uomo di livello culturale inferiore si sente molto più legato che al resto del suo ambiente. È il caso delle tribù di cacciatori e pescatori, degli australiani, dei boscimani e degli abitanti delle regioni polari settentrionali» (*ivi*, p. 240, trad. mia).

¹⁹⁴⁴ *ivi*, p. 240, trad. mia.

¹⁹⁴⁵ Con piglio tra il worringeriano e lo scientifico Dessoir pare rilevare l'inadeguatezza del sistema teoretico soggiacente all'estetica lippsiana, quando questi appunta: «nell'indagine sperimentale sono apparsi così tanti casi di esperienza chiaramente estetica senza empatia simpativa, che basare tutta l'esperienza estetica su questa empatia significa cadere in aperta contraddizione con i fatti» (*ivi*, p. 61, trad. mia).

¹⁹⁴⁶ *ibidem*.

¹⁹⁴⁷ *ivi*, p. 123, trad. mia.

¹⁹⁴⁸ *ivi*, p. 122, trad. mia. In maniera chiara Dessoir afferma: «il senso muscolare è più legato ai cosiddetti sensi superiori che a quelli inferiori. Questi sensi inferiori sono importanti per la bellezza naturale, ma sarebbe del tutto assurdo affermare che vedendo un quadro che ritrae un paesaggio tropicale, o ascoltando una melodia calda, si avverte un aumento della temperatura» (*ivi*, p. 123, trad. mia).

estensione». Quelle sensazioni muscolari indagate nell'ultimo decennio dell'Ottocento, subentrando nelle maglie della teoria dell'arte, non solo appaiono sollevate (evidentemente) dalla loro componente propriamente organolettica (in una tendenza, come si vedrà nei prossimi capitoli, comune anche ad altri autrici e autori), bensì paiono dare vita a una riflessione estetica in cui al corpo viene riservato un ruolo marginale. Come cercherò di ipotizzare nella successiva trattazione, laddove le meditazioni di Dessoir avrebbero finito con il rinvigorire un indirizzo sostanzialmente panottico, la penetrazione, sia essa diretta o indiretta, delle sue ricerche psico-fisiologiche avrebbe dato adito a una serie di postulati su una tattilità estesa, soprattutto, radicata nella motilità del corpo senziente.

Percorrere l'indirizzo psico-estesiologico dal quale evidentemente discende, seppur con rivisitazioni anche radicali, la nozione di aptico in seguito approntata dai teorici dell'arte e dagli autori che con essa si sono confrontati, permette di porre al centro dell'analisi il panorama culturale in cui suddetta categoria andava progressivamente e sperimentalmente plasmandosi. Per dirla ancora con Parisi, infatti, «come campo di conoscenza, l'aptica dipendeva dalla sollecitazione attiva delle esperienze dei soggetti di prova nell'ambiente di laboratorio costruito dall'uomo. Un nuovo tipo di soggetto percettivo — un soggetto aptico — toccava ed era toccato all'interno dei parametri attentamente configurati dello spazio di laboratorio»¹⁹⁴⁹. Se la traduzione degli scritti psico-fisiologici di Dessoir in lingua inglese dovette favorirne la penetrazione nel mondo anglofono e numerosi studiosi di provenienza tedesca avrebbero proseguito le indagini empiriche sulla tattilità durante il primo trentennio del Novecento (si pensi al già citato Révész e alle ricerche condotte dal tedesco David Katz, culminate con la pubblicazione del fondamentale *The World of Touch* del 1925, in cui ampio spazio viene riservato alla motilità di una «mano intelligente» [*intelligent hand*]¹⁹⁵⁰), un momento nevralgico per la penetrazione della nozione di aptico nelle maglie della teoria dell'immagine e nelle vicende storico-artistiche deve essere a mio avviso ravvisato in una peculiare congiuntura che, nelle forme dell'intreccio interdisciplinare, si verifica negli anni Novanta dell'Ottocento in ambito nordamericano, in un terreno particolarmente atto alla ricezione e alla messa in discussione delle riflessioni maturate in ambito germanofilo e giunte oltreoceano, come si vedrà, per molteplici vie. Mi pare in effetti che il modello teorico dell'intreccio possa rendere conto della dinamica rete di intellettuali, sperimentazioni empiriche e relative teorizzazioni che, prendendo forma negli ultimi trent'anni del XIX secolo, si consolidava intersecando svariati meridiani e latitudini. Un *network*, come cercherò di ripercorrere sinteticamente di seguito, formato da università e corrispettivi laboratori di ateneo in cui molteplici figure interpretano, in maniera conscia o incidentale, il ruolo di mediatori non solo di postulati destinati a migrare da una parte all'altra dell'Oceano, bensì a passare di mano in mano e, nella fattispecie, di disciplina in disciplina.

Fondata nel 1875 su modello tedesco, la Johns Hopkins University di Baltimora nel Maryland vide l'istituzione del primo Laboratorio di Psicologia nel 1883, per volontà del fisiologo statunitense G. Stanley Hall¹⁹⁵¹. Come

¹⁹⁴⁹ D. Parisi, *Archaeologies of Touch* cit., p. 105, trad. mia.

¹⁹⁵⁰ D. Katz, *The World of Touch*, Lawrence Erlbaum Associates, 1925.

¹⁹⁵¹ R. B. Evans, *Haptics in the United States before 1940*, in M. Grunwald, *Haptic Perception* cit., p. 68, trad. mia.

puntualmente segnalato da Rand B. Evans, la formazione di Hall testimonia con chiarezza l'anzidetto sistema di referenze, avendo questi frequentato da uditore i seminari del filosofo, fisiologo e psicologo tedesco Wilhelm Wundt, a sua volta allievo del grande Helmholtz e Professore presso l'Università di Lipsia, e avendo svolto in seguito un dottorato di ricerca affidato allo psicologo statunitense William James dell'università di Harvard¹⁹⁵². Sebbene l'ultima pubblicazione inerente alle indagini empiriche sulla tattilità risalga al 1887, a riprova della sommersa vocazione laboratoriale nutrita da James — del resto colmata da una vivace inclinazione all'enciclopedismo, essendosi questi occupato di tematiche teologiche, filosofiche, comportamentali, sulla visione dei colori e finanche sulla tanatofobia¹⁹⁵³ — si deve alla collaborazione di Hall e H.H. Donaldson l'ideazione del kinesiometro (il cui funzionamento viene esposto sul numero di ottobre del 1885 della rivista "Mind"¹⁹⁵⁴), un dispositivo di misurazione progettato per mappare sull'epidermide i punti di sensibilità alla temperatura (suddividendoli in «hot spot» e «cold spot») per il tramite di uno stimolatore metallico dal diametro di dimensioni variabili¹⁹⁵⁵. In maniera conforme ai risultati ottenuti dalle sperimentazioni empiriche di Dessoir, anche le ricerche sensimotorie condotte da Hall e Donaldson rilevano la differenza esistente sul piano percettivo tra la «ricezione passiva di uno stimolo immobile e la sua ricezione attiva», tema fondante, come si è visto, delle teorizzazioni sull'aptica¹⁹⁵⁶. Mentre Hall si trasferirà nel 1888 alla Clark University, abbandonando le indagini sul senso del tatto¹⁹⁵⁷, alla fine degli anni Ottanta la rete di istituti accademici nordamericani impegnati in tale direzione poteva contare sull'attività di molteplici interlocutori.

Un ruolo a tal proposito nevralgico dovette essere svolto dal filosofo e psicologo britannico Edward Titchener, originario di Chichester, a cui si deve la diffusione in ambito statunitense delle teorie di Wundt, con cui egli aveva conseguito un dottorato di ricerca presso l'Università di Lipsia, accedendo alla Cornell University di Ithaca nel 1892¹⁹⁵⁸. Come già sottolineato da David Parisi, anche Titchener si allinea a quei presupposti epistemologici divenuti normativi nella neonata scienza dell'aptica: ossia, da un lato, l'adozione di una metodologia empirica; dall'altro la concezione di una sperimentazione in qualità di «operazione puramente psicofisiologica» condotta con precipue sperimentazioni e riflesso di una netta separazione delle differenti aree sensoriali (la vista, l'acustica, l'aptica)¹⁹⁵⁹. Separazione in effetti riscontrabile anche nella denominazione di

¹⁹⁵² ibidem.

¹⁹⁵³ A. Chapanis, *A Psychology for our Technological Society*, in S. H. Hulse, B.F. Green (a cura di), *One hundred years of psychological research in America: G. Stanley Hall and the Johns Hopkins*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1986, p. 56.

¹⁹⁵⁴ Per una presentazione esaustiva del suo funzionamento si veda: G. Stanley Hall, H.H. Donaldson, *Motor Sensations on the Skin*, in "Mind", Vol. 10, N. 40, ottobre 1885, pp. 557-572. A seguito di un'indagine condotta per oltre diciotto mesi, l'apparecchio di Hall e Donaldson risulta formato da un «motore un tamburo rotante dell'ordine di Ludwig, con regolatore di Foucault, capace di variazioni di velocità più che ordinarie e di un forte movimento» con un braccio metallico applicato. Il dispositivo consentiva all'operatore di «imprimere un movimento costante e uniforme, la cui velocità può essere variata entro intervalli ancora più ampi di quelli del tamburo, mentre la direzione di questo è in qualsiasi momento reversibile, e il peso che determina la quantità di pressione sulla pelle, con la dimensione del punto o della superficie di contatto, può essere regolato a piacere» (ivi, pp. 557-58, trad. mia).

¹⁹⁵⁵ R. B. Evans, *Haptics in the United States before 1940* cit., pp. 69-70.

¹⁹⁵⁶ ivi, p. 70, trad. mia.

¹⁹⁵⁷ ibidem.

¹⁹⁵⁸ ivi, p. 71.

¹⁹⁵⁹ Come nota Parisi, le tracce di tale sistemazione evidentemente non sinestetica si evincono anche dalla consultazione delle relative pubblicazioni, in cui differenti capitoli vengono dedicate ad altrettante modalità percettive. Annota a questo

uno dei dieci locali di cui era dotato nel 1898 il Laboratorio di Psicologia della Cornell University (inaugurato nel 1891)¹⁹⁶⁰, l'ente nordamericano «più attivo nelle indagini empiriche sulla tattilità prima del 1940»¹⁹⁶¹, e dedicato allo studio dell'*Aptica e Sensi Organici* [*Haptics and Organic Senses*]¹⁹⁶².

La consultazione del prospetto stilato da Titchener nel presentare schematicamente l'organizzazione del centro di studi, permette di contemplare le ricerche sull'aptica in uno scenario maggiormente articolato. Accanto alla camera oscura allestita nella Stanza 5 e riservata ai lavori di perforazione e sviluppo fotografico, alle Stanze 1-3-10 rispettivamente dedicate alle sperimentazioni sull'ottica, sull'acustica, sul gusto e sugli odori, alla Stanza 12 adoperata «nell'indagine dei processi fisiologici alla base della coscienza affettiva», nel locale al numero 4 si situava l'area destinata alle indagini empiriche sull'aptica¹⁹⁶³. Nell'illustrare quest'ultima stanza Titchener non ne specifica la strumentazione, limitandosi a sottolineare come si trattasse «esclusivamente di strumenti per la sensazione» [*sensation instruments*]¹⁹⁶⁴. È merito infatti di Parisi, che non fortuitamente rimarca a più riprese l'importanza posseduta da tale spettro di dispositivi tanto nel riscattare il senso del tatto dalle semplificazioni pregiudiziali che andava ancora scontando sul fronte teoretico, quanto nella formulazione empirica di una prodromica teoria dell'aptica, l'aver pubblicato l'elenco parziale degli strumenti confluiti (e non di rado appositamente progettati) nel dipartimento. Enumerati e comprensivi di prezzo di vendita, tra di essi figurano un atomizzatore per somministrare l'anestetico, differenti tipologie di termometri, matite per la pressione da esercitare sull'epidermide, una versione aggiornata del kinesiometro dotata di attacchi e braccioli, unitamente alle macchine ideate dallo stesso Titchener, da Münsterberg, Willyoung e Krille¹⁹⁶⁵ e suddivise nelle categorie di «intensità», «qualità» e «percezione»¹⁹⁶⁶.

Forte di tali indagini parcellizzate sul senso del tatto Titchener, nel solco della lezione di Weber e in qualità di pupillo di Wundt, può definire l'aptico, compilandone la voce apparsa nel *Dictionary of Psychology* di James Mark Baldwin apparsa nel 1901 come

la dottrina del tatto con i sensi e le percezioni concomitanti — come l'ottica è la dottrina della vista, e l'acustica quella dell'udito... Può coprire (e questo è probabilmente il suo uso migliore) l'intera gamma di funzioni della pelle, dei muscoli, dei tendini e delle articolazioni, e persino del senso statico — includendo quindi i sensi della temperatura e del dolore, e le percezioni della posizione, del movimento¹⁹⁶⁷.

Se le sensazioni relative alla temperatura e al dolore vengono rimosse dall'enunciato apparso nella seconda edizione del *Dizionario*, occorre precisare come le ricerche condotte dal britannico vertessero principalmente

proposito l'autore: «sulla scia del lavoro di Weber, il senso del tatto è stato sezionato; una volta suddiviso in pezzi maneggevoli, ogni unità poteva essere esplorata e sperimentata in modo indipendente come un campo di indagine discreto». D. Parisi, *Archeologies of Touch* cit., pp. 133, 135.

¹⁹⁶⁰ Si veda a riguardo: E.B. Titchener, *A psychological laboratory*, in "Mind", Vol. 7, N. 27, 1898, p. 314.

¹⁹⁶¹ R. B. Evans, *Haptics in the United States before 1940* cit., p. 71, trad. mia.

¹⁹⁶² ibidem.

¹⁹⁶³ ivi, p. 315, trad. mia.

¹⁹⁶⁴ ibidem.

¹⁹⁶⁵ Per la consultazione dell'elenco rimando a: *Partial list of haptical instruments used at the Cornell university psychological laboratory, including instruments for the dedicated investigation of pain, movement, temperature, pressure, and weight*, in E. B. Titchener, *The Psychological Laboratory of Cornell University*, Oliver B. Wood, Worcester, 1900, pp. 8-9; già in D. Parisi, *Archeologies of Touch* cit., p. 134.

¹⁹⁶⁶ ibidem.

¹⁹⁶⁷ J.M. Baldwin, *Dictionary of philosophy and psychology*, Vol. 1, Macmillan, New York, 1905, p. 441, trad. mia. Già in R. B. Evans, *Haptics in the United States before 1940* cit., p. 71.

sullo studio delle stimolazioni cutanee (nello specifico attraverso i «segni locali nella localizzazione del tatto»), proseguite nei decenni successivi dai suoi allievi¹⁹⁶⁸. Di tale indirizzo di ricerca rende conto il modello grafico denominato *Titchener's Touch Pyramid* pubblicato nel 1920, benché mostrato a lezione da Titchener almeno dal 1918, in cui a ciascuna delle componenti del solido vengono assegnate altrettante funzioni atte a sezionare il funzionamento complesso della sensibilità tattile. Allora/Più precisamente, sul vertice figura l'indicazione «solletico» [*tickle*], sulle diagonali del poligono le locuzioni «pressione luminosa» [*Bright Pressure*], «contatto» [*Contact*], «prurito» [*Itch*] e «dolore rapido» [*Quick Pain*], agli angoli del perimetro quadrangolare compaiono «tensione» [*Strain*], «pressione neutrale» [*Neutral Pressure*], «pungere» [*Prick*], «dolore» [*Ache*] e, infine, lungo i lati della base figurano le iscrizioni «pressione smorzata» [*Dull Pressure*], «calore» [*Heat*], «dolore netto» [*Clear Pain*] e «trascinare» [*Drag*]¹⁹⁶⁹.

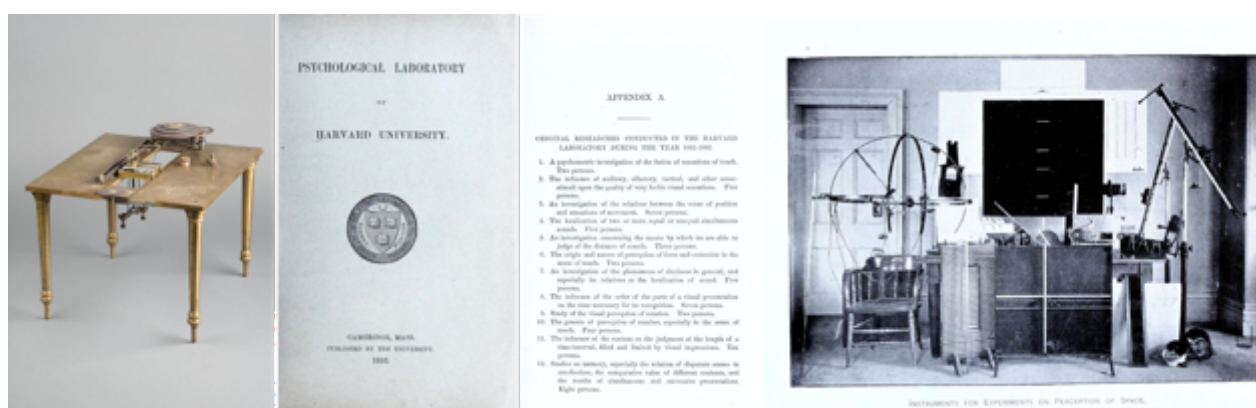


Figura 87: Montaggio formato da riproduzione “Kinesiometro” del tipo di Hall, 1893, Laboratorio di Psicologia Applicata di Harvard; Catalogo degli strumenti e dei macchinari atti a investigare le sensazioni epidermiche e muscolari disponibili nel 1913

Mentre per i già citati Weber, Dessoir e Titchener, la lettura critica ha prodotto un numero cospicuo di ricerche vagliando le attività avviate nei rispettivi centri di ricerca, il Laboratorio di Psicologia dell'Università di Harvard, fondato nel 1875 da William James, ma attivato quale polo sperimentale solo nel 1892, proprio quando il termine aptico/aptica vedeva la sua riabilitazione statunitense, non ha ricevuto la medesima attenzione. Al *network* di nominativi sinora tracciato, occorre ora inserire un'ulteriore figura non menzionata da Parisi e citata in una sola occasione nel volume collettaneo di Grunwald, ossia quella dello psicologo Hugo Münsterberg¹⁹⁷⁰. Chi ha sollevato l'attenzione sin dai primissimi anni del Duemila sul pensiero del poliedrico

¹⁹⁶⁸ *ivi*, pp. 72-73. Per una panoramica sulle indagini avviate dagli allievi di Titchener rimando a: R. B. Evans, *Haptics in the United States before 1940* cit., pp. 72-81. Tra di esse si annoverano la questione della cosiddetta «soglia dei due punti» [*Two-point threshold*], indagata in maniera analitica da Cora Friedline nel 1918, aggiornando il binomio dei punti di pressione al binomio in «due punti» e «non due punti»; la prassi dell'«esperimento sintetico» affrontato nella tesi dottorale di Madison Bentley, finalizzato a suddividere l'esperienza quotidiana in unità elementari al fine di ricostituire l'esperienza originaria; la teoria della «proiezione eccentrica» che intendeva la percezione di taluni attributi formali dell'oggetto come un fenomeno scaturito da un processo mentale e non, di contro, come una caratteristica dell'oggetto stesso.

¹⁹⁶⁹ E.B. Titchener, *Titchener's Touch Pyramid*, in “The American Journal of Psychology”, Vol. 32, 1920, p. 213, trad. mia.

¹⁹⁷⁰ Cfr. Evans, op. cit., 2008, p. 71. Münsterberg viene citato dall'autore in qualità di figura subentrata dal 1891 alla guida del Laboratorio di Psicologia dell'ateneo statunitense.

intellettuale, originario di Danzica e fautore di prodromiche considerazioni sull'esperienza filmica dello spettatore, è stata non a caso Giuliana Bruno, la teorica che nell'ultimo ventennio ha sondato in maniera trasversale e fortemente interdisciplinare le vicende inerenti al sentire aptico. Sin dal monumentale sforzo de *Atlante delle Emozioni* (uscito in prima edizione nel 2002) l'autrice, che introduce Münsterberg in qualità di «psicologo e teorico del cinema delle origini», riconosce immediatamente il ruolo nevralgico da lui svolto presso il Laboratorio dell'Università di Harvard, per la cui gestione era stato chiamato da William James quello stesso anno.

L'originalità della proposta di Bruno risiede nell'individuazione e nel conseguente sviluppo del nesso esistente tra la teorizzazione filmica e la progettazione di strumenti di misurazione per cui «il laboratorio intellettuale che si convertì nel dispositivo cinematografico di Münsterberg ci permette di capire il cinema in modo aptico e di investirlo del movimento fisiologico delle *emozioni*»¹⁹⁷¹. In un contributo apparso nel 2009 la teorica dei media ricostruisce il contesto in cui tale laboratorio dovette sorgere, i suoi animatori e le attività in esso condotte¹⁹⁷². Come noto, nel seminale saggio *The Photoplay: A Psychological Study* venuto alla luce nel 1916¹⁹⁷³, uscito un anno dopo l'altresì prodromico articolo *Why We Go to the Movies*¹⁹⁷⁴, testo fondamentale e punto di partenza delle più recenti indagini neuroscientifiche condotte da Michele Guerra e Vittorio Gallese sulla teoria filmica¹⁹⁷⁵, Münsterberg intuiva con profetica lungimiranza come determinate tecniche di ripresa e montaggio (tra tutte lo scioccante *close-up*) fossero in grado di suscitare una peculiare risposta nel soggetto percipiente. Il movimento delle immagini, una motilità narratologica e tecnica stabilita dal dispositivo, diveniva così, allo stesso tempo, un movimento emozionale (lemma avente funzione strutturante nella dissertazione di Bruno) correlato «all'impatto mnemonico, immaginativo e emozionale delle immagini in movimento»¹⁹⁷⁶ e reso possibile dalla circostanza per cui, nel suo funzionamento, la macchina cinematografica emula il corrispettivo apparato neuronale. Per dirla con un'efficace espressione della stessa Bruno, il tedesco postula una concezione del «potere del movimento cinematografico in senso più ampio come di un insieme di processi che replicano le attività interne della mente umana»¹⁹⁷⁷. Nell'esaminare le ricerche sperimentali e gli

¹⁹⁷¹ G. Bruno, *Atlante delle emozioni in viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levy, 2015, p. 314.

¹⁹⁷² G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images*, in "Grey Room", N. 36, estate 2009, pp. 88-113.

¹⁹⁷³ H. Münsterberg, *The photoplay. A Psychological Study* (1916), Cornell University, Cornell, 2009.

¹⁹⁷⁴ H. Münsterberg, *Why We Go to the Movies*, in "The Cosmopolitan" Vol. 60, N. 1, 15 December 1915, pp. 1-31.

¹⁹⁷⁵ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico* cit. Gli autori citano puntualmente lo psicologo di Harvard (a partire dalle pubblicazioni del '15 e del '16 sopra menzionate) in qualità di «pioniere dello studio dei rapporti tra cinema e cervello» (ivi, p. 14) e come colui in grado di postulare, sul piano teorico e psico-fisiologico, l'esistenza di «un'immagine del cinema che parla il linguaggio della mente» (ivi, p. 120). Notevole importanza appare dunque riservata, entro l'illustrazione dei meccanismi della simulazione incarnata che guidano l'argomentazione di Gallese e Guerra, al valore che Münsterberg assegna al *close-up* – sia nei termini di un dispositivo che, acutizzando l'attenzione dello spettatore, fosse in grado di generare «forme di inferenza», sia in quanto, sul fronte più strettamente emozionale, «il primo piano si configura come campo di attrazione sensoriale e affettivo in grado di esaltare il potenziale emotivo ed empatico del film» (ivi, p. 214) – pur segnalando come l'elemento narrativo-emozionale non risulti in sé sufficiente a rendere conto della complessità di fenomeno che si verificano tra i confini dello schermo empatico e le membra mobili del corpo senziente del fruitore. Come si è in precedenza sottolineato, è proprio attorno al tema della «risonanza aptica» e non più di una prevalente «visualità aptica» (ivi, p. 215) che gli autori pongono il fulcro innovativo di una teorizzazione, quella della simulazione incarnata, che riconosce in Münsterberg e nel movimento delle immagini un precedente di fondamentale valore.

¹⁹⁷⁶ G. Bruno, *Atlante delle emozioni* cit., p. 92, trad. mia.

¹⁹⁷⁷ ibidem.

assunti elaborati dal poliedrico Münsterberg, assunti la cui messa a punto, lo ripeto, appare implicata nella contestuale raccolta di dati empirici entro gli equipaggiati locali del Laboratorio di Psicologia di Harvard, Bruno si sofferma sulla precipua specie di motilità che l'oggetto film, nella teorizzazione approntata di Münsterberg, sarebbe stato in grado di generare. Il viaggio inaugurato dall'esperienza filmica, una peregrinazione che non conosce limiti nello spazio e nel tempo, si realizza in primissima battuta in un «viaggio intimo, un tour delle emozioni»¹⁹⁷⁸. Tale componente emozionale risulta coinvolta non solo nei processi di creazione dello spazio, ma anche nella percezione del medesimo, permettendo di annoverare il contributo di Münsterberg entro quella consolidata tradizione di studi sull'empatia [*Einfhlung*] particolarmente in voga in area anglofona tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del secolo successivo. Inoltre, nell'istituire una corrispondenza tra i processi psico-fisiologici alla base delle emozioni e le componenti meccanizzate del linguaggio filmico, un ruolo preponderante per la teorizzazione di Münsterberg deve essere ravvisato, oltre che nelle influenze del fisiologo Duchenne e di Darwin, proprio in colui che già nel 1892 lo aveva nominato a capo del centro statunitense dopo averlo incontrato tre anni prima a Parigi, in un'occasione congressuale: lo psicologo William James¹⁹⁷⁹.

Tale passaggio risulta a mio avviso nodale per l'indagine sugli sviluppi tardo ottocenteschi e primo novecenteschi della nozione di aptico, come a breve cercherò di dimostrare. Già Bruno, nel contesto dell'intervento sopra menzionato, ha sottolineato come il centro di ricerca nordamericano incarnasse un'emanazione delle ricerche condotte da James (in un dato, tuttavia, che cercherò parzialmente di precisare) che, proprio nel 1890, presentava la prima edizione del fondamentale *Principle of Psychology*. Non intendo ripetere quanto già illustrato in maniera esaustiva dalla studiosa: riporto sinteticamente che, il susseguirsi di eventi nei primissimi anni Novanta dell'Ottocento — la pubblicazione del fatidico studio di James, la riapertura del Laboratorio di Harvard e la successiva convocazione di Münsterberg alla sua direzione — testimonia di una comunanza di intenti maggiormente profonda per quanto, lo specificherò a breve, non esente da divergenze anche significative. Più precisamente, l'incontro tra questi e James, ricordando come il tedesco si fosse formato presso la scuola di Wundt e avesse stretto un sincero sodalizio intellettuale e umano con il conterraneo Dessoir¹⁹⁸⁰ (a cui si deve, come si è visto, la reintroduzione del termine *Haptik* e di cui peraltro Münsterberg dovette donare al Dipartimento di Filosofia di Harvard, entro il maggio del 1897, una copia della prima edizione di *Ueber den Hautsinn* debitamente firmata dallo psicologo di Danzica¹⁹⁸¹), predispone una peculiare direzione tanto nella disquisizione sull'aptica quanto in quelle relative all'aptico. Le indagini di James, rispetto alle sperimentazioni condotte in ambito anglofono, riservano un'importanza peculiare alle componenti dell'immaginazione, della memoria, «alla percezione dello spazio e del movimento», oltre che alla correlazione tra percetti e affetti. Münsterberg, in questo senso, dovette fare proprio uno dei principi

¹⁹⁷⁸ G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images* cit., p. 91, trad. mia.

¹⁹⁷⁹ *ivi*, p. 94, trad. mia.

¹⁹⁸⁰ Ne ha reso conferma su base documentaria Andreas Sommer, mutuando tale informazione dalla consultazione delle memorie di Max Dessoir. Si veda a questo proposito: A. Sommer, *Normalizing the Supernormal: The Formation of the "Gesellschaft Für Psychologische Forschung" ("Society for Psychological Research")*, c. 1886–1890, in "Journal of the History of the Behavioral Sciences", Vol. 49, N. 1, inverno 2013, p. 33.

¹⁹⁸¹ Mi riferisco alla copia del volume consultabile presso l'Università di Harvard con il numero di archiviazione: KF56AC.

fondamentali del pensiero e della prassi dello statunitense, osteggiato peraltro da Wundt e oggetto di severe critiche e persistenti semplificazioni nei decenni successivi¹⁹⁸², ossia l'interdipendenza nella costituzione delle emozioni di uno spettro di differenziate sensazioni corporee [*bodily sensations*] – tra le quali figurano il «brivido», il «bagliore» e «l'inumidimento degli occhi», per citarne solo alcune¹⁹⁸³ – e dell'attività mentale per cui la stessa emozione si configura nei termini di «una combinazione di risposte cognitive e fisiologiche»¹⁹⁸⁴.

Quest'ultimo punto, ovvero la non gerarchizzazione della relazione mente-corpo costituisce uno dei contributi più stimolanti della teorizzazione di James, puntualmente rivendicato da Bruno. Un simile contesto prevedeva l'indagine della vita mentale alla sua controparte «interna» [*inner life*], nella quale la motilità impressa dal «senso muscolare» [*muscular sense*] e dalle «sensazioni cinestetiche» [*kinesthetic sensations*] veniva considerata implicata nella costruzione del senso dello spazio. Di tale plesso di funzioni rende conto un passaggio che Bruno mutua da un testo del 1891 emblematicamente intitolato *Sui compiti e i metodi della psicologia* [*Ueber Aufgaben und Methoden der Psychologie*]¹⁹⁸⁵, che riporto a mia volta per ragioni che espliciterò nella successiva trattazione. Come Münsterberg afferma,

La fonte degli elementi della coscienza più importanti per la nostra vita mentale, quelli che controllano la struttura delle nostre idee, dei giudizi, dei sentimenti e degli atti di volontà, non risiede negli organi di senso particolari, ma piuttosto nelle *parti interne ma periferiche del corpo: muscoli, articolazioni, ghiandole, vasi sanguigni, tendini, intestino*.

Invito il lettore a prendere in considerazione anche a livello lessicologico la molteplicità di componenti anatomiche (unitamente ai corrispettivi processi fisiologici) chiamati in causa dal tedesco. Mentre le

¹⁹⁸² P. C. Ellsworth, *William James and Emotion: Is a Century of Fame Worth a Century of Misunderstanding?*, in "Psychological Review", Vol. 1001, N. 2, 1994, pp. 222-29. Ne ha reso conto Phoebe C. Ellsworth in un articolo esaustivo volto a rintracciare sia il fulcro teoretico delle formulazioni prodotte da James, nell'ultimo decennio degli anni Novanta dell'Ottocento, sull'alveo delle emozioni, sia a segnalare le forme di semplificazioni in cui tale teoria è sistematicamente incorsa per tutto il Novecento. A tal proposito Ellsworth ha dimostrato come tra le cause del fraintendimento del pensiero di James, fraintendimento in parte coadiuvato dalla scrittura dello psicologo, stretta tra un andamento sintetico e uno diversamente altisonante, vi fosse l'attribuire erroneamente allo psicologo statunitense l'assunto secondo cui l'emozione si esaurisse nella corrispettiva sensazione corporea, travisando così il fulcro della dissertazione, incentrata sulla premessa, affine sebbene non equiparabile, «che la sensazione di cambiamenti corporei è una condizione necessaria dell'emozione» (ivi, p. 222). Rispetto ai rapporti con Wundt, l'autrice afferma: «l'opposizione, espressa negli scritti di Maine de Biran (1760-1824) e rappresentata in modo più famoso ai tempi di James da Wilhelm Wundt, sosteneva che la percezione dell'oggetto eccitante provoca un sentimento puro, senza corpo, di paura, rabbia o qualche altra emozione. Le manifestazioni corporee sono effetti o espressioni di questa emozione mentale». (ivi, p. 223, trad. mia).

¹⁹⁸³ W. James, *Principles of Psychology* cit., pp. 470. 477. Scrive a questo proposito James, in un passaggio particolarmente utile al fine di inquadrare il fulcro della sua teoria: «per cominciare, nessun lettore degli ultimi due capitoli sarà incline a dubitare del fatto che gli oggetti eccitano i cambiamenti corporei attraverso un meccanismo preorganizzato, o del fatto che i cambiamenti sono così indefinitamente numerosi e sottili che l'intero organismo può essere definito una cassa di risonanza, che ogni cambiamento di coscienza, per quanto lieve, può far riverberare. Le varie permutazioni e combinazioni di cui queste attività organiche sono suscettibili rendono praticamente possibile che nessuna sfumatura di emozione, per quanto lieve, sia priva di un riverbero corporeo tanto unico, se considerato nella sua totalità, quanto lo stesso stato d'animo mentale. L'immenso numero di parti modificate in ogni emozione è ciò che ci rende così difficile riprodurre a sangue freddo l'espressione totale e integrale di una qualsiasi di esse. Possiamo riuscire nel nostro intento con i muscoli volontari, ma non con la pelle, le ghiandole, il cuore e gli altri visceri» (W. James, *Principles of Psychology* cit., 1950, Vol. II, p. 450, trad. mia).

¹⁹⁸⁴ ibidem.

¹⁹⁸⁵ H. Münsterberg, *Ueber Aufgaben und Methoden der Psychologie* (1891), in "Gesellschaft für psychologische Forschung, Schriften", N. 1, Abel, Leipzig, 1893, p. 223; Già in G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images* cit., p. 93, nota 16.

sperimentazioni empiriche rappresentavano una proiezione e una propaggine delle contestuali ricerche filmiche, prevedendo l'impiego di macchinari destinati allo studio dell'ottica, dei colori, della memoria, ma soprattutto riservando un ruolo peculiare all'elemento temporale¹⁹⁸⁶ — come scrive ancora Bruno «il sezionamento e la sequenzialità del tempo e la ricerca del suo movimento hanno trasformato la storia della scienza nel linguaggio del cinema» — ampio spazio veniva riservato ai dispositivi dedicati allo studio dell'aptico.

La consultazione del documento *Psychological Laboratory of Harvard University* stilato da Münsterberg nel 1893 ben testimonia della molteplicità di ricerche lì condotte¹⁹⁸⁷. Come già verificatosi nel catalogo compilato di Titchener, anche in questo caso la strumentazione e la sua organizzazione risponde a una netta suddivisione tra sfere sensoriali. Così, la sezione dedicata ai «dispositivi per studiare: sensazioni» dispone di tre paragrafi rispettivamente dedicati alle indagini sul senso dell'«udito» [*hearing*], della «vista» [*sight*] e delle sensazioni «epidermiche e muscolari» [*dermal and muscular sensations*]¹⁹⁸⁸. Mentre ai «dispositivi per lo studio dei processi psichici superiori» è votata la terza sezione del catalogo, nella quale figurano strumenti finalizzati all'analisi della «misurazione temporale degli atti mentali», all'indagine di «percezione, spazio, tempo» e dei fenomeni di «associazione, attenzione, discriminazione, memoria, sentimenti, emozioni e volontà», è proprio nella sezione dedicata alle sensazioni muscolari che si concentrano i dispositivi impiegati nelle sperimentazioni sulla tattilità. Deve essere sottolineato come curiosamente, se si confronta la nomenclatura impiegata negli stessi anni da Dessoir e da Titchener, autori con i quali Münsterberg era in contatto, nel documento di Harvard non figurano nemmeno in un'occasione i termini “haptic”, “haptics” o “haptical”, per citare alcune delle voci generalmente contemplate. Certamente la strumentazione confluita presso il Laboratorio di Harvard si iscrive in quel complesso campo di ricerche che la “neonata” categoria di aptico alla fine dell'Ottocento designava, riunendo strumenti per la misurazione delle stimolazioni epidermiche quali l'ormai noto kinesiometro di Hall, un «tubo» preposto alla stimolazione puntiforme dell'epidermide «per punti caldi e freddi», un dispositivo progettato da Nicholson finalizzato allo «studio del numero e dell'estensione delle sensazioni cutanee delle sensazioni di peso e dell'attività motrice della mano» e uno ideato da Krohn «per lo studio della fusione delle sensazioni tattili», così come una serie di «dinamometri» utili per la misurazione della forza motrice delle mani¹⁹⁸⁹.

La circostanza pur cui Münsterberg, pur indagando attivamente e in ambito laboratoriale una simile branca disciplinare, non menzioni espressamente tale termine, dovette comportare delle conseguenze affatto marginali sulla storia dell'aptico nel momento in cui, intercettando la teoria dell'immagine e il *côté* umanistico, essa si articola in una parallela storia dell'aptico (fermo restando che, come correttamente puntualizzato nell'articolo di Bruno e in un più recente intervento di Tobias Ebbrecht-Hartmann¹⁹⁹⁰, il contributo di Münsterberg per un

¹⁹⁸⁶ G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images* cit., p. 99.

¹⁹⁸⁷ H. Münsterberg, *Psychological Laboratory of Harvard University* (1893), C. D. Green (a cura di), *Classics in the History of Psychology*, York University, Toronto, 2000: <https://psychclassics.yorku.ca/Munster/Lab/>.

¹⁹⁸⁸ *ibidem*.

¹⁹⁸⁹ *ibidem*.

¹⁹⁹⁰ Sebbene Ebbrecht-Hartmann non si avvalga direttamente del termine aptico, nell'avviare un complesso studio sulla conformazione sensuale della «memoria protesica» in ambito mediale e specificamente cinematografico, questi risale alle prodromiche dissertazioni di Münsterberg ponendo al centro l'azione di una tattilità estesa. Scrive a questo proposito

innovativo studio dell'aptico non deve nè può essere sottovalutato). Ciò che cercherò di porre in luce nella successiva argomentazione, corrisponde a come la “rimozione” di tale riferimento sul piano lessicologico possa rappresentare la causa scatenante per cui taluni autori gravitanti in ambito storico-artistico di stanza proprio in quel torno d'anni ad Harvard, pur riferendosi a una tattilità estesa che mutua persino la configurazione sintattica da un linguaggio laboratoriale, non si avvalgano mai del termine aptico, diffuso negli atenei nordamericani dei primi anni Novanta. Nell'intreccio interdisciplinare, dall'aptica all'aptico, tale forma del sentire diviene oggetto di una prima forma di restituzione entropatica che, tuttavia, diversamente dal successivo e fortunato conio riegliano, non avrebbe più ravvisato la propria sede nell'egemone visualità, quanto piuttosto in una macchina corporea estesamente senziente.

Venendo a un primo momento di sintesi, mi pare che quanto emerge dalla ricognizione sinora proposta possa essere posto nei seguenti termini. Condividendo quanto già proposto da Parisi nel 2018, l'ultimo decennio dell'Ottocento rappresenta un frangente nevralgico per gli studi sull'aptico, un frangente storico in cui, in un confronto serrato tra Europa continentale e Stati Uniti, vengono poste a sistema un nucleo di riflessioni postulate in primissima istanza sin dagli anni Quaranta del XIX secolo. Pur scaturendo dalle ricerche di autori impegnati tanto sul fronte delle sperimentazioni empiriche, quanto su quello delle formulazioni filosofiche, la configurazione della nozione di aptico e, più precisamente, della scienza dell'aptica, si costituisce in prima battuta come un'attività laboratoriale in cui il toccare risulta parcellizzato in una micro-fenomenologia di componenti operativamente indagate. La progettazione di dispositivi finalizzati alla misurazione degli stimoli epidermici e muscolari, alla loro correlazione con la sfera della memoria e delle emozioni, unitamente alla raccolta dei dati empirici e la conseguente teorizzazione approntata su di essi descrivono le fasi salienti della ricerca. L'aptico, in quanto estensione non sinonimica del tatto, diviene uno strumento e un paradigma mediante cui rivendicare la natura complessa di un senso tradizionalmente bollato come primitivo e semplicistico. Inoltre, la motilità che connota il sentire aptico sin dalla disamina etimologica, trova in tale spettro di sperimentazioni una controparte applicativa che non necessita dell'ingombrante apporto della visione per rivendicare una propria dignità concettuale.

Il contributo apportato dalla collaborazione intellettuale di James e Münsterberg, consolidatasi a cavallo degli anni Novanta dell'Ottocento — e questo costituisce indubbiamente un punto che la proposta di Giuliana Bruno evidenzia —, ha il merito di innestare i postulati mutuati dall'ambito psicofisiologico sullo studio dell'immagine in movimento e, ancor più specificamente, sugli effetti che l'immagine può produrre nel sensorio del soggetto percipiente. Precorrendo di un secolo le ricerche neuroscientifiche, in tali proposte non è più la sola visione a sussumere le movenze di un occhio toccante, bensì è il plesso formato da immaginazione, memoria, movimento ed evocazione del movimento, sensazioni corporee e costruzione tattile dello spazio a

l'autore: «nel suo studio fondamentale sulla “memoria protesica”, ad esempio, Landsberg non si preoccupa tanto del posto della memoria nel pensiero di Münsterberg sul film e sul cinema, quanto del suo “modo sensuale e tattile di rivolgersi” attraverso i corpi degli spettatori - uno spostamento significativo di preoccupazione che corrisponde al concetto generale di Landsberg di rivalutare la memoria e il ricordo dalla prospettiva del corpo come apparato sensuale» T. Ebbrecht-Hartmann, *Cinema – Memory – Witnessing: Implications of Hugo Münsterberg's Writings for Media Memory*, testo non pubblicato della conferenza “A Hundred Years of Film Theory: Münsterberg and Beyond”, Università di Leipzig, giugno-luglio 2016, pp. 1-7 (ivi, p. 2, trad. mia).

definire un nuovo orientamento mediante cui si è toccati dall'immagine senza effettivamente toccare la medesima. Come ho ripetuto a più riprese, la questione del toccare, quando rivolta allo studio dell'immagine e dell'opera d'arte si complica inevitabilmente, non potendo essere a mio avviso costretta nel solo contatto agito o nella sua mera evocazione. Ciò che differenzia un simile approccio da quello che Riegl, nel 1902, avrebbe percorso rimarcando il rapporto non sinonimico, bensì teleologicamente alternativo, tra il tattile e l'aptico concerne i presupposti ideologici che ne stanno alla base. Da un lato la valenza strutturale assegnata alla visione (Riegl e la *Kunstwissenschaft* di area tedesca); dall'altro il ricondurre la componente tattile entro un discorso in cui l'esperienza corporea giacché propriamente epidermica, limbica e articolare, l'immaginazione e la componente mnemonica giocano un ruolo propriamente inventivo. Il punto che vorrei porre in luce rispetto alla mia argomentazione risiede nella differente genealogia che i processi di estensione dell'aptico, connaturati all'immissione di tale categoria in ambito storico-artistico, possono determinare. Ossia, da un'evocazione concettualmente modellata sui comportamenti dell'occhio (la retina che palpa il contorno, monta in progressione le immagini al fine di ricostituire la tridimensionalità) alla partecipazione entropatica del corpo e dei suoi meccanismi alla vita dell'immagine.

Non è mia intenzione, come ho già sottolineato in apertura, soffermarmi sugli studi psico-fisiologici per i quali rimando alla bibliografia specialistica sopra riportata. Ciò che invece desidero dimostrare in termini documentari, è come sia stato proprio tale contesto laboratoriale, per lo più trascurato dagli studi storico-artistici sulla nozione di aptico, un contesto rivolto da un punto di vista ideologico a nobilitare il senso del tatto e a intercettare, indirettamente o incidentalmente, le vicissitudini delle Avanguardie Storiche. Al fine di introdurre tale contesto, mi sarà necessario tornare alla collaborazione tra James e Münsterberg osservandola tuttavia, per così dire, per il tramite di due voraci e differenti, giovani umanisti.

3.1.2. Una genealogia alternativa: gli allievi europei di William James

Come ho cercato di dimostrare nel precedente capitolo, Alois Riegl rappresenta la figura più estesamente nominata (e rivisitata) nel corso del Novecento dalla letteratura critica sull'aptico, una letteratura caratterizzata in ambito umanista dall'essere interdisciplinare. La conseguenza più decisiva di tale recupero corrisponde allo sbilanciamento, anzitutto ideologico, per cui l'aptico, anche nelle riletture più tarde e sovversive del pensiero riegliano (penso alla nozione transculturale di *haptic visuality* proposta da Laura U. Marks e analizzata a suo tempo), appare legato in maniera più o meno strutturale alla sfera del visivo. Ritengo che le ragioni di una simile fortuna si debbano riferire a una concausa non direttamente teoretica, quanto piuttosto terminologica: la stragrande maggioranza delle ricerche sull'aptico identifica Riegl come l'autore a cui si deve l'introduzione (quando non il conio) del termine aptico. D'altro canto, la "rimozione" verificatasi in ambito umanista del contributo di Dessoir e di quell'area di ricerche che per decenni avevano strenuamente sondato il senso del tatto e estrapolato un termine di origine greca per sottolinearne la natura attiva, il coinvolgimento di un sentire propriocettivo, interocettivo ed esteroceettivo, non solo ha alterato la comprensione delle origini di tale termine, ma ha suffragato la rimozione di uno spettro di indagini afferenti alla teoria dell'arte precedenti di almeno un decennio. Nel rintracciare questa genealogia alternativa, prendo le mosse da quella rete di università e laboratori statunitensi in vario modo coinvolti nelle sperimentazioni empiriche sul senso del tatto. Nello

specifico, intendo soffermarmi su un dato noto alla letteratura critica, ma raramente messo in relazione al tema dell'aptico. Tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento si annovera infatti la presenza di due allievi "europei" di William James iscritti all'Università di Harvard: il *connoisseur* lituano naturalizzato statunitense Bernard Berenson e la poliedrica statunitense Gertrude Stein. Come scrive Rachel Cohen, autrice di una delle più esaustive biografie di Berenson compilate nell'ultimo decennio¹⁹⁹¹, il clima accademico che si respirava nella Harvard di metà anni Ottanta era quello di un'istituzione in pieno mutamento, parzialmente dovuto all'introduzione degli studi di storia dell'arte¹⁹⁹². È tra le maglie di tale contesto accademico interdisciplinare che a mio avviso si verifica una prima, significativa, operazione di assorbimento del sentire aptico in ambito storico-artistico non sovrapponibile, in quanto peraltro temporalmente antecedente, alla puntuale sistemazione riegliaiana. Non fortuitamente, tra i protagonisti di tale singolare intreccio teoretico figurano la superficie, la configurazione dello spazio e l'azione senziante del corpo: l'aptico, mi auspico di sostenere in sede argomentativa, non solo si costituisce teoricamente sulla figura dell'intreccio, ma vede nella ritmica un dispositivo polisemico attraverso cui le istanze laboratoriali subentrano, trasfigurate, nelle teorizzazioni e nelle sperimentazioni di matrice più prettamente storico-artistica.

3.1.2.1. La «linea funzionale» di Berenson

Contrariamente a quanto si possa supporre, negli scritti di Bernard Berenson il termine aptico non appare mai menzionato. Muovo da questa assenza terminologica, che cercherò di motivare nella successiva trattazione, per avanzare una possibile rilettura, o più precisamente, una puntualizzazione delle teorie di Berenson che ravvisi negli anni della formazione ad Harvard un momento tanto nevralgico quanto, paradossalmente, incidentale per la composizione di un sistema di valori, paradigmi e strumenti da questi perfezionato nel corso di oltre un cinquantennio. Mi riferisco a uno spettro di categorie e non immediatamente alla fortunata nozione di "valori tattili" [*tactile values*] per due ordini di ragioni. In primis, in quanto isolare tale locuzione sia dall'impalcatura concettuale alla quale essa afferisce, sia dal panorama storico-culturale in cui venne laboriosamente affinata, rischia di favorirne una comprensione parziale, quando non apertamente strumentale. In secondo luogo, per valutare l'opportunità di discutere la figura di un Berenson teorico delle immagini, accezione meno indagata rispetto alle note attività di conoscitore, di critico d'arte e di spudorato mercante di capolavori dell'arte rinascimentale italiana.

Contemplo inoltre nello studio dell'aptico un paragrafo su Berenson, autore sul quale esiste una estesissima letteratura critica (che ripercorrerò in corso d'opera) rispondendo a una diade di premesse. La prima vanta un carattere propriamente metodologico: la pubblicazione di studi documentari apparsi nell'ultimo decennio sulle fonti di Berenson permette oggi di formulare delle ipotesi di lettura aventi basi filologiche particolarmente solide, offrendo un supporto imprescindibile. La seconda possiede invece una vocazione maggiormente critica, da correlarsi al quadro metodologico che la mia ricerca vorrebbe porre. Nell'unire le due vocazioni che l'impianto concettuale di Berenson orchestra — non senza alcune interpolazioni, ingenuità o evidenti incomprensioni — ossia un indirizzo psico-fisiologico ancorato nelle ricerche ottocentesche sull'empatia, e un

¹⁹⁹¹ R. Cohen, *Bernard Berenson: A Life In The Picture Trade*, Yale University Press, New Heaven, 2013.

¹⁹⁹² *ivi*, p. 38.

approccio già consapevolmente formalista, ciò che mi auspico di dimostrare è come sia stato proprio Berenson, negli stessi anni in cui il mondo nordamericano procedeva nelle sperimentazioni empiriche volte a nobilitare il senso del tatto, a elaborare una teoria che ponesse al centro un componente formale (la linea) e un risvolto entropatico che, lungi dal dipendere dalla sola azione nell'occhio, trovasse nei contenuti prodotti sulla scienza dell'aptica una possibile fonte di dialogo. Ossia, intendo ipotizzare come possa essere stato Berenson, precorrendo di almeno sette anni l'introduzione riegliana del termine *haptisch*, ad anticipare alcune considerazioni del viennese e a offrirne, allo stesso tempo, una sottile alternativa. D'altro canto, rispetto alla compagine di poliedrici germanofoni, di cui Berenson non poté mai eguagliare, né presumibilmente volle, il rigore metodologico e l'abilità a concertare immani sistemazioni teoriche, la seguente argomentazione tenderà di ipotizzare un percorso alternativo. Ossia, ciò che vorrei proporre è come Berenson possa essere giunto a concepire il proprio esoscheletro teorico incentrato sul lemma della motilità non tanto precorrendo e in seguito sfruttando il montaggio cinematografico (come avrebbe straordinariamente postulato Warburg sin dal secondo quarto degli anni Novanta), quanto piuttosto assorbendo sul piano metodologico una specie di pensiero laboratoriale che, pur nutrendosi di ulteriori fonti, trova nella coeva scienza dell'aptica un interlocutore potenzialmente fecondo.

Al fine di argomentare quanto sopra, procederò con l'esposizione di alcuni dati biografici salienti unitamente allo spoglio della precedente letteratura critica. Di seguito, vorrei presentare un'ipotesi storiografica orientata alla lettura analitica dei testi di Berenson che ponga in evidenza come talune categorie storico-artistiche da questi annunciate siano divenute fondamentali anche per l'analisi sull'aptico. Al fine di entrare nel vivo dell'argomentazione, antepongo una considerazione formulata da Berenson volta a introdurre i temi che andrò di seguito ad affrontare.

Presumibilmente elaborata da Berenson nei primi anni Quaranta nel contesto del travagliato volume *Aesthetics And History*, pubblicato dalla newyorkese Double & Company nel 1948, ma ultimato già nell'estate fiorentina del 1941¹⁹⁹³ e contenente scritti risalenti già al 1936¹⁹⁹⁴, tale osservazione compare già nella prima edizione del testo, ristampato nel 1953. Nel capitolo intitolato *Definizioni e chiarificazioni* [*Definition and Clarifications*], Berenson dedica un paragrafo alla singolare operazione di *Eliminazione dei malintesi*¹⁹⁹⁵ [*Removal of Misunderstandings*]. Nel sottolineare l'importanza che l'illustrazione (nel lessico berensoniano sinonimo di rappresentazione) dovette possedere nel suo impianto teorico a scapito dell'importanza strutturante assegnata alla «decorazione» (ossia alla «forma» in sé), il poliedrico autore si mostra perplesso di

come studiosi seri potessero scrivere di me come se io fossi un apostolo della “pura visibilità” [*mere visibility*] dell'opera d'arte. Non lo sono stato mai, se essi intendevano che per me l'opera d'arte si fermasse alla sensazione della retina. Io non ho mai creduto in una tale sensazione nei riguardi dell'opera d'arte, e inoltre *ho sempre sostenuto che essa aveva da darci una prodigiosa quantità di cose*, e non sono mai stato disposto a sacrificarle per la “mera visibilità” di quanto fosse stato Goethe in quell'idea testo di critica, il saggio sul *Laocoonte*¹⁹⁹⁶.

¹⁹⁹³ B. Berenson, *Aesthetics and History*, Double & Company, New York, 1948.

¹⁹⁹⁴ A. Ducci, *Una questione di tatto: Berenson e Focillon*, in “Studi di Memofonte. Rivista Online semestrale”, N. 14, 2015, p. 101.

¹⁹⁹⁵ B. Berenson, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva* (1948), Abscondita, Milano, 2015, pp. 115-116.

¹⁹⁹⁶ *ibidem*, enfasi mia.

Vagliare il peso di un'affermazione redatta oltre quarant'anni dalla sua prima compiuta teorizzazione, avvenuta nella prima parte del 1895 con la redazione dei *Florentines Painters of the Renaissance* apparsi l'anno successivo, impone cautela e una discreta dose di scetticismo. Non da ultimo in quanto, in maniera altresì lampante, tanto lo spoglio documentario quanto la frequentazione degli scritti di Berenson rendono più complesso asserire senza riserve quanto il conoscitore andava rivendicando, rammentando la tendenza del medesimo a celare, dissimulare quando non apertamente sommergere le sue stesse fonti. Resta a mio avviso l'evidenza, qui innegabile, di come una corretta interpretazione della teoria di Berenson, lungi dall'arrestarsi al canonico tropo, ripetuto in ogni sede, dei valori tattili impressi alle sensazioni della retina, debba concentrarsi sulla «prodigiosa quantità di cose» [*prodigious number of things*], allora non necessariamente invisibili, che l'opera dispone. Ricordo, ma ci tornerò nella seconda parte del paragrafo, che per Berenson l'opera d'arte non costituisce un mero supporto, bensì una vischeriana «creatura vivente» che intrattiene con lo spettatore «un'esistenza immaginaria»¹⁹⁹⁷. Vengo di seguito all'analisi biografica e storiografica con l'obiettivo di mettere a fuoco gli anni di formazione all'Università di Harvard e gli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione del secondo volume dell'*opus magnum The Painters of Renaissance*, pubblicati dal 1894 al 1907 dalla newyorkese Putnam.

Compagno del filosofo Georges Santayana e dello storico e collezionista d'arte Charles Loeser, con cui il lituano condivideva gli interessi nell'ambito dell'estetica e della letteratura, Berenson viene ammesso all'Università di Harvard nell'autunno del 1884¹⁹⁹⁸, entrando in contatto con William James nell'ultimo quarto di quel decennio e frequentando il corso «Logica e Psicologia». In tale contesto lo psicologo statunitense, probabilmente la voce americana più autorevole nella disciplina, esponeva le tesi poi raccolte nel già citato *Principles of Psychology*, uscito nel 1890¹⁹⁹⁹, fornendo una serie di presupposti che dovettero profondamente influenzare il giovane Berenson, allora poco più che ventenne²⁰⁰⁰. Ne reca traccia già Samuel Ernest che, nel ricostruire la formazione del conoscitore Berenson, sottolinea come l'enfasi posta da James «sulla realtà psicologica delle sensazioni sperimentate» dovette rappresentare per il giovane studente un «principio ispiratore»²⁰⁰¹. Allo stesso tempo, sebbene un impulso considerevole verso lo studio della storia dell'arte giunse a Berenson, all'epoca aspirante romanziere, dall'incontro romano con Roberto Cavalcaselle avvenuto nel novembre del 1888, il «pragmatismo» mutuato dal pensiero di James favorì l'elaborazione di un metodo scientifico di attribuzione dei dipinti (elaborazione connessa alla nota frequentazione degli scritti di Giovanni Morelli)²⁰⁰².

¹⁹⁹⁷ *ivi*, p. 94.

¹⁹⁹⁸ S. Ernest, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1979, Vol. 1, p. 28.

¹⁹⁹⁹ W. James, *The principles of psychology* (1890), Dover Publications, New York, 1950.

²⁰⁰⁰ *ivi*, pp. 38-39.

²⁰⁰¹ *ivi*, p. 37.

²⁰⁰² S. Ernest, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur* cit., pp. 86-87. Già Kenneth Clark poneva in luce la differente ricezione che il giovane Berenson, allora poco più che ventitreenne, dovette avere dell'opera e, ancor più specificamente, del metodo dei numi tutelari italiani, prediligendo il metodo scientifico elaborato da Morelli. Scrive Clark

Premetto queste osservazioni di contesto, assodate dalla bibliografia specialistica sul *connoisseur* e invece generalmente trascurate negli studi sulla percezione aptica in cui questi figura, in quanto gli anni della formazione ad Harvard e primissimi anni Novanta costituiscono il momento fondativo in cui Berenson concepisce i quattro volumi dei Pittori italiani del Rinascimento e quella locuzione tanto fortunata quanto ambigua dei «Valori Tattili» [*Tactile Values*]. Dal settembre del 1888, grazie a un lascito del padre dello statunitense Edward Warren, il giovane Berenson giunge in Europa, dove avvia una lunga peregrinazione che, dai paesaggi del Nord Europa, lo porta ad attraversare il territorio italiano, visitando le chiese e le gallerie su di esso disseminate dal capoluogo lombardo ai centri siciliani, mettendo alla prova il proprio intuito di conoscitore. Nell'estate fiorentina del 1889 Berenson legge le leggendarie *Vite* del Vasari²⁰⁰³, maturando una progressiva autonomia dall'Estetismo di Walter Pater, tra le prime fonti del lituano; nel gennaio del 1890 conosce a Milano Giovanni Morelli (dei cui scritti risulta attestata la sua frequentazione negli anni immediatamente precedenti) e lo storico dell'arte Gustavo Frizzoni a cui verrà dedicata la prima edizione *The Venetian Painters of Renaissance* uscita nel 1894 per l'editore newyorkese Putnam²⁰⁰⁴. Se dunque, dagli ultimi mesi del 1888 non solo Berenson non risulta fisicamente ad Harvard, ma appare immerso in una rete di conoscenze europee destinate a modellarne la prassi di futuro conoscitore — l'importanza assegnata all'azione indagatrice dell'occhio gli deriva dalla frequentazione della persona di Morelli e delle sue analisi — il ruolo nevralgico posseduto da William James nell'elaborazione del concetto di «valori tattili» rimane altresì inconfutabile. Lo stesso Berenson, parco quando non fuorviante nel dichiarare le proprie fonti, non tarda ad ammettere: «devo tutto a William James, perché stavo già applicando le sue teorie al mondo visibile. I “valori tattili” erano in realtà una frase di James, non mia, anche se lui non ha mai saputo di averla introdotta»²⁰⁰⁵. Certamente una simile affermazione deve essere valutata e approfondita alla luce di ulteriori rilievi, fondamentali per avere una visione corretta di quanto tale fortunata locuzione si giova. Già negli anni Novanta Mary Ann Calo, tra i massimi esegeti dell'opera del poliedrico intellettuale, poteva delineare una composita rete di letture e interlocutori variabilmente implicati nella sua formazione. Unitamente all'influenza seminale esercitata dal William James filosofo, tracce diaristiche testimoniano del precoce interesse mostrato da Berenson per la filosofia di Nietzsche e per le teorie di Bergson²⁰⁰⁶. Un interesse tanto precoce quanto soggetto alla difficoltà, ammessa peraltro dallo stesso Berenson, a confrontarsi con l'astrazione tipica del pensiero filosofico, verso la quale questi era apertamente ostile, in un'incompatibilità registrata dalla letteratura critica e dimostrata in maniera convincente da Annamaria Ducci²⁰⁰⁷. Ad ogni modo, nella formulazione della nozione

a tal proposito: «l'intelligenza e il senso del metodo che mancavano in Crowe e Cavalcaselle era esattamente ciò che caratterizzava Giovanni Morelli» al quale il conoscitore perviene attraverso il «metodo fisiologico» mutuato dalla frequentazione di William James. L. Clark, *Bernard Berenson*, in “The Burlington Magazine”, Vol. 102, N. 60, settembre 1960, p. 381, trad. mia.

²⁰⁰³ S. Ernest, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur* cit., p. 98.

²⁰⁰⁴ B. Berenson, *The Venetian Painters Of The Renaissance: With An Index To Their Works*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1894.

²⁰⁰⁵ M. Secrest, *Being Bernard Berenson: A Biography*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979, p. 188, trad. mia.

²⁰⁰⁶ M.A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Temple University Press, Philadelphia, 1994, p. 16.

²⁰⁰⁷ Cfr. A. Ducci, *Una questione di tatto: Berenson e Focillon* cit., pp. 99-115. Si deve inoltre alla stessa Ducci una prima e puntuale ricognizione dei rapporti intercorsi tra Berenson e Focillon, si cui l'autrice sottolinea tanto le divergenze, quanto le possibili affinità, registrando l'entusiasmo che dovette vivere il conoscitore ravvisando in area francese una voce parimenti formalista e, allo stesso tempo, non circoscrivibile all'alveo del mero purovisibilismo dominante nell'ambito della teoria tedesca (ivi, pp. 103, 114).

di «intensificazione vitale» [*intensification of life*], fine a cui il conferimento di valori tattili alle forme bidimensionali della pittura mira, risulta indubbia la consultazione delle teorie dei filosofi anzidetti. Sottolineo sin da ora, stando ancora con Calo, come la descrizione di una simile sensazione di piacere estetico che per Berenson scaturisce esclusivamente dall'incontro con l'opera d'arte, e che quindi deve essere concepito come distinto dal contatto con le cose del mondo fenomenico, venga messa a sistema dal *connoisseur* in primissima istanza meditando sull'astrazione²⁰⁰⁸. Tornerò in seguito su questo punto, a mio avviso cruciale al fine di non semplificare la teoria estetica definita da Berenson e non esente da oggettive critiche — non da ultimo quella di un ingiustificato universalismo nello studio delle reazioni del soggetto all'opera, argomento in fondo costitutivo del pensiero del lituano.

Un fondamentale studio di Alison Brown ha fatto ulteriormente luce, attraverso lo spoglio delle carte e della biblioteca di Berenson, del panorama di fonti sopra enucleato, sostanzialmente confermandolo²⁰⁰⁹. La ricognizione di Brown attesta l'ascendente nietzschiano sopracitato, ma conferma anche la frequentazione di un testo più direttamente pertinente a quell'indirizzo psico-fisiologico introdotto nei precedenti paragrafi, come il libello *The Power of Sound* dello psicologo e parapsicologo Edmund Gurney, dato alle stampe nel 1892²⁰¹⁰. Se Berenson, come una missiva alla moglie Mary Berenson testimonia, incontrò a Londra il parapsicologo nel gennaio del 1896²⁰¹¹, la consultazione dello scritto dovette avvenire nello stesso anno della sua pubblicazione, il 1892, un anno in cui, come precisato da Ernest, i Berenson accolsero un indirizzo più nettamente «fisiologico», incentivato dalla frequentazione del citato volume di James²⁰¹². Dell'interesse suscitato dal confronto con lo scritto di Gurney rende conto l'annotazione da parte di Berenson di alcuni passaggi eloquenti rispetto alle tesi che da lì a quattro anni questi avrebbe esposto. Il conoscitore trascrive un estratto particolarmente denso in cui l'inglese afferma come «l'oggetto della vista possiamo non solo toccarlo, ma tracciarlo parte per parte nello spazio con una serie di sensazioni muscolari e tattili che corrono esattamente parallele a ogni passo con la sensazione visiva che lo accompagna»²⁰¹³. Ancora, in questo caso riportando una frase pronunciata da Ruskin contenuta nel saggio di Gurney, Berenson prende nota dell'osservazione altrettanto significativa per cui «la scultura è essenzialmente la produzione di una piacevole prepotenza o consapevolezza della superficie»²⁰¹⁴.

Percorrendo dal 1892 un indirizzo di ricerca sbilanciato sul fronte fisiologico-percettivo, come puntualizza Brown, il frangente cruciale per l'elaborazione della nozione di “valori tattili” deve essere posticipato al

²⁰⁰⁸ *ivi*, p. 69. Scrive a questo proposito Calo: «il fatto che Berenson non ammettesse la possibilità di valori tattili non incarnati, un senso di plasticità nell'astratto, spiega un aspetto importante della sua antipatia per la maggior parte dell'arte del XX secolo. Gli echi di questa polarizzazione tra il fascino della pura decorazione lineare e l'astrazione della massa si faranno sentire quando Berenson affronterà il secolo successivo con una mente almeno aperta a Henri Matisse, pur nutrendo un assoluto disprezzo per Pablo Picasso e soprattutto per il cubismo» (*ivi*, p. 69).

²⁰⁰⁹ A. Brown, *Bernard Berenson and “Tactile Values” in Florence*, in J. Connors, L.A. Waldman (a cura di), *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies: Harvard University Press, New Heaven, 2014.

²⁰¹⁰ R. Gurney, *The Power of Sound* (1892), Thoemmes, Bristol, 2002.

²⁰¹¹ La lettera indirizzata a Mary Costelloe viene redatta in una sera fiesolana il 16 gennaio del 1896. Si veda a riguardo: B. Berenson, A. K. McComb (a cura di), *The selected letters of Bernard Berenson*, Houghton Mifflin, Boston, 1964, pp. 44-45.

²⁰¹² S. Ernest, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur* cit., p. 152.

²⁰¹³ *ivi*, p. 153, trad. mia.

²⁰¹⁴ *ibidem*.

biennio 1894-96²⁰¹⁵ (dal momento che nel volume dedicato ai pittori veneziani del Rinascimento, anche per ragioni pertinenti ai caratteri formali della pittura veneta, tale categoria non ha la possibilità di una sistematica elaborazione). Durante la permanenza fiorentina, nella primavera del 1894 e, al più presto, nell'autunno precedente²⁰¹⁶, Berenson conobbe lo scultore neoclassico Hildebrand, allora di stanza nel capoluogo toscano, rimanendo positivamente colpito dal fatidico *Der Problem Das Form*. Sebbene il rimando a Hildebrand sia stato generalmente rilevato dalla letteratura critica — si pensi al puntuale rilievo posto da Gombrich già nei primissimi anni Sessanta²⁰¹⁷ —, il merito di Alison Brown, non dimenticando che il *connoisseur* fu raramente uno studioso sistematico e invece abile a dissimulare le proprie fonti, è stato quello di lavorare sugli snodi segnalati da Berenson, in possesso di una copia della prima edizione tedesca datata 1893. Gli enunciati da questi sottolineati corrispondono agli snodi in cui Hildebrand descrive la traduzione delle forme tridimensionali del reale sulla superficie bidimensionale, evidenziando il ruolo giocato in tale traduzione dalla «memoria» e dalle «immagini mentali». «THE REAL PROBLEM IN ART», annota Berenson a lettere capitali, pertiene a tale processo di traduzione realizzato «usando la forma e il movimento per creare spazio e profondità»²⁰¹⁸. La disamina della copia di proprietà del conoscitore ne conferma il lungo e attento studio, confluito in una serie di annotazioni e chiose appuntate in lingua inglese. Anche sotto il profilo documentario, dunque, vi sono pochi dubbi sull'influenza esercitata da Hildebrand, definito da Berenson in una lettera indirizzata all'amico Carlo Placci e datata 2 luglio 1895 «l'artista più serio che abbiamo da Michelangelo»²⁰¹⁹. Nello specifico, furono proprio le riflessioni sulle «sensazioni tattili e locomotorie» e sul lemma, radicato negli studi di ottica sin dai tempi di Locke (altra fonte di Berenson) per cui il bambino conosce il reale per il tramite del senso del tatto e solo in un secondo momento grazie all'intervento della vista, a sedimentarsi nella mente del giovane conoscitore. Pur rimarcando l'ascendente hildebrandiano, la stessa Brown conclude con il sostenere come una suggestione ancora più decisiva dovette essere esercitata dalle teorie di William James. Anche in questo caso si conservano le sottolineature tracciate da Berenson alla seconda edizione dei *Principi*, data alle stampe nel 1893, incentrate «sulla percezione tattile, sui tipi motori, sulla sensazione, sulla mente e sulla volontà»²⁰²⁰ e ancora sull'accadere di un «piacere» estetico radicato nel sensorio e scaturito dall'esperienza di «certe linee e masse, e combinazioni di colori e suoni»²⁰²¹.

²⁰¹⁵ A. Brown, *Bernard Berenson and "Tactile Values" in Florence* cit., p. 3.

²⁰¹⁶ *ivi*, p. 4.

²⁰¹⁷ Scrive a questo proposito Gombrich: «quando Bernard Berenson scrisse il suo brillante saggio sui pittori fiorentini, uscito nel 1896, formulò il suo credo estetico nei termini dell'analisi di Hildebrand. Con il suo dono per la frase pregnante, riassunse quasi tutto il libro un po' turgido dello scultore nella frase "Il pittore può svolgere il suo compito solo dando valori tattili alle impressioni retiniche". Per Berenson, la pretesa di Giotto o di Pollaiuolo di attirare la nostra attenzione è di aver fatto proprio questo». Inoltre, riconducendo la sistemazione di Berenson al tema dell'illusione, in effetti presente nella teoria di questi, il viennese afferma come «la descrizione più famosa di questa attività continua è il racconto di Berenson di quelle che egli chiama "sensazioni ideate" di fronte ai dipinti che stimolano il suo "senso tattile" e cambiano il tono dei suoi muscoli. Si può dire che egli si propone di mettere alla prova l'illusione della solidità». H. Gombrich, *Art And Illusion; A Study In The Psychology Of Pictorial Representation*, Pantheon Books, New York, 1960, pp. 16, 277.

²⁰¹⁸ A. Brown, *Bernard Berenson and "Tactile Values" in Florence* cit., p. 4, trad. mia.

²⁰¹⁹ B. Berenson, Lettera a Carlo Placci, Berlino 2 luglio 1895 in D. Bischeri, *Carlo Placci e Adolf von Hildebrand. La Germania e alcune considerazioni estetiche di un dilettante appassionato d'arte (diari, carteggi, articoli: 1895-1924)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", Vol. 48, N. 3, 2004, p. 387, nota 27.

²⁰²⁰ *ivi*, p. 10, trad. mia.

²⁰²¹ W. James, *Principles of Psychology* cit., Vol. 2, pp. 468-69; *ivi*, p. 10, trad. mia.

In sintesi, dunque, dall'ultimo quarto degli anni Ottanta ai primi anni Novanta possono essere riconosciute almeno quattro direttive di ricerche destinate a intersecarsi nella formazione dell'aspirante *connoisseur*, parimenti implicate nella definizione dei "valori tattili". La prima di queste afferisce alla predilezione, incentivata dagli anni della formazione ad Harvard, di un approccio pragmatico e psico-fisiologico piuttosto che astrattamente filosofico (ricordando, tra l'altro, come nel biennio 1892-93 William James fosse in congedo proprio a Firenze²⁰²²); la seconda concerne il dialogo, vivace in una Firenze di fine secolo meta di scrittrici e scrittori vittoriani e come noto scaduto in una feroce accusa di plagio²⁰²³, con le rivisitazioni della nozione lippsiana di empatia elaborate da Vernon Lee e Clementina Anstruther-Thomson²⁰²⁴ in una chiave schiettamente propriocettiva e memore della lezione di Wundt, Schmarsow, Münsterberg e Titchener²⁰²⁵; la terza riguarda il definirsi di un metodo "scientifico" di attribuzione mutuato dalla lezione e dalla frequentazione di Morelli, assimilato e ben presto superato; la quarta, infine, pertiene alla frequentazione dei testi di Hildebrand, Bergson e Nietzsche.

²⁰²² R. Cohen, *Bernard Berenson: a Life in The Picture Trade* cit., p. 105.

²⁰²³ L'accusa di plagio mossa da Berenson nell'autunno del 1897 a seguito dell'uscita del menzionato contributo *Beauty and Ugliness* composto a quattro mani da Lee e Anstruther-Thomson è stata già oggetto di un'attenta ricostruzione di Mandy Gagel che ha evidenziato, avvalendosi di fonti documentarie inedite, come l'attacco del conoscitore risponde a una più radicale avversione verso le idee e le persone di Lee e Anstruther-Thomson. Si veda a riguardo: M. Gagel, 1897. *a Discussion of Plagiarism: Letters Between Vernon Lee, Bernard Berenson, and Mary Costelloe*, in "Literary Imagination", Vol. 12, N. 2, luglio 2010, pp. 154-79.

²⁰²⁴ Cfr. R.A. Gettmann, *Vernon Lee: Exponent of Aestheticism*, in "Prairie Schooner", Vol. 42, N. 1, primavera 1968, pp. 47-55. Come ricorda Royal A. Gettmann, si deve proprio alla figura di Vernon Lee, pseudonimo di Violet Paget, scrittrice francese naturalizzata inglese, il merito di essersi fatta mediatrice, specialmente nel primo decennio del Novecento, delle teorie sull'empatia elaborate dal tedesco Lipps (ivi, p. 50). Una simile mediazione, d'altro canto, non risulta esente da un significativo scostamento dalle tesi del tedesco, dal momento che, stando sempre con Gettmann: «per Vernon Lee il punto cruciale non è la proiezione o il sentirsi dentro, ma la fusione tra chi guarda e l'oggetto guardato. L'empatia non è né un assorbimento e una proiezione egoistica, né un abbandono passivo e vuoto: è una collaborazione» (ivi, p. 51). Nel volume *Beauty & Ugliness: and Other Studies in Psychological Aesthetics* compilato nel 1911 e dato alle stampe l'anno successivo, l'autrice ravvisava nel concetto di «imitazione interiore» [*Inner Imitation*] elaborata dallo psicologo tedesco Karl Groos il discrimine rispetto alla teoria dell'empatia di Lipps, annotando a questo proposito: «questa Imitazione Interiore, che il professor Groos, scrittore dalla mente osservatrice più che sistematica, non tentò di definire esattamente, corrispondeva quasi all'*Einfühlung* del professor Lipps. Ma si differenziava per il fatto che l'Imitazione Interiore, un fenomeno conosciuto dal professor Groos attraverso l'introspezione personale, conteneva una traccia inconfondibile non solo di immagini motorie, ma anche di sensazioni muscolari, simili a quelle che Fechner aveva scoperto in sé stesso mentre guardava un incontro di scherma o una partita di biliardo (...)» V. Lee, C. Anstruther-Thomson, *Beauty & Ugliness: and Other Studies in Psychological Aesthetics*, Lane, Londra, 1912, p. 63, trad. mia. All'orientamento psico-fisiologico distintivo dei primi scritti, «nel 1924, nella lunga introduzione *Art and Man* di C. Anstruther-Thomson, Vernon Lee ritratta completamente la sua enfasi iniziale sugli "aspetti respiratori e muscolari dell'esperienza estetica"» (ivi, p. 52, trad. mia).

²⁰²⁵ L'intervento *Beauty & Ugliness* apparso in prima edizione sulle pagine della rivista "Contemporary Review" nel 1896, offre in seconda pagina un'esplicita menzione sulla derivazione delle tesi esposte dalla autrice dalla nozione di «sensazioni corporee» [*bodily sensations*] postulate da William James nei Principi del 1890, sostenendo come, in maniera a essa correlata, «secondo le autrice di questo articolo ... gli stati soggettivi indicati dai termini oggettivi *altezza, larghezza, profondità*, dai termini più complessi *rotondo, quadrato, simmetrico, asimmetrico* e da tutti i termini affini (possono) essere analizzati in conoscenze più o meno distinte di *movimenti corporei vari e variamente localizzati*» (V. Lee, C. Anstruther-Thomson, *Beauty & Ugliness: and Other Studies in Psychological Aesthetics* cit., pp. 157-58, trad. mia). La trattazione appare inoltre scandita da corpose appendici dedicate rispettivamente agli scritti di Lipps, Schmarsow, Münsterberg e Titchener. Rispetto agli assunti formulati quasi contestualmente da Berenson, deve essere tuttavia sottolineato come la dissertazione delle britanniche (e nella fattispecie gli interventi riferibili ad Anstruther-Thomson) pongano al centro, sulla scorta di Groos, la diade dinamica costituita dai movimenti dell'occhio e dai processi di ispirazione ed espirazioni (ivi, pp.164-165). Con riferimento all'arte plastica si veda sul tema: L. Østermark-Johansen, 'Life is movement': *Vernon Lee and sculpture*, in "Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry", Vol. 34, N. 1, 2018, pp. 64-72.

Lo studio documentario di Brown costituisce uno strumento indispensabile per affrontare l'analisi storico-critica della nozione di "valori tattili". Allo stesso tempo la studiosa, mirando alla costruzione di un panorama documentario il più possibile esaustivo, si dimostra meno puntigliosa nell'analisi teorica di alcuni contenuti. Per esempio, equiparare il fulcro della teoria percettiva di James a quella di Hildebrand rappresenta un parallelismo non esente da semplificazioni, se si considera come lo statunitense non faccia mai menzione, né all'interno dei *Principi*, né nelle pubblicazioni di indirizzo filosofico²⁰²⁶, del "coetaneo" Hildebrand (il primo era nato nel 1842, il secondo nel '47). Rimarco questo punto perché, nonostante la puntualizzazione posta da Alison Brown in apertura di saggio sulla congiuntura per cui, negli ultimi anni del XIX secolo si iniziò a concepire la pittura come un'arte non esclusivamente visiva²⁰²⁷, il parallelismo finale con le teorie hildebrandiane rischia di invalidare lo sforzo documentario assolto dall'autrice, ponendo in secondo piano quel versante psico-fisiologico la cui importanza era stata in più occasioni rivendicata dallo stesso Berenson. Anche in questo caso, mi pare che, come generalmente accaduto nella storiografia sull'apτικό, il ruolo secondario accordato a suddetto filone, abbia favorito il definirsi di una polarizzazione tematica della ricezione di Berenson.

In tempi diversi, infatti, una schiera di interpreti di diversa provenienza e affiliazione ne ha da un lato rimarcato la componente panottica mutuata dalla filosofia dell'arte di Hildebrand oppure, dall'altro, le componenti sensuali e sensoriali maturate dalla primissima formazione ad Harvard. Si pensi anzitutto a come Longhi, che intrattenne con Berenson una relazione intellettuale difficoltosa da riferirsi, almeno in parte, al fallimento della traduzione in lingua italiana dell'*opus magnum* a carico di Longhi ne lodasse le monumentali liste, ma confutasse le osservazioni di ordine teorico, indubbiamente influenzato dall'idealismo di Croce, come «sensuali»; o ancora ai tentativi condotti da Emilio Cecchi già nel 1912 di pacificare tale incompatibilità teorica, il cui peso si faceva sentire nel panorama culturale italiano dei primi anni Dieci, nel ricondurre i valori tattili all'ambito dell'idea²⁰²⁸. Di un indirizzo diverso appaiono le osservazioni del poliedrico toscano Ardengo Soffici che, sulle pagine del neonato periodico "La Voce", il 24 agosto del 1911 tenta di elaborare una connessione tra le coeve sperimentazioni cubiste condotte da Picasso e Braque e la fortunata dicitura del conoscitore, sottolineandone tuttavia, con grande acutezza, lo scarto determinato dal fatto che i francesi optassero per una figurazione dai presupposti innovativi e non ascrivibile al classicismo ritratto di cui l'estetica di Berenson si nutriva e che rivendicava con fermezza²⁰²⁹.

Un'ulteriore congiuntura che, a mio avviso, ha portato a un parziale fraintendimento del pensiero estetico di Berenson coincide con il suo recupero nell'ambito del modernismo anglofono e, più precisamente, di quello statunitense. Il rapporto vivace che un rappresentante del formalismo e del purovisibilismo come Clement Greenberg intrattiene con la lezione di Berenson, che conobbe di persona nel 1953 e di cui recensì nel '55 il

²⁰²⁶ W. James, *The Philosophy of William James*, The Modern Library, New York, 1920.

²⁰²⁷ A. Brown, *Bernard Berenson and "Tactile Values" in Florence* cit., p. 1.

²⁰²⁸ E. Cecchi, *Taccuini* (Nota datata 20 marzo 1912), N. Gallo, P. Cirati (a cura di), Milano, 1976, p. 60. Per un'introduzione esaustiva sui rapporti tra Berenson e la critica italiana primo novecentesca si veda L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, in "Prospettiva", No. 87/88, Luglio-Ottobre 1997, pp. 69-90.

²⁰²⁹ A. Soffici, *Picasso e Braque*, "La Voce", 24 agosto 1911, pp. 635-637. Già in M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata* cit., p. 247, nota 22

tardo *Piero della Francesca. The Ineloquent Art*²⁰³⁰, molto può dire sulle modalità con cui si verificò tale ricezione. Greenberg, avanzando un'obiezione poi condivisa da autori quali Kenneth Clark²⁰³¹ — che strinse con il conoscitore un rapporto epistolare avviato nel 1925 e proseguito sino alla sua morte²⁰³² —, apprezza il Berenson critico (vedendone nella prassi un modo di precorrere le successive ricerche formaliste), condannandone tuttavia gli aspetti etico-morali (nello specifico il lemma onnipresente dell'intensificazione di vita), il privilegio estetico accordato alla classicità²⁰³³ e, più generalmente, la debolezza dell'impianto teorico. D'altro canto, e come del resto noto, l'analisi greenberghiana si era sempre mostrata disinteressata allo studio dell'esperienza dell'opera d'arte, attenzione invece fondante nella teoria di Berenson, in fondo massimamente rivolta alle sensazioni suscitate nel soggetto. Anche per tale presupposto, sebbene sia legittimo riconoscere delle assonanze tra le proposte metodologiche messe alla prova da Berenson e la critica modernista, mi pare che un simile tentativo non debba minare la complessità del quadro concettuale del teorico, contraddittorio o non lineare a tratti, ma non per questo necessariamente sbilanciato sul fronte del visivo.

D'altro canto, come anticipavo in apertura di paragrafo, le ragioni alla base della polarizzazione di cui ho detto si legano a una contraddizione di fondo che la locuzione di “valori tattili” contiene. Ne ha già reso conto in maniera molto convincente Andrea Pinotti nel 2007 indagando i postulati berensoniani dal punto di vista del fenomenologo francese Merleau-Ponty²⁰³⁴. In quella sede Pinotti evidenzia un dato indiscutibile: ovvero quello secondo cui, nonostante il potere strutturante che la nozione di “valori tattili” possiede all'interno dei *Pittori*

²⁰³⁰ Il tema è stato affrontato da Ann Mary Calo nel capitolo *Appraising Berenson*, A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century* cit., pp. 11-28. Calo segnala correttamente dell'interesse di Greenberg per il pensiero del lituano, nonostante le considerazioni elaborate da questi, almeno in linea generale, si scontrassero con quegli attributi poi divenuti normativi nella definizione della cosiddetta “Pittura Modernista”. In questo senso, i punti di contatto con il pensiero dello statunitense dovettero riguardare la comunione di vedute (vera o presunta) rispetto ad alcuni temi d'analisi dell'arte pittorica quali «l'importanza del gusto, della qualità artistica e della priorità dell'evidenza visiva» (ivi, p. 23). Più generalmente, la distinzione elaborata da Berenson tra «illustrazione e decorazione» sarebbe stata inglobata e radicalizzata nell'articolazione di «forma e contenuto» dalla successiva critica modernista. Si veda a riguardo D. Kuspit, *Clement Greenberg*, University of Wisconsin Press, Madison, 1979, pp. 95-96.

²⁰³¹ Compilando la propria autobiografia Clark rammenta che «c'era un vecchio albero che visitava [Berenson] come una sorta di pellegrinaggio quasi una volta al mese. Diceva che le sue radici illustravano la sua teoria dei valori tattili meglio di qualsiasi altra cosa nell'arte. Dovrebbe esserci una fotografia di questo albero in qualsiasi libro su Berenson, ma è molto difficile da trovare; in effetti non sono mai riuscito a trovarla dopo la sua morte e non so nemmeno dire che tipo di albero fosse. Ricordo solo che si trovava a qualche chilometro a nord di Fiesole e che la valle alle sue spalle conduceva al Convento dei Camaldoli». Si veda a riguardo K. Clark, *The Other Half: A Self-Portrait*, Harper & Row, New York, 1977, p. 106, trad. Mia.

²⁰³² Per la ricostruzione dei rapporti tra Clark e Berenson si veda: R. Cumming (a cura di), *My Dear BB.: The Letters Of Bernard Berenson And Kenneth Clark, 1925-1959*, Yale University Press, New Heaven, 2015.

²⁰³³ «Come Greenberg e Clark, anche Schapiro ha messo in discussione la natura del classicismo di Berenson, osservando che l'intenso estetismo di Berenson era soggettivo piuttosto che razionale» A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century* cit., p. 141, trad. mia.

²⁰³⁴ A. Pinotti, *The Touchable and the Untouchable. Merleau-Ponty and Bernard Berenson*, in “Phenomenology”, Vol. 3, Parte 2, 2007, pp. 479-498. Nell'ipotizzare come persino l'«intersensoriale» proposta del fenomenologo Merleau-Ponty consolidati un indirizzo sostanzialmente panottico dell'esperienza, Pinotti contempla le riflessioni berensoniane tra i ranghi di quelle elaborate dall'influente Teoria dell'Arte tedesca (da Vischer, passando per Hildebrand, sino a giungere a Riegl e Wölfflin), registrando un'acuta inversione, sfuggita alla precedente letteratura critica, dell'inversione realizzata da Berenson (ivi, p. 488, trad. mia). D'altro canto, e in maniera molto puntuale non solo l'autore ravvisa nell'«immaginazione» quale luogo teorico comune a Merleau-Ponty e Berenson (ivi, p. 494, trad. mia), chiamando in causa la nozione di «aptico» proprio al fine di sottolineare la vocazione «virtuale» insita nella teorizzazione del conoscitore (ivi, p. 495, trad. mia). Pur concordando nelle conclusioni con quanto puntualmente argomentato da Pinotti, nella successiva trattazione vorrei provare a dimostrare come il fattore immaginativo possa essere stato mutuato da Berenson dalla frequentazione e dal superamento di taluni assunti che la coeva scienza dell'aptica, proprio nel primo quarto degli anni Novanta dell'Ottocento, andava elaborando in ambito statunitense.

fiorentini del Rinascimento e, più estesamente, nell'impalcatura teoretica dell'autore, essa non contempla in alcun modo un effettivo toccare. Che la puntualizzazione dello studioso sia tutt'altro che peregrina lo dimostra un breve articolo pubblicato dal quotidiano "Time" il 10 aprile del 1939, la cui consultazione si rivela a tal proposito preziosa. In quella sede, l'anonimo compilatore segnala come una delle conseguenze dell'interpretazione letterale delle analisi generosamente fornite da Berenson fosse quella per cui «i turisti ingenui si sono di conseguenza fermati davanti ai capolavori dell'Accademia di Firenze aspettando che i loro palmi formicolassero»²⁰³⁵. Aldilà di questa segnalazione, eloquente nel testimoniare come già alla fine degli anni Trenta si fosse fatta strada una percezione vittoriana e parapsicologica delle tesi approntate più di quarant'anni prima da Berenson, una voce decisamente autorevole come quella di Kenneth Clark potesse ricordare come, osservando un dipinto alla sua presenza, si «poteva quasi vedere il suo fragile corpicino reagire fisicamente ai valori tattili o alla composizione spaziale dell'opera davanti a lui»²⁰³⁶.

Certamente queste brevi annotazioni non aggiungono elementi sostanziali sul piano teorico. Ciò che invece mi pare divenga significativo sul piano concettuale e che, indirettamente, si pone in dialogo con il sentire aptico, sia quello di evidenziare, nella dissertazione di Berenson, quei passaggi in cui può risultare evidente l'elemento psico-fisiologico. Pongo l'accento su tale fattore per una ragione anzitutto documentaria. Ricordo come dal settembre del 1888 Berenson abbandoni Cambridge (Massachusetts) alla volta del fortunato *Grand Tour* europeo che lo allontanerà dagli Stati Uniti per quasi un decennio. Nel 1892, mentre il Laboratorio di Psicologia di Harvard veniva inaugurato sotto la conduzione di Münsterberg, sono documentati i soggiorni di Berenson in Italia e nella fattispecie a Firenze²⁰³⁷. Dall'analisi della corrispondenza di Berenson parzialmente conservata presso la Boston Public Library (Hugo Münsterberg Collection, 1890-1919), è possibile risalire a una missiva autografa e dattiloscritta stilata il 19 dicembre del 1904 e indirizzata al «Prof. Münsterberg»²⁰³⁸ [Figura 88]. La consultazione del documento del 1904 testimonia di un rapporto di conoscenza, trattandosi di un commento al libro *Die Amerikaner* pubblicato quello stesso anno. Sebbene dalla verifica della documentazione di Berenson non siano emerse fonti che possano ulteriormente attestare una conoscenza tra i due autori, mi pare che vi siano alcuni altri elementi che possono giungere in ausilio.

²⁰³⁵ B.B. in "Time", 10 aprile 1939, pp. 57-59. Già in K. Clark, *The Other Half: A Self-Portrait* cit., 1960.

²⁰³⁶ K. Clark, *Moment of Vision*, John Murray, Londra, 1981, p. 125, trad. mia.

²⁰³⁷ S. Ernest, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur* cit., pp. 152, 158.

²⁰³⁸ Si tratta della missiva: Berenson, Bernard, 1865-1959 autograph letter signed to Hugo Münsterberg, Florence, Italy, 19 December 1904, Rare Books Department -MS Acc. 1556-1590 Box 2 (shelf locator).

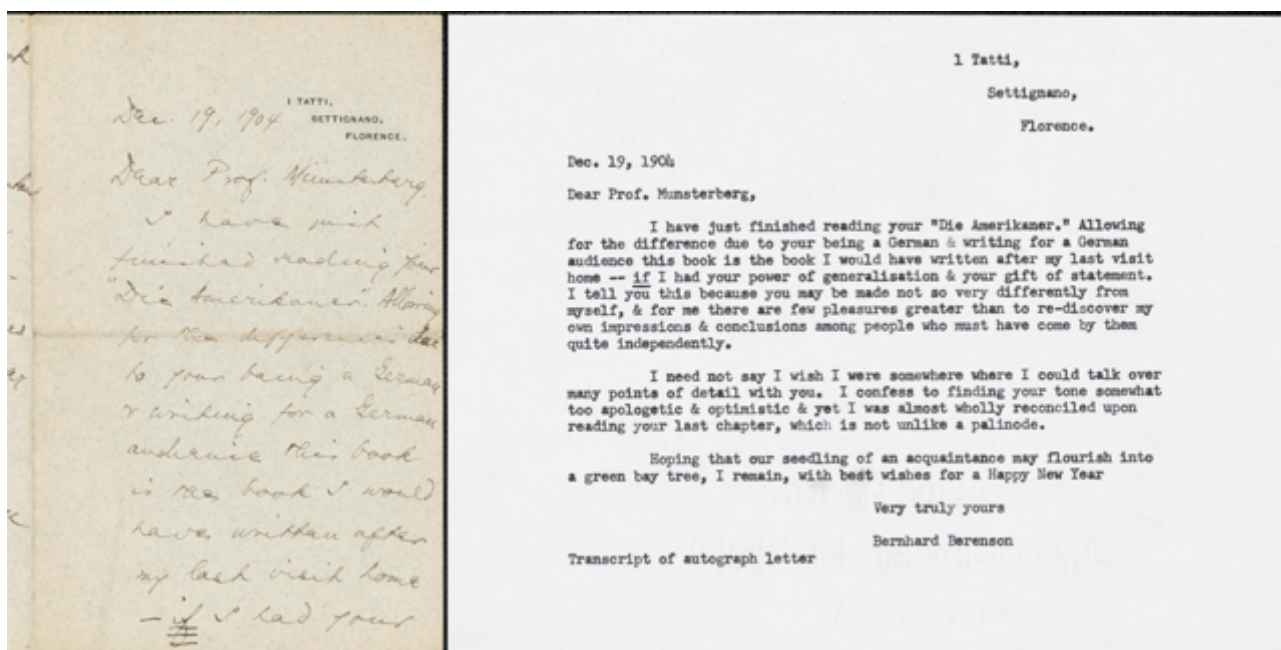


Figura 88: Missiva di Bernard Berenson a Hugo Münsterberg, 19 dicembre 1904 (Hugo Münsterberg Collection, 1890-1919)

Come accennavo in precedenza, il primo contatto tra James e Münsterberg dovette avvenire a Parigi in occasione del primo *International Congress of Psychologist* occorso nel 1889²⁰³⁹. La corrispondenza con il più giovane e allora poco conosciuto collega prosegue negli anni immediatamente successivi, come sia i carteggi, sia alcuni brevi passi contenuti dei *Principles* di James attestano. Se le lettere di James, parzialmente pubblicate già nel 1926, testimoniano di un rapporto epistolare avvenuto in maniera discontinua dal 1891 sino al marzo del 1909²⁰⁴⁰, l'ultimo quarto degli anni Dieci rende conto di un progressivo deterioramento dei rapporti. È lo stesso James che in una lettera indirizzata al filosofo e psicologo statunitense Charles A. Strong e datata 9 aprile 1907, condanna la categoria degli scienziati — nella quale figura, peraltro, il nome del solo Münsterberg — tacciandola di «presunzione e bigotteria»²⁰⁴¹. La frequentazione personale e intellettuale di James da parte di Berenson nei primi anni Novanta, negli stessi anni in cui lo statunitense formava Münsterberg affidandogli la direzione del Laboratorio di Psicologia di Harvard, mi pare offra delle valide ragioni per ipotizzare una conoscenza anche superficiale delle idee del tedesco già prima del dicembre del 1904. Ragioni supportate anche dal fatto che, nel secondo quarto degli anni Novanta, si fossero consolidati da un lato i rapporti tra Santayana e Münsterberg, relazione testimoniata da un carteggio continuativo che prende avvio proprio nel

²⁰³⁹ M. Münsterberg, *Hugo Münsterberg: His Life and Work*, Appleton, New York, 1922, p. 22.

²⁰⁴⁰ Tra di esse si annoverano una lettera datata 8 luglio 1891, William James consola il più giovane collega per un parere negativo, anzi definito come «brutale», datogli dallo psicologo sperimentale tedesco Georg Elias Müller; in una successiva missiva datata 13 marzo 1900 James compiange con Münsterberg la comune perdita del giovane studioso Leon M. Solomons, partner di laboratorio con Gertrude Stein, morto prematuramente quell'anno; infine, una lettera risalente al 16 marzo 1909 in cui James, a seguito di un forte attacco subito a un articolo in cui entrambi gli psicologi venivano attaccati, suggerisce a Münsterberg di non procedere sporgendo denuncia alla American Psychological Association. Si veda a riguardo: W. James, *The letters of William James*, Little Brown, Boston, 1926, pp. 312-313, 119-120, 320-321.

²⁰⁴¹ W. James, *The letters of William James*, Little Brown, Boston, 1926, pp. 268-270, trad. mia.

1893²⁰⁴², e dall'altro quelli di Gertrude Stein e del tedesco, laddove la prima operava nelle ricerche empiriche del laboratorio.

Occorre insistere sulla questione di Münsterberg, allievo di Wundt e vicino a Dessoir in quanto, proprio nel 1892, il termine aptico vedeva la propria immissione nel lessico psico-fisiologico. L'anno successivo, nel catalogo stilato dallo scienziato originario di Danzica sulla strumentazione disponibile in laboratorio, questi non ricorre mai al suddetto termine, a differenza della maggior parte dei colleghi che, come ho cercato di dimostrare nella precedente trattazione, ne sperimentano molteplici varianti tra le quali occorre annoverare quelle di "haptic", "haptics" o "haptical". La mancata menzione da parte di Münsterberg unitamente all'assenza dagli Stati Uniti di Berenson in quel torno d'anni, mi pare possano in parte motivare il silenzio terminologico di Berenson. Allo stesso tempo, rammentando il valore cruciale che gli anni Ottanta ebbero nel mondo accademico nordamericano per la costituzione di una scienza dell'aptica che finalmente riscattasse il senso del tatto da un suo collocamento teoricamente deterioro, non ricondurre un sintagma così letterale come "valori tattili" a quel contesto mi parrebbe altresì parziale.

Ciò che vorrei mettere in luce con l'ausilio del prospetto documentario composto da Brown può essere sintetizzato nei seguenti termini: sebbene Berenson non alluda in alcun modo all'effettiva interazione tattile, del resto improbabile, con le opere dipinte, l'impiego che Berenson offre di un lessico espressamente mutuato dagli ambiti della fisiologia e della psicologia, unitamente alla condivisione di precetti connessi a una forma di empatia dinamica mutati (e rivisitati) dagli scambi con Vernon Lee e Clementina, lungi dal limitare la sua teoria al solo orizzonte visuale, individua la propria originalità nella dimensione entropatica che dialoga, talvolta anche smentendola, con quella tradizione nordamericana che proprio tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta parcellizzava il senso del tatto in sensazioni epidermiche, muscolari, limbiche e interne al fine di nobilitarne la ricezione. Una dimensione in cui, come avrebbe postulato poco più di un decennio a seguire Worringer mettendo in discussione la nozione di empatia positiva formulata da Lipps, è l'«attività appercettiva» della linea²⁰⁴³ a giocare un ruolo predominante, anticipando peraltro le ricerche novecentesche sulla simulazione incarnata.

Una simile proposta trova nella letteratura critica su Berenson alcuni importanti precedenti. Penso in primis al saggio eloquentemente intitolato *Bernard Berenson and the Science of Anti-Modernism* a firma di Ian Verstegen apparso su "Art Criticism" nel 1999²⁰⁴⁴. Benché a quelle date una ricognizione sistematica delle fonti di Berenson non fosse stata ancora avviata, Verstegen, che cita come unica fonte accertata Hildebrand, ricostruisce le intersezioni che la teoria dell'arte berensoniana realizza con le coeve teorie psicologiche e fisiologiche, senza peraltro tacere (come ho ricordato già in precedenza) le incomprensioni della lezione di

²⁰⁴² La corrisponde tra Münsterberg e Santayana è conservata nella sezione dedicata alla Hugo Münsterberg Collection (MS Acc. 1501-2500) e risulta consultabile presso la già citata collezione della Boston Public Library.

²⁰⁴³ W. Worringer, *Astrazione e empatia* cit., p. 8.

²⁰⁴⁴ I. Verstegen, *Bernard Berenson and the Science of Anti-Modernism*, in "Art Criticism", Vol. 15, No. 2, 1999, pp. 7-22.

James²⁰⁴⁵. In secondo luogo, portando alle estreme conseguenze il plesso formato da «valori tattili» e «movimento», l'ipotesi di Berenson è stata intesa da David Freedberg e Vittorio Gallese nei termini di una «prefigurazione» delle coeve teorie sulla simulazione incarnata, impostate sul coinvolgimento empatico scaturito dalla visione dell'opera d'arte²⁰⁴⁶.

Muovendo dalla ricognizione critico-documentaria che ho tracciato, ciò che mi prefiggo ora di dimostrare è come l'analisi di alcuni scritti elaborati e rivisitati da Berenson in un arco cronologico che spazia dai primi anni Novanta dell'Ottocento alla fine degli anni Quaranta del Novecento, riveli un sottotesto per certi versi inaspettato. Tali formulazioni si possono qualificare come inattese, in quanto le loro potenzialità, o addirittura il loro prendere forma, paiono sfuggire al controllo dell'autore, che declina l'analisi formale dell'arte pittorica in uno strumento davvero laboratoriale per interrogare lo studio dell'esperienza opera-individuo sul fronte psico-fisiologico. Se la teoria estetica di Berenson è stata sovente tacciata, e a ragione, di essere lasca o approssimativa sul piano concettuale, non aggiornata rispetto a talune proposte contemporanee e anti-modernista nel difendere le origini classiche della cultura mediterranea, la lettura che intendo proporre svela un Berenson per cui, avvalendomi di un'efficace espressione formulata da Carlo Placci nell'ottobre del 1902 in riferimento a Hildebrand, «pare di ascoltare un italianofilo, uscito dai laboratori scientifici di Harvard, come Bernard Berenson»²⁰⁴⁷.

Prima di entrare nel merito del volume *Florentine Painters of the Reinassance*, venuto alla luce nel 1896, ma per lo più approntato nella primavera del 1895, può essere utile introdurre in maniera sincronica taluni presupposti che informano più generalmente l'impalcatura berensoniana.

Nei testi confluiti nel volume sull'estetica del 1948, unico volume effettivamente compilato da Berenson su un ambito che invece dovette attirarlo soprattutto nella fase finale della carriera, appaiono alcune dichiarazioni programmatiche che intendo evidenziare. Anzitutto vi è una chiara rivendicazione rispetto alla finalità dello studio della «teoria e della storia dell'arte», che Berenson dovette coltivare per tutta la vita. L'interesse per l'opera d'arte non trae il proprio sprone dallo studio della figura dell'artista, dalla ricostruzione capillare della biografia o dalla sua tecnica²⁰⁴⁸, bensì si incardina sul fatto che «l'opera d'arte (...) tocca lo spettatore, l'ascoltatore, colui che ne gode»²⁰⁴⁹ intercettando anche la coeva estetica di Dewey²⁰⁵⁰. L'attenzione, dunque, appare focalizzata su colui che fruisce l'opera d'arte perché, come l'autore puntualizza nominando il *medium* cinematografico e così delineando (ma non sviluppando) una prima intersezione con le teorie di Münsterberg,

²⁰⁴⁵ Molto acutamente Verstegen ravvisa nella teoria della visione elaborata da Berkeley un precedente che dovette essere più congeniale al conoscitore rispetto alle idee sulla costruzione della distanza elaborate da William James. *ivi*, pp. 14-15.

²⁰⁴⁶ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion, and empathy in esthetic experience*, in "TRENDS in Cognitive Sciences", Vol. 11, No. 5, 2007, pp. 197-203.

²⁰⁴⁷ C. Placci, *Un artista tedesco: Adolf von Hildebrand*, in "Il Marzocco", 19 ottobre 1902.

²⁰⁴⁸ Scrive a questo proposito un Berenson latentemente riegliono: «La storia dell'arte, dunque, in quanto distinta dalla storia delle tecniche e della biografia degli artisti, dovrebbe essere una rassegna di modi di rappresentazione successivi sebbene non sempre continui» B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione* cit, p. 188.

²⁰⁴⁹ *ivi*, p. 14, enfasi mia.

²⁰⁵⁰ Stando al celebre assunto secondo cui «l'opera d'arte si può definire come emozione obiettivata in un mezzo» oppure, tracciando una possibile intersezione con il discorso berensoniano, «l'arte, poiché consiste nella realizzazione piena della vita umana costituisce il valore supremo» D. Pesce, *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson*, La Nuova Italia, Firenze, 1956, pp. 42, 60.

«vedere e udire le opere d'arte provoca precise reazioni nella nostra struttura»²⁰⁵¹. In età matura Berenson non esiterà a definirsi riegliano (e parzialmente wölfflianiano)²⁰⁵² nel rivendicare la costituzione di una storia dell'arte senza nomi e senza biografismi — l'impiego dei nomi propri risulta imprescindibile per poter avviare qualsivoglia discorso — e nel rendere il nesso che lega lo studio dell'oggetto d'arte al corpo del suo fruitore strutturante²⁰⁵³; allo stesso tempo, in maniera prevedibile, non tarderà a mostrarsi fortemente critico nei confronti di quell'area germanofila, idealmente capeggiata da Semper (che tuttavia non nomina)²⁰⁵⁴ e che, secondo una lettura allora in voga, ne riduceva l'indagine a una questione meramente tecnica. Il punto di vista della teoria e della storia dell'arte berensoniana non corrisponde a quello del «produttore», bensì del «consumatore», in un sostantivo particolarmente adeguato a un Berenson sfrontato agente del mercato dell'arte. Ebbene, cosa unisce l'opera d'arte al suo fruitore? E come intendere l'affascinante, sebbene fumosa, questione del godimento?

Come giustamente nota Verstegen, sono le «sensazioni immaginarie» e non i “valori tattili” a possedere un valore tanto dirompente quanto strutturante nell'impalcatura berensoniana²⁰⁵⁵. «L'arte — afferma Berenson nella *Prefazione* compilata nel dicembre del '41 — non è la vita vera e propria, certo, ma è vita immaginaria e forse altrettanto importante» dal momento che, stando alla sua proposta, sarebbe proprio quella stessa «vita immaginaria» a distinguere l'essere umano «dagli altri mammiferi superiori»²⁰⁵⁶. A un simile orizzonte interspecifico, peraltro, partecipa il manufatto stesso, fornito a sua volta di una peculiare *agency* mediante cui «le opere d'arte parlano a noi, fanno appello a noi, agiscono su di noi come creature viventi»²⁰⁵⁷. Il piano immaginario, posto a sistema già nel 1896 quando Berenson discute, nel secondo paragrafo del secondo volume dedicato allo studio dei pittori del Rinascimento, di una «immaginazione del tatto» [*imagination of touch*], gode di una funzione costitutiva sul livello sia dello studio, sia dell'esperienza dell'opera. In una nota

²⁰⁵¹ *ivi*, p. 17.

²⁰⁵² Berenson in effetti ammette apertamente il proprio debito con lo studio sul Rinascimento e Barocco dello storico dell'arte zurighese (*ivi*, p. 190).

²⁰⁵³ Ponendo in discussione la nozione di decadenza che Riegl aveva rielaborato dal maestro Wickhoff (e che Berenson invece riconduce a un venire meno dell'impulso creativo e di validi artisti che possano sostenerlo), il conoscitore annota: «se Riegl appare nel torto come archeologo, egli rimane comunque un grande storico dell'arte, poiché fu il primo a investigare con intelligenza rara e metodo il mutamento del gusto, e di come poté verificarsi. Poiché la storia dell'arte, non ci stancheremo mai di ripeterlo, si occupa più di quanto veniva gustato e ammirato in un certo periodo che della questione della provenienza e della fabbricazione dei prodotti artistici» B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione* cit., p. 142. Inoltre, benché Berenson definisca senza riserva il volume *Kunstindustrie* tra le pubblicazioni «più indispensabili» per lo studioso di fatti d'arte, allo stesso tempo questi si mostra titubante rispetto all'evoluzione teleologica postulata da Riegl verso lo spazio astratto dell'arte tardo-romana, per cui il conoscitore sintetizza: «l'assunto di Riegl è che gli artefici e gli artisti della tardo antichità si stancarono sempre di più della forma, sempre più divennero indifferenti a essa, ma in misura sempre crescente si dedicarono al colore, e più ancora al gioco di luce e ombre; inoltre si deliziavano dello spazio astratto, e della composizione completamente distaccata da sfondi sia di paesaggio sia d'architettura, quasi fosse posta nell'infinito. Non vi è bisogno di accettare tutto questo, e personalmente confesso che l'asserzione intorno allo spazio mi lascia perplesso (*ivi*, p. 189). Già Annamaria Ducci ha reso conto del rapporto complesso che Berenson intrattiene con la Teoria dell'Arte tedesca: si veda A. Ducci, *Una questione di tatto: Berenson e Focillon* cit., pp. 109-114.

²⁰⁵⁴ Scrive a riguardo Berenson: «non insisterò mai abbastanza sull'assioma che quel che importa per l'arte in quanto distinta dalla materia, dalla tecnica e dal cosiddetto vero naturale è la prevalenza delle soddisfazioni immaginarie sulle reali» *ivi*, p. 16. Successivamente egli afferma: «la tecnica è uno stimolo ausiliare, ma non mai creatrice d'arte» *ivi*, p. 50.

²⁰⁵⁵ I. Verstegen, *Bernard Berenson and the Science of Anti-Modernism* cit., p. 11.

²⁰⁵⁶ B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione* cit., p. 28.

²⁰⁵⁷ *ivi*, p. 43.

chiosata il 7 marzo del 1907, egli afferma infatti come «la materia di ogni arte non è già il suo mezzo espressivo, ma l'insieme di *sensazioni immaginarie* di cui si compone, atte a *intensificare la vita*»²⁰⁵⁸. Per intendere correttamente la locuzione di “valori tattili” occorre ricondurre la medesima nel perimetro di questa breve considerazione appuntata nell'inverno del 1907, ponendola in relazione con il fatidico biennio 1895-96. Come anticipato in apertura di paragrafo, la locuzione di “valori tattili”, benché abbia goduto di una fortuna critica quasi immediata e dell'attenzione della letteratura successiva, non può essere disgiunta dal sistema teorico in cui figurano le «sensazioni muscolari di movimento» [*muscular sensations of movement*], l'«immaginazione del movimento» [*imagination of movement*] e l'«immaginazione tattile» [*tactile imagination; imagination of touch*]²⁰⁵⁹ in uno spettro di locuzioni che, al più tardi nei primissimi anni Quaranta, Berenson avrebbe sistematizzato nelle locuzioni di «sensazioni immaginarie o ideate» [*ideated sensations*], «sensazioni immaginarie di contatto» [*imagined sensations of contact*] e soprattutto, «immaginarie sensazioni di alterazioni barometriche, termometriche, viscerali e soprattutto muscolari»²⁰⁶⁰. È il secondo paragrafo di *Florentine Painters of the Renaissance*, segnato a margine della prima edizione dall'indicazione *Imagination of Touch*, a presentarne la prima definizione compiuta. Al fine di sopperire alla bidimensionalità connotativa del *medium* pittorico «il pittore deve quindi fare consapevolmente ciò che tutti noi facciamo inconsapevolmente, cioè costruire la sua terza dimensione», conferendo «valori tattili alle impressioni retiniche» [*giving tactile values to retinal impressions*]²⁰⁶¹. Quando tale “traduzione” dalla seconda alla terza dimensione funziona correttamente, il soggetto deve «avere l'illusione di poter toccare una figura, devo [deve] avere l'illusione di variare le sensazioni muscolari all'interno del palmo della mano e delle dita che corrispondono alle varie sporgenze di questa figura»²⁰⁶². Scopo «essenziale» dell'arte pittorica per Berenson risulta quello di «stimolare la nostra coscienza dei valori tattili», ossia di sollecitare ciò che in altri sedi egli definisce nei termini «immaginazione tattile» [*tactile imagination*]. Ma non solo, dal momento che l'autore arriva a istituire nella categoria dei “valori tattili” la *conditio sine qua non* dell'esperienza estetica: a dirsi che senza di essi, pare voler sottendere Berenson, non può esservi opera d'arte.

Nel ripercorrere due secoli di pittura fiorentina da Giotto sino a Michelangelo, risultano essere tali valori e il loro grado di sviluppo, oppure il loro essere trascurati quando non drammaticamente esasperati, a determinare l'apprezzamento della produzione di un dato artista. Certamente non deve essere dimenticato, e questa costituisce una delle recriminazioni mosse da Berenson ai successivi detrattori, come ulteriori indicatori subentrino nell'analisi formale: la decorazione, l'illustrazione, la disposizione delle figure, la creazione dello spazio, gli elementi riferimenti al naturalismo. Ciò nondimeno, dal momento che i valori tattili, nell'ennesimo sviluppo semantico attuato da Berenson, assurgono a equivalenti percettologici della nozione di «forma», essi figurano al vertice della sua gerarchia teoretica. L'analisi del caso di Giotto, artista che inaugura la trattazione,

²⁰⁵⁸ *ivi*, p. 50.

²⁰⁵⁹ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1896, pp. 5, 6, 12, 11, 16, 50, 71.

²⁰⁶⁰ B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione* cit., pp. 56-57; B. Berenson, *Aesthetics and History* (1948), Doubleday & Company, New York, 1953, pp. 73-74.

²⁰⁶¹ *ivi*, p. 4.

²⁰⁶² B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance* cit., p. 5.

permette di scandagliare il *modus operandi* di Berenson, rilevandone tanto i limiti quanto quegli scarti che, come accennavo sopra, mi pare la sua argomentazione quasi incidentalmente disponga.

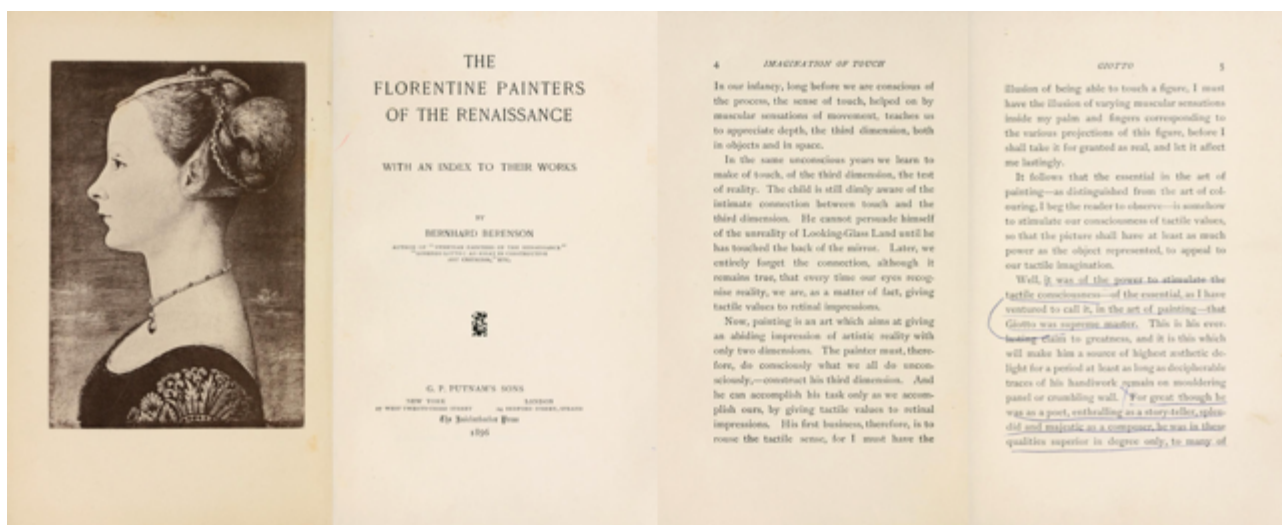


Figura 89: B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1896

Per Berenson, come noto, l'artista originario di Vicchio è stato «un maestro supremo nello stimolare la coscienza tattile» e, per estensione, nel conseguire ciò che il poliedrico intellettuale concepisce come «l'essenziale pittorico»²⁰⁶³. Il toscano Giotto, osservato nella veste di pittore di figure umane, sollecita «l'immaginazione tattile» assolvendo e al contempo superando il *diktat* mimetico, ossia rendendo i corpi rappresentati «reali e anche più», favorendo quel simultaneo senso di identificazione e separazione dalle cose del mondo che permette al soggetto percipiente di godere di «un piacere genuinamente artistico»²⁰⁶⁴. Come tale trasmissione si verifichi risulta esplicitato da Berenson poco oltre. Da un lato, questi sostiene come l'arte «esalta ad insolita attività i comuni processi psichici, da cui derivano tutti, o quasi tutti, i nostri piaceri». Dall'altro, Berenson non esita a puntualizzare come i processi di «eccitazione della nostra immaginazione tattile», pur essendo mediati dalla visione della composizione pittorica, si risolvano in un coinvolgimento entropatico destinato a trascendere i limiti della visione. Fare esperienza e “godere” delle massicce figure effigiate in una tavola di Giotto, «rende consapevoli dell'importanza del senso tattile nel nostro funzionamento fisico e mentale», intensificando al contempo le nostre «capacità». Ripercorrere tali passaggi rende le perplessità ostentate da James, da Russel e in seguito da Greenberg sul coinvolgimento dello spettatore e sull'intensificazione delle sue facoltà tanto comprensibili quanto condivisibili.

Allo stesso tempo, mi pare che sia invece l'analisi più strettamente formale di come tale fenomeno accade — ciò che Berenson in maniera altisonante definisce «miracolo» — a fornire un diagramma teorico la cui coerenza deve venire esplicitata. Perché in fondo, ciò che accomuna il mimetico Giotto al sintetico Botticelli non corrisponde alla rappresentazione figurativa, come si sarebbe portati a supporre date le premesse esposte dall'autore, bensì a una componente che, per sua stessa natura, deve subire un perenne, imprevedibile e a tratti

²⁰⁶³ *ivi*, p. 65.

²⁰⁶⁴ *ivi*, p. 66.

inesaudibile processo di negoziazione con il reale: ossia, la «linea funzionale» [*functional line*]. Insieme al «chiaroscuro rudimentale», la pittura di Giotto pungola con rara efficacia l'«immaginazione tattile» del fruitore grazie alla sapiente interazione di tali artifici formali²⁰⁶⁵. Il punto che mi preme in questa sede evidenziare risiede nella circostanza per cui quella qualità «funzionale» che per Berenson connota l'elemento lineare scaturisce da una corrispondenza essenzialmente entropatica tra l'artista e la figura e, in seguito, tra la figura e il suo fruitore: si tratta dell'abilità dell'artista di isolare quel solo «contorno» sul quale il soggetto senziente potrebbe focalizzare la propria attenzione se questi cercasse di «realizzare nel fatto quella figura stessa». Dal momento che «l'esistenza e la direzione di ogni linea rispondono assolutamente all'intento di rendere i valori tattili», la stessa composizione, sollevata dal contenuto iconografico che essa veicola, assurge allo stadio di ritmica, a una sorta di texture lineare il cui compito è quello di eccitare e intensificare la partecipazione del fruitore²⁰⁶⁶. È, dunque, la linea il vero *medium* mediante cui l'immaginazione tattile si realizza, il soggetto riceve l'impressione del movimento e può accedere alla sfera dei «significati materiali»²⁰⁶⁷.

Come noto, la successiva trattazione passa in rassegna la produzione delle botteghe fiorentine sancendo per ciascuna individualità un giudizio conferito sulla base dei valori tattili. Masaccio restituisce questi ultimi con potenza magistrale; Frà Angelico ha il merito per Berenson di introdurre nel linguaggio della pittura l'universo delle emozioni, così come Uccello, disinteressato al rapporto di verisimiglianza con il mondo fenomenico, devolve il proprio genio alle invenzioni scientifiche. La leggendaria *Monna Lisa* di Leonardo assolve con impareggiabile perizia alla questione dei valori tattili, mentre i corpi ignudi o ammantati di Michelangelo, possenti nell'anatomia, possono tendere a un'enfasi manierata che ne mina la corretta ricezione. È a questo punto che si verifica un ulteriore scarto nell'impalcatura concettuale di Berenson, che correla in maniera decisiva la componente dei «valori tattili» a quella del «movimento». Il «movimento» e la sua evocazione, da non confondersi con la sinonimica categoria di «moto»,²⁰⁶⁸ che presuppone lo spostamento effettivo del corpo da un punto all'altro nello spazio, viene descritto in questi termini:

Ci accorgiamo di come noi realizziamo il movimento precisamente come le *forme delle cose* [ossia, nel lessico di Berenson, come i «valori tattili»]; cioè a dire, sotto lo stimolo della nostra immaginazione tattile. Solo che qui le impressioni passano in seconda linea, in confronto alle varie reazioni muscolari di tensione e di sforzo.

Che le reazioni muscolari, di tensione e di sforzo, espressioni che l'autore desume dalla sintassi psicofisiologica in voga negli anni Ottanta e Novanta nell'accademia nordamericana, afferiscano ancora una volta al piano delle sensazioni immaginarie, rende conto l'esempio portato da Berenson a sostegno della propria tesi: quello di assistere alla lotta tra due individui. L'efficacia di una simile visione dipende dal fatto che, nel seguire gli sforzi muscolari e le tensioni delle membra dei combattenti, si verifica un'intensa identificazione nel corpo del soggetto percipiente tale per cui «le immagini della retina» si traducono «immediatamente, nei miei muscoli, in impressioni di tensione e di sforzo; in impressioni di resistenza al mio senso statico; e in

²⁰⁶⁵ *ivi*, p. 71.

²⁰⁶⁶ *ibidem*.

²⁰⁶⁷ *ivi*, p. 72

²⁰⁶⁸ *ivi*, p. 92.

impressioni tattili su tutto il mio corpo»²⁰⁶⁹. Tale enunciazione formulata alla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, mi pare assurga a contrappunto esplicativo di quella «prodigiosa quantità di cose» alla quale un Berenson sessantenne faceva appello, difendendosi (e con ragione) dalle accuse di un preponderante purovisibilismo. L'opera d'arte, come almeno parzialmente l'opera plastica, salvo nei casi di individui non vedenti o ipovedenti, costituisce inevitabilmente un *oggetto della visione*. Tuttavia, che non sia la visione a costituire il fine ultimo di tale processo, quanto piuttosto un mediatore fisiologico indispensabile perché il sentire del corpo possa attivarsi, rende conto l'analisi stessa che l'autore fornisce dell'esperienza della lotta. Mi riferivo sopra al piano immaginario in quanto, rispetto alla presa diretta di un evento tumultuoso, la contemplazione dell'opera d'arte, esentata da eventuali turbolenze, reca «un'esaltazione del senso vitale», ossia «un'iperstesia» [*hyperæsthesia*] più nitida e liberata dalle fatiche corporee (il visitatore di un'immaginaria pinacoteca, pare rassicurare Berenson, non è convocato a rendere conto delle proprie abilità fisiche sul *ring*). Da qui, il confronto con la piccola tavola di *Ercole e Anteo*, realizzata con tempera grassa e licenziata nella Firenze del 1475 dalla bottega di Pollaiuolo, rappresentante dei pittori naturalisti di seconda generazione.

Il passaggio in questione risulta celebre ed estesamente citato: mi preme sottolineare come la descrizione ecfrastica elaborata da Berenson restituisca una composizione la cui staticità mediale appare animata da una teoria di spinte e contospinte, di mani che premono e calcagni che si impuntano solidamente a terra, di muscoli tesi e di giunture febbrilmente elastiche. Anche in questo caso, come si era verificato per Giotto, la ricezione entropatica a livello intero e propriocettivo delle tensioni raffigurate in pittura, dipende dalla ritmica delle linee, ovvero dalla laboriosa attività di estrazione di quei contorni che «non si riesce mai a isolare perfettamente dal vero». In questo senso, aggiunge Berenson «bisognava che egli [ossia Pollaiuolo] desse la linea e il chiaroscuro che rendono nel miglior modo non soltanto i valori tattili, ma la continuità logica delle flessioni»²⁰⁷⁰. Così, alla base di una teorizzazione incardinata sulla figurazione antropomorfa e votata alla disamina di reazioni parimenti antropologiche, si colloca uno degli elementi costitutivi della rappresentazione tanto iconica, quanto aniconica, ossia la linea. Sebbene anche Verrocchio, Gozzoli e Ghirlandaio proseguano in tale direzione, vi è solo un artista che nell'apparato berensoniano dispone della «facoltà ineguagliata»²⁰⁷¹ di armonizzare le istanze tattili e di movimento.

Nell'introdurre la figura Berenson solleva un interrogativo sibillino: «che cosa è che fa tanto irresistibile Sandro Botticelli da non lasciare ormai alternativa fra adorarlo o aborrirlo?»²⁰⁷². Come sostenuto da Francesco Ventrella in un saggio di recente pubblicazione²⁰⁷³, la questione del rapporto Berenson-Botticelli deve essere posizionata entro un contesto storico preciso, che vede da un lato le ricerche monografiche condotte da Berenson sull'artista e sulla sua cerchia — è il caso dell'invenzione di quella terza personalità nota come “Amico di Sandro” avente idealmente ruolo di intermediario rispetto a quella di Botticelli e del più giovane conterraneo Filippino Lippi — e, dall'altro, un rinnovato interesse maturato nei confronti della produzione del

²⁰⁶⁹ *ibidem*.

²⁰⁷⁰ *ivi*, p. 94.

²⁰⁷¹ *ivi*, p. 105.

²⁰⁷² *ivi*, p. 104.

²⁰⁷³ F. Ventrella, *Befriending Botticelli: Psychology and Connoisseurship At The Fin De Siècle*, in A. Debenedetti, C. Elam, *Botticelli Past and Present*, UCL Press, 2019, pp. 116-147.

fiorentino, merito anche della contestuale fascinazione esercitata dal movimento preraffaellita, nel mondo vittoriano²⁰⁷⁴. Le fonti che dovettero accompagnare Berenson nello studio di Botticelli sono note e citate nell'esauritivo studio di Ventrella: la lezione di Walter Pater, la cui consultazione de *A Fragment on Botticelli* del 1870 concorse, unitamente alle successive tesi di James, al concepire l'opera d'arte (che Pater correla alla personalità del suo artefice) quale entità atta a «innescare sensazioni fisiche che equipaggiano la vita» sul piano fisico e morale; le conversazioni con Vernon Lee, avvenute nella Firenze dei primissimi anni Novanta e impostate sulla risonanza simpatetica del corpo-vivo del soggetto nei dipinti del toscano²⁰⁷⁵. È inoltre da sottolineare, come dimostra lo stesso Ventrella su basi documentarie, che l'elemento lineare e, più precisamente, il «linearismo» [*linealism*] riconosciuto come connotativo della pittura di Botticelli, venisse elevato da Berenson, in lizza con il tedesco Hermann Ulmann, allievo di Warburg prodromico autore di una monografia completa dell'opera del fiorentino uscita nel 1893 (apparsa lo stesso anno in cui il teorico amburghese dava alla luce il primo contributo pubblicato sul fiorentino *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling" : eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* di cui curiosamente Ventrella non fa menzione e sul quale tornerò poco oltre)²⁰⁷⁶ a criterio al fine di valutarne correttamente l'attribuzione²⁰⁷⁷.

Se tale nozione si iscrive perfettamente nel pensiero dell'aspirante conoscitore, del teorico in armi e persino del futuro *art-dealer*, rispetto all'argomentazione sull'aptico la questione deve essere affrontata sul piano formale ed esperienziale. Nel sostenere come la pittura di Botticelli, artista «mai grazioso, di formazione “naturalista” e tendenzialmente scorretto nel disegno», si offra a coloro dotati di «immaginazione tattile molto eccitabile e senso del movimento», Berenson elabora una descrizione opportunamente ecfrastica e prevedibilmente incardinata sul motivo geometrico-lineare. Risulta infatti la dorata «criniera» della Venere sorgente dalle acque, mossa dalla brezza che ripartendola in «masse che gli [le] oppongono una resistenza armoniosa», a generare l'accadimento per cui «il movimento crea esso stesso la vita, senza mediazione»²⁰⁷⁸. «Il segreto è questo», afferma allora Berenson: «che nella pittura europea mai più apparve artista tanto indifferente alle cose rappresentate e intento ai modi della presentazione». Ed è in effetti tale duplice propensione simultaneamente mimetica e anti-mimetica che si produce lo snodo più interessante sul fronte teorico e rispetto alla configurazione di un sentire aptico entropatico, al quale a mio avviso Berenson incidentalmente perviene (giacché la questione non subisce né a queste altezze, né nello studio del '48 un

²⁰⁷⁴ F. Ventrella, *Befriending Botticelli: Psychology and Connoisseurship at The Fin De Siècle* cit., p. 120.

²⁰⁷⁵ Scrive Vernon Lee, nel contesto del saggio *Botticelli at Villa Lemmi* pubblicato nel 1887: «Per assimilazione non si intende solo il godimento nel momento in cui si vede un quadro o una statua, si ascolta un poema o una sinfonia, ma anche (cosa ancora più importante) la ricchezza dell'impressione immagazzinata che ci rimane quando il quadro o la statua non sono più visibili da tempo, le parole di un poema sono state dimenticate da tempo, gli accordi della sinfonia hanno cessato di vibrare per le orecchie». Si veda a questo proposito: V. Lee, *Botticelli at Villa Lemmi*, in *Juvenilia: Being A Second Series Of Essays On Sundry Aesthetical Questions*, T. F. Unwin, Londra, 1887, pp. 79-129.

²⁰⁷⁶ A. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling" : eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, L. Voss, Amburgo, 1893.

²⁰⁷⁷ La questione dei rapporti tra Berenson e Ulmann risulta particolarmente articolata e ben ricostruita da Ventrella che, componendo una rete di scritti, recensioni, annotazioni appuntate dal conoscitore e brevi chiose di Mary Costelloe, ne ha analizzato lo sviluppo. Rimando a Ventrella, *Befriending Botticelli: Psychology and Connoisseurship at The Fin De Siècle* cit., pp. 128-141. Si veda: H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, Monaco, 1893.

²⁰⁷⁸ *ivi*, p. 105.

sostanziale sviluppo). Benché in precedenza non sia stata posta una correlazione sostanziale tra il suddetto passaggio contenuto nel volume del '96 di Berenson e il precedente warburghiano²⁰⁷⁹ – Warburg non appare menzionato nella ricognizione documentaria effettuata da Brown, venendo soltanto indirettamente evocato da Ventrella per il tramite di Ulmann – può essere utile soffermarsi brevemente su tale troppo singolare “coincidenza”. Laddove Warburg, come noto, andava praticando gli *studia* botticelliani sin dalla dissertazione dottorale risalente al 1891, intrattenendo con Berenson e con il drappello dei conoscitori una relazione, peraltro ricambiata, quanto meno turbolenta²⁰⁸⁰, è pur vero che la costruzione del passaggio berensoniano parzialmente emula, fosse anche incidentalmente, quella elaborata dal predecessore sulla “pseudo-ninfa” che offre il mantello alla dea²⁰⁸¹, parimenti incentrata sul lemma, divenuto in seguito ossessionante per il teorico delle immagini, della costruzione biologica e simbolica del movimento. Seguendo al più tardi di un triennio l’articolo di Warburg (se si colloca la redazione della monografia “fiorentina” al biennio 1894-95), una consultazione da parte di Berenson potrebbe non dover essere aprioristicamente esclusa. Cionondimeno, al di là dell’assonanza riferibile al frangente cronologico, alla condivisione di un medesimo oggetto di ricerca (la pittura di Botticelli, il movimento e la linea serpentinata) e di una metodologia diversamente permeata da istanze psicologiche, è bene sottolineare come la trattazione berensoniana non possa venire pacificamente correlata a quella del “collega” amburghese. Sia perché, giungendo alle ragioni profonde delle ricerche, nel classicista Berenson non risulta individuabile né il dirompente indirizzo media-archeologico, cinematografico e cinematografico a monte delle fatiche dell’amburghese, fautore di una «psicostoria» delle immagini, della loro biologia e della loro sopravvivenza, né un sistema altrettanto rigoroso quale quello delle *pathosformel*²⁰⁸², sia in quanto, come intendo esplicitare di seguito, il riferimento al puro movimento definisce una propaggine eccentrica e, proprio in virtù di tale eccentricità, particolarmente rilevante entro una trattazione di cui il suo stesso fautore, forse, dovette solo parzialmente prevederne gli esiti, laddove in Warburg il medesimo vanta il ruolo di motivo scatenante. In altre parole, è la fisiologia di un movimento tutto endogeno al corpo e non il

²⁰⁷⁹ Lo stesso Michaud nel celebre volume dedicato alle immagini in movimento in Warburg cita il volume berensoniano del 1896, senza tuttavia ipotizzare alcuna filiazione o connessione rispetto alla proposta botticelliana dell’amburghese P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the image in motion*, Zone Books, New York, 2004, p. 178.

²⁰⁸⁰ Se, come ricorda Samuel Ernest, Berenson non dovette sforzarsi di celare una recondita (e del resto nota) ostilità nei confronti del *côté* germanofono che questi bolla del non generosa accusa di «pedanteria dell’erudizione teutonica», d’altro canto e con piglio non meno battagliero, sebbene orgogliosamente antropologico, lo stesso Warburg etichettasse Berenson e gli altri alla stregua di «tribù ficcanaso di conoscitori e attribuzionisti» S. Ernest, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge: Massachusetts, 1979, pp. 315-16, trad. mia.

²⁰⁸¹ Si legge infatti nel testo del 1893: «è in piedi [Warburg si riferisce in questa sede alla figura femminile e panneggiata alla sinistra di Venere] sulla riva dell’acqua, girata di profilo verso sinistra, e porge a Venere il mantello mosso dal vento che afferra con la mano destra tesa sopra e con la sinistra sotto... La veste... aderisce al corpo, rivelando chiaramente i contorni delle gambe. Una piega scende dolcemente verso destra dal retro del ginocchio sinistro e si allarga in pieghe più piccole al di sotto. Le maniche strette, gonfie sulle spalle, sono indossate su un indumento intimo bianco di materiale morbido. La maggior parte dei capelli chiari le ricadono dalle tempie in lunghe onde, ma alcuni sono stati raccolti in una treccia rigida che termina in un mazzo di capelli sciolti».

²⁰⁸² Michele Cometa ha offerto un’ulteriore sistemazione sul tema, che mi pare utile riportare al fine di sopire l’eventuale, e allora unicamente morfologico, la legittimità di paragonare la quasi-teoria berensoniana all’impalcatura teorica del teorico amburghese. Ponendo al centro dell’analisi le imprevedibili rimediazioni a cui talune immagini archetipiche pervengono migrando, ibridandosi e incarnando molteplici media nei secoli, lo studioso afferma: «con “formule di pathos” Warburg intendeva tutto quel patrimonio di tracce mnestiche che si sono impresse nella psicologia dell’Homo sapiens a partire da esperienze liminali – fobiche innanzitutto – e che si riattivano perlopiù inconsciamente nelle espressioni artistiche. Si tratta di gesti alimentati da sentimenti estremi, da emozioni e passioni, che, secondo la teoria degli engrammi di Richard Semon, esprimevano plasticamente situazioni limite: le menadi che squartano Dioniso; il furore orgiastico intorno a Orfeo» (M. Cometa, *Cultura visuale* cit., p. 167).

violento dinamismo imposto da una forza esterna che anima i suoi attributi «senza intaccarne la struttura», come ha sintetizzato magistralmente Michaud²⁰⁸³, a orientare l'analisi di Berenson. Laddove Warburg ravvisa nella risacca di un lembo di tessuto o nel soffio che gonfia gli indumenti i sintomi periferici su cui costruire una teoria dialetticamente anacronistica, un Berenson botticelliano perviene a simili conclusioni, quasi accidentalmente, muovendo da un'indagine sostanzialmente antropomorfa.



Figura 90: Montaggio alternato tra Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1485-86, Museo degli Uffizi, Firenze; B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1896.

Anche Botticelli, come in precedenza Giotto, Masaccio e Michelangelo, compone le giunture della figura, quel sistema di innesti, snodi e gangli costitutivi della macchina biomorfa, con una tale esattezza nella selezione dei contorni «da sembrarci che le nostre dita siano sempre state in contatto con quel corpo»²⁰⁸⁴. Tuttavia, è proprio la radicale «indifferenza» dimostrata dall'artista fiorentino nei confronti del soggetto della figurazione, a sospingere l'artista in una direzione da ultimo non antropologica, ossessionandolo *à la* Warburg con il proposito di «comunicare valori *incorporei* di tocco e di movimento». Tale valore incorporeo, per cui Berenson si sente in dovere di scomodare la vituperata categoria di astrazione, scaturisce dalla traduzione lineare del movimento senza ulteriori elementi di ausilio (quali il chiaroscuro giottesco, per esempio): le linee che reificano nella *Nascita di Venere* «il palpitar della chioma», lo «svolare dei panni», la «danza delle onde», generano «puri valori di movimento, astratti, sciolti dal rapporto con qualsiasi rappresentazione». Sono allora tali valori, che intrattengono con il proprio referente un'operazione di radicale riduzione delle forme, a stimolare in maniera potentemente incarnata l'«immaginazione» del fruitore²⁰⁸⁵.

²⁰⁸³ Precorrendo nella teoria l'avvento delle immagini in movimento rese possibile dall'invenzione del cinema Warburg, come ha suo tempo evidenziato da Michaud nel suo seminale studio del 2004, dovette interessarsi alla questione del movimento sin dai primissimi anni Novanta. L'8 settembre del 1890 questi appunta, formulando una locuzione che pare precorrere e contestare la berensoniana la corrispettiva berensoniana di «intensificatori di vita»: «i movimenti dei capelli e dei vestiti sono segni di un movimento accentuato della persona o di un forte vento. Si può quindi giustamente dedurre *l'accresciuta attività della persona rappresentata*, mentre erroneamente si fa dipendere questo movimento dalla volontà della persona, e quindi si deduce qualcosa di personale quando non c'è nulla del genere». Allo stesso tempo, è opportuno rimarcare come, diversamente da Berenson, Warburg paia assegnare anzitempo un ruolo operativo alla mobile visione, annotando: «l'occhio esegue un movimento imitativo nei confronti della figura, per mantenere l'illusione che l'oggetto si muova. Le figure i cui abiti o capelli sono mossi possono ricevere questo movimento dai loro stessi movimenti corporei, oppure dal vento, o da entrambi insieme. Si muovono su un piano parallelo a quello dello spettatore, in modo che quest'ultimo possa credere al movimento in avanti solo quando muove gli occhi» (A. Warburg, 1890, in Michaud, op. cit., 2004, pp. 82-83).

²⁰⁸⁴ F. Ventrella, *Befriending Botticelli: Psychology and Connoisseurship at The Fin De Siècle* cit., p. 105.

²⁰⁸⁵ *ivi*, p. 106.

Discendenti delle decorazioni orientali e giapponesi, lo stile lineare di Botticelli, e qui vengo alla proposta di confronto con le tesi elaborate da Riegl poco più di un lustro a seguire nella *Kunstindustrie*, precorre nella formulazione approntata da Berenson e sviluppata dai primi anni Novanta sovvertendo in chiave marcatamente entropatica-anatomica, la successiva formulazione della visione aptica applicata al bassorilievo egiziano proposta dal viennese. Discutendo di una vera e propria «sinfonia lineare» (si noti anche in questo caso come i riferimenti al mondo della musica e all'intonazione del corpo del soggetto con il corpo del dipinto vengano mutuati da Berenson dalle conversazioni con Vernon Lee), Berenson afferma:

Tutto partecipava a questa sinfonia: i valori tattili erano tradotti in valori di movimento; e, per la stessa ragione, e cioè, per impedire all'occhio di scendere in profondità, ed invitarlo ad abbandonarsi al ritmo della linea, gli sfondi erano completamente soppressi, o il più possibile semplificati. Anche il colore, quasi spregiandone la funzione rappresentativa, Botticelli subordinò completamente allo schema lineare, sforzandolo a richiamare l'attenzione sulla linea, invece, come di solito accade, di distramela.

L'egizio sasanide Botticelli, primitivo disertato dalla riabilitazione preraffaelita, mira alla soppressione dello spazio in favore della planarità, all'esaltazione di una linearità cristallina — ciò che Berenson definisce la «plasticità» di una linea non di rado «carezzevole», di contro alla regolarità delle curve dure descritte da Riegl —, dell'ipostatizzazione del movimento, dell'illusione di poter avvertire, nel palmo della mano e sotto le dita, la vitalità della figurazione. Talune intersezioni con il formalismo riegliano, solo parzialmente soggetto a derive vitalistiche-entropatiche chiamate in causa da Berenson nel tentativo di fondare una vera e propria teoria, sussistono. Basti a questo proposito rammentare come, anche nel caso di Botticelli, obiettivo ultimo dell'argomentazione coincida con l'intensificazione di vita e la risonanza vischeriana tra corpo dello spettatore e quello del dipinto, come le fonti di Pater e Lee attestano, piuttosto che con la configurazione di uno spazio della rappresentazione che aborrisca il “multiforme” spazio cubico, per dirla con Worringer, e invece preservi la rassicurante continuità del piano tattile. D'altro canto, è proprio l'analisi delle reazioni del soggetto percipiente a differenziare le due teorie, a tal punto che, benché Berenson nomini a più riprese le abusate “impressioni della retina”, in una locuzione che non figura mai nella dissertazione sul maestro fiorentino, è la “prodigiosa quantità di cose” che l'*immagine pittorica* può attivare a determinare l'esoscheletro di un'impalcatura concettuale da questi faticosamente orchestrata. Per comprendere fino a che punto tale analisi si modelli sul lessico e sulla lezione psicofisiologica che si impone tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, frangente nevralgico nella formazione di Berenson e per la scienza dell'aptica, occorre rintracciarne le tracce negli scritti successivi.

Nella prima edizione del volume *The Study And Criticism Of Italian Art* venuta alla luce nel 1902, benché figurino sottolineature sull'importanza dei valori di «struttura, posa, movimento»²⁰⁸⁶ e considerazioni sull'«effetto plastico» [*plastic effect*] della composizione — penso anzitutto alla presentazione del *Disegno per una musa* di Mantegna conservato a Monaco — non compare alcun riferimento ai “valori tattili”, alla “immaginazione tattile”, alle “sensazioni immaginarie” oppure alle “tensioni muscolari”. Allo stesso modo nel

²⁰⁸⁶ B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, G. Bell and Sons, Londra, 1902, p. 139, trad. mia.

1903, anno della pubblicazione di *The drawings of the Florentine painters*²⁰⁸⁷, sistematica classificazione della produzione disegnativa dei pittori toscani moderni, Berenson non si riferisce in nessun caso ai “valori tattili”, nominando solo saltuariamente le «sensazioni immaginarie» e ribadendo la cogenza posseduta in tale contesto dalla «linea funzionale» (chiamata in causa in relazione agli illustri Pollaiuolo, Pesellino, Verrocchio, Botticelli)²⁰⁸⁸. Per incorrere in una più decisiva riflessione sull’impalcatura concettuale approntata nel 1896, quale esito di una rete di incontri e letture verificatisi nel corso di un decennio, occorre analizzare il già citato *Aesthetics and History* che, come si è detto, aveva visto la luce nel 1948, venendo tuttavia già estesamente compiuto entro l’estate del 1941 con una serie di appunti chiosati da Berenson nell’arco di oltre un ventennio.

Vi è infatti una densa nota chiosata il 29 aprile del 1931 che mi pare renda conta di un duplice fenomeno. Nel corso degli anni Trenta, a un quarantennio dalla prima pubblicazione del volume sui *Pittori fiorentini* e dalle critiche ad esso ricevute, Berenson pare fare i conti in maniera tanto decisiva quanto critica con quel plesso di nozioni, consolidate negli anni ad Harvard e nella frequentazione con James nei primi anni Novanta, incentrate sul senso del tatto, sulla cinestesia, sulla partecipazione entropatica di corpo e mente. È infatti a quell’insieme di operazioni che Berenson si riferisce alludendo al «regno delle sensazioni immaginarie», come si è detto distinto dalla realtà fenomenica, in cui l’opera d’arte esiste e si appella al fruitore. A questo proposito si rammenta come nel 1902 Carlo Placci, che conobbe Berenson a Firenze nel 1895, fosse stato il primo e, almeno a mia conoscenza, unico interprete a identificarlo indirettamente come un italianofilo cresciuto tra i macchinari ospitati presso i laboratori dell’università di Harvard. Suddetta annotazione in cui l’arte della pittura, così come il senso del tatto, appare prelevata, sezionata e parcellizzata in singoli moduli operativi, mi pare ben rifletta quella logica laboratoriale che James aborrisce e che aveva perciò affidato allo stimato collega Münsterberg, in contatto con il circolo di Berenson almeno dal 1892. Nell’aprile del ‘31, a oltre un quarantennio dagli anni giovanili della formazione statunitense, sondando il funzionamento fisiologico della macchina corporea e del corrispettivo pittorico, Berenson poteva schematicamente appuntare con il rigore sistematico di un operatore di laboratorio:

*i valori viscerali sono per il colore quello che i valori tattili sono per la forma e i valori respiratori per la composizione spaziale. I valori tattili si riferiscono ai nostri contatti corporei con il mondo esterno: i valori viscerali si riferiscono alle sensazioni di benessere o di malessere del nostro corpo; i valori respiratori (che io ritengo equivalenti agli spaziali) si riferiscono al nostro sentimento di liberazione, di libertà dalla pesantezza, e all’illusione di elevarci in armoniosi rapporti con il cielo e l’orizzonte. I valori viscerali, che dico equivalenti ai valori coloristici, sono strettamente imparentati coi valori termali o di temperatura (...). Può non esserci un assoluto nell’estetica dialettica, ma l’arte visiva gode di un assoluto relativo, poiché dipende da costanti quali sono le funzioni corporee immaginarie. (...) Infine, se una pittura fa appello per via dei valori tattili e immaginari contatti esterni, attraverso i valori viscerali a immaginarie sensazioni interne di ogni genere, e attraverso i nostri valori respiratori immaginari ai nostri rapporti armoniosi con lo spazio, allora la pittura è, come sosteneva Leonardo, la più comprensiva e completa delle arti visive*²⁰⁸⁹.

²⁰⁸⁷ B. Berenson, *The Drawings Of The Florentine Painters: Classified, Criticised And Studied as Documents In The History and Appreciation Of Tuscan Art, With a Copious Catalogue Raisonné*, J. Murray, Londra, 1903.

²⁰⁸⁸ passim.

²⁰⁸⁹ *ivi*, p. 71.

In tale *summa* in cui, pur non nominando espressamente alcuna fonte, Berenson pare fare i conti con un *parterre* eterogeneo di referenze – dalla rivisitazione del pensiero lippsiano mutuato suo malgrado dalla competitor Lee all’ennesimo confronto con James – è possibile intravedere l’emergere di due tensioni interrelate. Da un lato, si evince la configurazione, allora propriamente sperimentale, di un discorso critico incardinato sui valori viscerali, respiratori, tattili, termici, sulle sensazioni di contatto e di movimento per cui Berenson, intercettando il piano formalista (condensato nelle categorie di tono e colore), pare saggiare una terminologia psico-fisiologica che, come ho cercato di proporre nei precedenti paragrafi, i tedeschi Weber, Wundt e soprattutto Dessoir, andavano riferendo al tatto e alla neonata scienza dell’aptica, laboriosamente legittimata nel medesimo torno d’anni dai laboratori d’ateneo nordamericani. Dall’altro, tale sussunzione, lungi dal poter annoverare un valore schiettamente (e validamente) psicofisiologico, assurge “nelle mani” del poliedrico intellettuale allo stadio di atteggiamento teoretico. Nei primissimi anni Trenta l’autore sembra mettere a fuoco, enucleandolo per il tramite di una scrittura scarna e parzialmente epurata da guizzi pateriani, un atteggiamento introiettato per osmosi e, suo malgrado, durante gli anni ad Harvard e nei soggiorni fiorentini immediatamente successivi. Noncurante dell’inclinazione idealizzante del suo autore, la tendenza atomizzante e investigativa della scienza dell’aptica, incidentalmente morelliana, permea la postura di un Berenson da intendersi anzitutto non nella veste di conoscitore di dipinti moderni dotati di una loro peculiare materialità, bensì di teorico di immagini [*images*] che questi concepiva, da ultimo, come sostanzialmente im-imediate. È infatti l’immagine pittorica, alter-ego del soggetto aptico sondato in sede di laboratorio, a venire manipolata dall’operatore-Berenson, italianofilo, per dirla con Placci, cresciuto alle pendici della succursale statunitense, ideando un *dispositivo di misurazione iconica* (ricordo come al 1893 si dati l’invenzione del kinesiometro del tipo Hall, primo fondatore del Laboratorio di Psicologia dell’Università di Harvard, atto a registrare le sensazioni epidermiche e muscolari per il tramite di sollecitazioni termiche) calibrato su uno spettro di parametri accuratamente codificati. L’eccentrica frequentazione con una siffatta strumentazione consente a Berenson di stabilire un diagramma di stimoli in cui figurano l’immaginazione tattile [*tactile imagination; imagination of touch*], le «immagini di tensione e pressione muscolari» [*images of strain and pressure in my muscles*], la resistenza al peso [*resistance to my weight*], di «stiramenti [*stretching*], rilassamenti [*relaxing*] e le increspature [*rippings*] della pelle [*skin*]] e di «articolazioni» opportunamente stressate²⁰⁹⁰.

In quali sedi Berenson avrebbe potuto imbattersi in tali riferimenti, essendo nel ‘92 a Firenze mentre Münsterberg, allievo di Wundt e amico di Dessoir, inaugurava all’Università di Harvard il Laboratorio di Psicologia sperimentale per conto di William James? Una possibile risposta può essere rinvenuta nella consultazione dei *Principles* dello statunitense, attentamente chiosati da Berenson nel 1893, giacché in quella sede l’autore nomina Hall, Wundt, Weber, Dessoir e persino lo stesso Münsterberg.

Ciò che allora vorrei ipotizzare è che, se per ragioni cronologiche Berenson non si dovette imbattere nel termine “haptic” o “haptics” — James in effetti non utilizza in nessuna occorrenza tale termine, forse in virtù di una malcelata ostilità verso le sistemazioni dei tedeschi e le ricerche propriamente empiriche —, egli ragiona su un nucleo di precetti proveniente da quell’ambito che riadatta nello studio dell’immagine pittorica. Lo scarto compiuto da Berenson, perfettamente in linea con la lezione jamesiana, corrisponde al trasportare le sensazioni

²⁰⁹⁰ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance* cit., p. 6.

psico-fisiologiche dal piano reale a quello delle «funzioni corporee immaginarie»²⁰⁹¹. Si tratta di una distinzione che egli, dimostrandosi consapevole della sovrapposizione alla quale l'argomentazione del 1896 implicitamente allude, preferisce esplicitare entro il 1941, quando afferma: «le sensazioni immaginarie [*ideated sensations*] non sono le sensazioni provate psico-fisicamente nel momento in cui si percepisce e si contempla la rappresentazione di un oggetto o di un avvenimento». Piuttosto, esse coincidono con «le immagini delle sensazioni che le stesse rappresentazioni offrono quando sono opere d'arte e non meri artefatti». Il luogo di tali sensazioni non corrisponde alla retina, organo adibito alla trasmissione della luce, dell'ombra e dei colori, quanto piuttosto alla «fantasia» o, preferendo il sostantivo impiegato da Berenson nell'originale inglese, all'immaginazione [*imagination*]. Sebbene i presupposti argomentativi trovino nelle teorie sull'empatia un indubbio referente, risultano da ultimo «la varietà di sensazioni immaginarie di contatto» [*ideated sensations of contact*], fondamentali nell'esperienza dell'opera d'arte visiva, e «le egualmente immaginarie sensazioni di alterazioni barometriche, termometriche, viscerali e soprattutto muscolari» a costituire i processi mediante cui il soggetto percipiente si sintonizza con l'oggetto della rappresentazione²⁰⁹².



Figura 91: B. Berenson, *Aesthetics and History*, Doubleday, Londra, 1948

Qualora il *cogito* delle immagini può farsi laboratoriale [Figura 91], l'opera d'arte non può essere equiparata, sembrerebbe suggerire Berenson a una macchina per il sentire. Il frutto dell'ingegno non può e non deve essere ridotto a un dispositivo che misura freddamente le variazioni che hanno luogo nella vita interna e interiore, come le strumentazioni progettate nei laboratori nordamericani tentavano alacramente di realizzare. Tuttavia, quest'ultima può divenire un potente strumento atto a sollecitare, per il tramite di un'immaginazione che Berenson concepisce come tattile sin dal 1896, una serie di funzione corporee, tanto propriocettive quanto interocettive e viscerali, preposte al coinvolgimento non meramente retinico, sebbene inevitabilmente visivo,

²⁰⁹¹ ibidem.

²⁰⁹² B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione* cit., p. 57.

con l'oggetto della rappresentazione. L'unica soluzione che l'eccellente pittore dispone per attirare l'attenzione del suo fruitore è quello di architettare, facendosi improvvisamente uomo di scienza, un sistema di «spinte e contropinte», di «cedimenti» e di «rilassamenti» in quegli snodi in cui il corpo risulta massimamente sensibile, ossia le «giunture» e le «articolazioni»²⁰⁹³. L'aspetto più stimolante del tema, nonostante o proprio in virtù dell'ostilità dimostrata da Berenson nei confronti dei «diagrammi astratti» che proprio l'anno precedente, nel 1947, avevano fatto la loro sconcertante apparizione per mano del paleolitico Pollock, risulta la circostanza per cui una teoria sostanzialmente antropomorfa e antropologica ravvisi nella linea funzionale e nel suo poter rappresentare oggetti animati e inanimati, un dispositivo atto a eccitare l'immaginazione tattile per il tramite delle sensazioni immaginarie e dei valori "ideati" di movimento. Riferendosi all'articolato spettro di sensazioni immaginarie trascritto, Berenson pare da ultimo tradire la frequentazione delle teorie lippsiane, da questi sistematicamente negata, annotando:

Inutile aggiungere che queste riguardano specialmente le figure animate e innanzi tutto le figure umane, sebbene si possa includere anche l'intero regno vegetale, piante di ogni specie, fiori, arbusti e alberi, come pure forme inanimate, quali corsi d'acqua e altre distese liquide, rocce, balze, e tutti quegli aspetti del paesaggio che noi amiamo a tal punto che istintivamente parliamo di fiumi che corrono, di alberi che agitano, curvano, lasciano cadere o stendono i propri rami, e di montagne che si levano.

Certamente, il ventaglio formato dalle sensazioni immaginarie e della loro applicazione risulta percepibile solo da un soggetto aptico, si direbbe, «che avverta ciò che accade sotto la propria epidermide»²⁰⁹⁴. Dal livello psicofisiologico, assorbito e travalicato per il tramite dell'immaginazione, l'ultimo passaggio compiuto da Berenson, aspirante teorico dell'arte e incidentalmente teorico dell'immagine, consiste nell'aver declinato tale sistema concettuale entro un discorso storico-artistico. Tale congiuntura tra il movimento che, come ho mostrato nel corso dell'argomentazione, possiede in Berenson una valenza sia formale sia percettologica, e il concetto di autorialità, sebbene non venga ulteriormente sviluppata dall'autore, costituisce una linea di ricerca che le sperimentazioni artistiche coeve e di secondo Novecento avrebbero vivacemente sondato, come mostrerò nella successiva argomentazione.



Figura 92: B. Berenson, *Seeing and Knowing*, The MacMillan Company, New York

²⁰⁹³ *ivi*, p. 58.

²⁰⁹⁴ *ivi*, p. 57.

Vi è un'ultima considerazione da porre, in conclusione, rispetto alle accuse di purovisibilismo a cui il conoscitore si era tenacemente opposto e dal quale la presente argomentazione ha preso le mosse. Al lettore attento non sarà sfuggito come Berenson, a chiusura della nota laboratoriale chiosata nella primavera del '31, si avvalga della locuzione eventualmente limitativa di "arti visive". Al fine di afferrare il senso profondo di tale espressione, che parrebbe affossare d'un sol colpo quel ventaglio di sensazioni vissute dal corpo-vivo elencate dall'intellettuale, occorre contemplare la medesima nel perimetro delle sue ultime fatiche editoriali. Si data infatti al 1951 la pubblicazione di un breve libello, tratto da un manoscritto stilato nell'agosto toscano del 1948 da un Berenson allora ottantatreenne eloquentemente intitolato *Vedere e sapere* [*Seeing and Knowing*]²⁰⁹⁵ [Figura 92].

Tali note, date alle stampe in prima edizione dall'italiana Electa, paiono raccogliere una riflessione conclusiva, messa su carta negli anni immediatamente successivi al Secondo conflitto mondiale, su questioni che Berenson andava praticando da quasi sessant'anni e che traspaiono dal ripresentarsi di talune fraseologie.

Se la denominazione che identifica lo studio postula in sé l'ennesima interlocuzione «empirista» tra Berenson e il grande tema della visione, essa pare offrire al contempo una riflessione maggiormente consapevole. Obiettivo polemico dell'ottuagenario statunitense risultano infatti i limiti della macchina visiva, personalmente esperiti dinnanzi alla moltitudine di forme e colori che accompagna l'esperienza del Palio di Siena. Allora, nel frenetico turbinare di macchie scambiate di primo acchito per «fiori multicolori», il nobile occhio, ingabbiato nel suo perimetro bulbare, si rivela inadatto a fornire indicazioni oggettive. Certamente, come l'autore afferma dispiegando una teoria di metafore coloristiche, è l'azione della memoria che permette di riconoscere nell'amorfa «coperta di arlecchino» la fiammana di spettatori confluiti nella splendida cornice di Piazza del Campo. Di tale schisi tra l'esperienza fisiologica del vedere e la sua controparte incarnata Berenson formula una stringata denuncia grazie alla quale egli può racchiudere, nel giro di poche righe, un dibattito secolare attorno alle forme della visione. Egli infatti lamenta:

questa contraddizione tra ciò che vedo e ciò che so mi mette profondamente a disagio: l'essere costretto a "interpretare" ogni cosa lontana, il doverla tradurre in un corrispondente oggetto tangibile, posto entro uno spazio familiare, mi mortifica²⁰⁹⁶.

Tale frustrante operazione di traduzione costituisce la ragione per cui, da ultimo, Berenson si confessa amatore dei fiamminghi del Quattrocento, sistematici nel «rimpicciolire» le figure effigiate indipendentemente dal loro posizionamento spaziale (siano esse nell'estrema vicinanza o nell'aerea lontananza) così da farle «apparire nitide come se fossero a portata di mano»²⁰⁹⁷. Il «mondo» che per Berenson «fa per noi» e «quale dovrebbe essere», tuttavia, non corrisponde all'universo dell'egizio Riegl in cui il corpo del soggetto – e nella fattispecie il suo occhio –, deve appropinquarsi al piano nell'esercitare una visione aptica ravvicinata o estremamente ravvicinata che gli consenta di godere della rappresentazione e di appropriarsi di una realtà altrimenti

²⁰⁹⁵ B. Berenson, *Vedere e sapere* (1951), Abscondita, Milano, 2012. Il volume in questione è già stato sinteticamente preso in analisi da Verstegen nel citato saggio del 1999 (I. Verstegen, *Bernard Berenson and the Science of Anti-Modernism* cit., p. 18).

²⁰⁹⁶ *ivi*, p. 13, enfasi mia.

²⁰⁹⁷ *ivi*, p. 14, enfasi mia.

inintelligibile. Piuttosto, e in maniera solo parzialmente coincidente, esso descrive uno spazio cartografico che ignora le distanze, sussumendo *à la* Herder i dati appresi tattilmente nella sintetizzatrice visione e portando l'individuo a «considerare l'aspetto delle cose come se fossimo a diretto contatto con esse»²⁰⁹⁸. Si potrebbe dire, paradossalmente, che Berenson miri alla possibilità di un «ipervisibilismo», in cui «la vista non è offuscata dalla lontananza»²⁰⁹⁹. Se non che, persino nei confronti della compagine impressionista, l'intellettuale pone in discussione la tradizionale associazione alle «pure immagini retinali», in un sintagma che pare evolvere dalle ottocentesche «impressioni della retina» introdotte nel volume sui fiorentini, riconducendo suddette indagini a un materiale (e a suo dire «efficacissimo») «sistema di utilizzare i pigmenti»²¹⁰⁰. Ciò che mi preme evidenziare di una sistemazione in cui, memore della lezione di Panofsky, Berenson giunge a identificare il «vedere» con «una serie di convenzioni utilitarie»²¹⁰¹ e, per estensione, le arti visive stesse quali esito di una relazione convenzionale tra il vedere e il sapere, risultano due digressioni che egli a tal proposito elabora. Non parrebbe fortuito che, tornando in tarda età a un tema che dovette profondamente interessarlo sin dagli anni giovanili, Berenson offra una tra le più estese osservazioni sulle manifestazioni iconiche del Paleolitico e del Neolitico rinvenibili nei suoi scritti, compiendo un movimento vorticante nel corpo della storia. Nell'accostare in maniera sintetica la produzione materiale di quel tempo remoto, l'occhio «convenzionale» di Berenson non può che imbattersi, o più precisamente rilevare, le componenti strutturali di una ricerca teorica oramai cinquantennale: ossia il movimento e la figura umana.

I Paleolitici della Biscaglia e della Dordogna – appena questi risalendo alle origini del fare segno – furono spinti a studiare le forme e i movimenti del bisonte, per poterlo assalire con i mezzi di cui disponevano: arpioni, fionde, zagaglie. Poche rappresentazioni di animali in movimento superano le pitture di Altamira. Nelle incisioni su ciottolo e su osso del medesimo periodo, cervi ed equini incedono tra canneti e paludi, e vi si avverte una coscienza dell'ambiente che sembra presagire il paesaggio. (...) Soltanto nel periodo aurignaciano, gli scultori cominciarono a rappresentare la figura umana, e cominciarono con la donna. Le cosiddette «veneri», trovate nell'Europa sudorientale e centromeridionale, hanno seni come fiaschi, natiche colossali, teste piccole senza lineamenti, e somigliano in modo stupefacente ai capolavori dei più ammirati scultori odierni in legno e in pietra²¹⁰².

Laddove per Berenson rimane imprescindibile, nell'estate del '48 così come era stato nel lontano biennio americano del '94-95, che l'artista dimostri una «familiarità con le articolazioni del corpo umano pari a quella del poeta con il vocabolario e la sintassi», lo «stadio paleolitico» che questi connota come «mentale», «manuale» e implicitamente infantile²¹⁰³, pur venendo menzionato, risulta oggetto di un inevitabile superamento. È infatti il repertorio greco, con i suoi nudi massimamente ispiratori di valori tattili, a detenere un ruolo nevralgico nello sviluppo della storia dell'arte occidentale. D'altro canto, venendo così al secondo punto nodale, nello stesso frangente in cui Clement Greenberg identificava nell'americano Pollock un lontano

²⁰⁹⁸ ibidem.

²⁰⁹⁹ *ivi*, p. 14.

²¹⁰⁰ *ivi*, p. 15.

²¹⁰¹ A questo proposito Berenson afferma come «la rappresentazione è un compromesso vittorioso con il caos, sia esso visuale, verbale o musicale. Il compromesso ripetuto si trasforma in convenzione» (*ivi*, p. 16).

²¹⁰² *ivi*, pp. 22-23.

²¹⁰³ L'anziano intellettuale sembra istituire una correlazione tra i disegni di «creaturine» zoomorfe scarabocchiate da bambino e i segni universalmente tracciati nelle grotte preistoriche e finanche dai popoli indigeni dell'America settentrionale. *ivi*, p. 26.

discendente di *Homo sapiens* e il campione dell'auto-critica pittura modernista, Berenson – la cui eredità, come si è visto, sarebbe stata non di rado invocata nelle teorie moderniste dai suoi stessi interpreti – poteva affermare, viaggiando attraverso millenni di storia, come «soltanto oggi, per la prima volta nella storia, una tradizione classica di antica data, (...), è stata capricciosamente, beffardamente rifiutata»²¹⁰⁴.

Nell'agosto del '48 Berenson non dovette avere in mente Pollock, le cui monumentali tele avrebbe ammirato l'anno successivo alla Biennale di Venezia, come si evince da una memoria di Peggy Guggenheim, senza peraltro formulare giudizi eccessivamente severi²¹⁰⁵. Condannando tanto la scomposizione esasperata della rappresentazione del corpo umano perpetrata dagli artisti d'avanguardia (dai cubisti sino ai surrealisti), quanto i «balbettamenti» letterari di Gertrude Stein, parrebbe in effetti essere l'astrazione, ossia quell'insieme «di punti e rette, di cerchi e quadrati e di altri diagrammi geometrici» colpevoli di aver reciso i propri rapporti di referenza finanche morale con il reale, divenendo perciò anti-convenzionali, afasici e intimistici, a costituire l'oggetto delle sue critiche più aspre.

Ed è in effetti a queste altezze, che si verifica un'interessante torsione nell'argomentazione di Berenson. Nonostante le premesse volte a confutare l'autonomia della facoltà visiva, questi si rivela da ultimo totalmente impreparato a un'arte del non-visibile, ossia a un linguaggio non referenziale, che ravvisi nel plesso di «valori viscerali» endogeni al corpo la propria fonte. «Oggi l'artista si interessa precisamente e unicamente a ciò che *non si può rappresentare visivamente*», annuncia un Berenson sconcolato e irritato dall'eccesso di “sentimentalismo” che a suo avviso tale tendenza favorisce. Registrando come il «sapere» abbia definitivamente preso il sopravvento sul «vedere», Berenson formula una problematica riflessione, aptica nella sintassi, in cui indirettamente pone a confronto il tema dell'astrazione con le origini dell'arte:

L'arte astratta è una di quelle contraddizioni in termini – come “gelo ardente” o “durezza molle” – che la mente potrà forse concepire, ma che nulla significano ai sensi. Per migliaia di anni l'arte visiva si è basata sul connubio tra sensazione e idea, su sensazioni passate al filtro di un'idea e divenute immagini²¹⁰⁶.

Non solo l'individuo, nel pensiero di Berenson, non può provare appagamento da «un'orgia di cerchi e quadrati» (l'invettiva viene qui schiettamente rivolta agli astrattisti), incorrendo eventualmente nel piacere visivo suscitato dagli «strumenti di precisione» di recente produzione. Il nodo che le considerazioni formulate dall'autore pongono e che si rivelano, ancora una volta, di ordine percettologico, può venire così sintetizzato: l'astrazione, assurgendo a linguaggio iconoclasta che questi intende come eminentemente concettuale, diviene impermeabile al godimento sensoriale, non avendo più nulla a che spartire con la “linea funzionale” botticelliana. In altre parole, pare suggerire Berenson, il linguaggio astratto non si rivolge al corpo, al suo sentire entropatico, alla sua carnalità, rinnegando quella convenzione antropomorfa e antropologica consolidatasi da secoli di storia dell'arte occidentale. Presumibilmente Berenson ignora (o forse preferisce ignorare) la dimensione lineare-reticolare delle ancestrali manifestazioni iconiche di *Homo neanderthalensis*, peraltro all'epoca già note. D'altro canto, egli si dimostra eccezionalmente (e prevedibilmente) refrattario al

²¹⁰⁴ *ivi*, p. 29.

²¹⁰⁵ P. Guggenheim, *Out of this Century: The Informal Memories of Peggy Guggenheim*, Dial Press, New York, 1949, p. 329; già in A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century* cit., pp. 116, 213, note 3 e 4.

²¹⁰⁶ *ivi*, p. 31.

confrontarsi con un linguaggio liquidato alla stregua di un gioco di «linee e curve disincarnate, che non possono avere alcun senso, se non strettamente personale e privato»²¹⁰⁷. Nell'augurarsi una rapida evasione dal «nirvana dell'astrazione», il poliedrico intellettuale stila un enunciato programmatico tanto sordo quando accorato in cui afferma:

un giorno ritroveremo un equilibrio e rinunceremo al piacere, sadico o masochistico, d'ignorare o persino di combattere tutti i valori che non si riferiscono *a quella parte di noi che è puramente materiale*. I nostri *sensi* riconquisteranno il diritto di informare la *mente* e il *cuore*, e *mente* e *cuore* li useranno per operare nuove sintesi fra il "vedere" e il "sapere", fra il "sentire" e il "pensare".

La macchina laboratoriale berensoniana parrebbe essersi inceppata. Nell'aver incidentalmente rilevato, forse per un baco nella progettazione, quei "valori *incorporei* di tocco e di movimento" e averli categorizzati come "sciolti dal rapporto con qualsiasi rappresentazione" il pensiero di Berenson trova nella chimera dell'astrazione, allora modernista e non moderna, una battuta di arresto. Il sentire aptico coincide con una facoltà emotiva, entropatica, connessa all'esperienza incarnata del corpo che necessita tuttavia di una linea funzionale, allora, in quanto inesorabilmente antropomorfa. Ma può esistere, verrebbe da interpellare il venerando Berenson, un linguaggio iconico completamente scisso dal corpo senziente e dalla sua materialità? Il conoscitore si dimostra candidamente (o colpevolmente?) ignaro di come un ventaglio di artiste e di artisti (tra le quali Edith Clifford-Williams e Georgia O'Keeffe), in un intenso dialogo tra Europa e Stati Uniti, avessero portato a compimento l'ambizioso proposito di tradurre il movimento in una questione di stile. Inoltre, egli si pone come apertamente in disaccordo con quanto un'ulteriore pupilla di James e di Münsterberg, questa volta formatasi tra le stanze del Laboratorio di Psicologia di Harvard e non alle sue "pendici", avrebbe operativamente schiuso per il tramite di un linguaggio non referenziale, manipolato alla stregua di una materia bruta in dialogo e per il tramite di un dispositivo che cercherò di proporre come *aptico*, con le pulsioni più recondite del corpo senziente. La scienza dell'aptica, se dovette tangenzialmente permeare le metodologie dell'illustre Berenson, avrebbe trovato in Gertrude Stein una figura mercuriale mediante cui l'aptica, trasmutandosi nel sentire aptico, diviene a tutti gli effetti una questione di stile. Dell'incidentale Berenson, di seguito si prenderanno in analisi le vicissitudini di un'operativa Stein.

3.1.2.2. La planchette di Gertrude Stein

Tra gli allievi "europei" di William James si distingue una figura nevralgica nel contesto delle avanguardie europee: quella della poliedrica statunitense Gertrude Stein. Celebre nel ruolo di mecenate e animatrice della vita culturale parigina, capitale dove si trasferirà nei primissimi anni del Novecento al numero 27 di rue de Fleurus, insieme al fratello Leo²¹⁰⁸, Stein fu in contatto con Berenson, intrattenendo con lui una relazione intellettuale tumultuosa.

Come per il caso di Berenson, ciò che nei seguenti paragrafi si intende dimostrare verte su due tematiche correlate: da un lato, si intende brevemente ripercorrere, sulla scorta della precedente letteratura critica, la

²¹⁰⁷ *ivi*, p. 33.

²¹⁰⁸ M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata*, in "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A", Scalpendi Editore, Milano, 2019, p. 274.

formazione di Gertrude Stein ad Harvard, ancor più segnata, rispetto al caso del collega Berenson, dall'influenza esercitata dal Laboratorio di Psicologia riaperto nel 1892. In secondo luogo, si intende mostrare come sia stata proprio tale influenza di matrice laboratoriale a fornire una traccia fondamentale, nella forma del dispositivo aptico della *planchette*, per l'elaborazione di una forma di scrittura che interseca non fortuitamente i lemmi della superficie, del corpo senziente in movimento e dell'evocazione di una ritmica di contatti. Si segnala a questo proposito come la letteratura critica sull'autrice abbia già ravvisato nei componimenti di *Tender Buttons* (1914)²¹⁰⁹ e *Lifting Belly* (1917)²¹¹⁰ un ascendente sensuale definito in più sedi come "aptico". Sebbene curiosamente il nome dell'intellettuale originaria di Allagheny (Pennsylvania) non figuri nel fondamentale sforzo critico *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing* licenziato dall'anglista Abbie Garrington nel 2013²¹¹¹, altre studioso ne hanno interrogato il potenziale in relazione alla scrittura sperimentale di Stein. Penso anzitutto alle ricerche compiute in tale direzione da Giuliana Bruno, punto di partenza per la mia ipotesi e prima teorica a istituire una correlazione tra la formazione psicologica di Stein all'Università di Harvard (per il tramite della figura di Münsterberg) e la dimensione aptica che promana da taluni dei suoi scritti. Muovendo dal prodromico modello di «spazio intimo» e di «percorso aptico» schiuso dalla *Carte du Tendre* di Scudéry, Bruno nota come la scrittura toccante di Stein, che in maniera paradossalmente iconoclasta rende percettibile una trama di contatti pulviscolari, «connota un nuovo spazio di scrittura, vale a dire uno spazio abitato» da un corpo che sente delineando una «mappatura tenera»²¹¹². Riferendo tale vocazione a un orizzonte erotico, multimodale e, nella fattispecie

²¹⁰⁹ G. Stein, *Tender Buttons* (1914), City Lights Books, San Francisco, 2014. Il volumetto sperimentale di *Tender Buttons* si articola in una serie di tre sezioni rispettivamente dedicati agli *Oggetti* [*Objects*], al *Cibo* [*Food*] e alle *Stanze* [*Rooms*]. Nello sperimentare una scrittura dell'incedere oscuro e plastica nel suo modellarsi per il tramite di ripetizioni, enunciati onomatopeici e allitteranti, come ha scritto con una felice espressione Nadia Fusini, Gertrude Stein «aggira [gli oggetti], muove intorno ad essi con circospezione e tatto infinito» (N. Fusini, *Introduzione*, in G. Stein, *Teneri Bottoni* (1914), Liberilibri, Macerata, 2006, p. XIX). A fronte, dunque, di una tattilità stratificata – ossia variabilmente espressa dal contenuto evocativo, dalla sintassi e dal lessico sperimentati quasi fossero una sostanza semiologica malleabile – si pone tuttavia il tentativo sempre inesausto di catturare l'essenza delle cose nel loro essere nel mondo fenomenico. Un tentativo condotto a partire dall'occhio ma che, allo stesso tempo, l'impressione retinica pare fallire a espletare e che conduce Stein alla consapevolezza di stare «brancolando» nel buio: «prendevo degli oggetti su un tavolo, come un bicchiere o un qualsiasi altro oggetto e cercavo di farne un quadro chiaro e separato dalla mia mente e creare una relazione di parole fra la parola e le cose viste» (ivi, p. XXXIII). Cit. G. Stein, *Intervista Transatlantica*, in B. Lanati (a cura di), *Sono soldi i soldi?*, Edizioni delle Donne, Roma, 1981, p. 64.

²¹¹⁰ G. Stein, *Lifting Belly* (1917), The Naiad Press, New York, 1989. Scritto tra il 1915 e il 1917 in piena temperie modernista, il romanzo *Lifting Belly* traduce in una forma di scrittura iconoclasta e, allo stesso tempo, intensamente evocativa e toccante la relazione omoerotica tra la statunitense e Alice B. Toklas, occorsa dal 1907. Per un'introduzione al testo si rimanda a: R. Mark, *Introduction*, in G. Stein, *Teneri Bottoni* cit, pp. XI-XXXIII.

²¹¹¹ A. Garrington, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University press, Edinburgo, 2013. Nel formulare una proposta di rilettura aptica di alcuni autori modernisti (da James Joyce a D. H. Lawrence), Garrington denota una conoscenza estesa e approfondita della nozione di aptico, della sua formazione interdisciplinare (da Herder, passando per Riegl e per le sue rivisitazioni avvallate nell'ambito della filosofia e della fenomenologia francese di secondo Novecento, l'autrice perviene all'alveo dei Film Studies recano puntuale menzione dei postulati formulati da Lant, Marks, Barker, Bruno). Nell'introdurre le ragioni e gli obiettivi dell'impresa, Garrington scrive: «il mio intento è quello di individuare un orientamento verso l'aptico nella letteratura del periodo modernista e di esplorare le ragioni per cui in questo periodo si riscontra un livello di interesse senza precedenti per ciò che possiamo più colloquialmente chiamare semplicemente "tatto e tattilità". Traccio la storia dell'esplorazione fisiologica e filosofica di questa modalità sensoriale e trovo i pensatori modernisti particolarmente attenti alle sue ramificazioni, in particolare in relazione ai concetti di autostima e di estetica» (ivi, posizione 438 di 5271, trad. mia). Facendo riferimento alla «multistratificata storia» della nozione di aptico l'autrice, di fatto, sovrappone e impiega in maniera interscambiabile le categorie di aptico e di tattile, riportando (inevitabilmente considerato il medium di partenza) la questione dell'aptico al ramificato piano delle sue possibili evocazioni.

²¹¹² A. Bruno, *Atlante delle emozioni* cit., pp. 252-54.

auditivo, Rebecca Scherr ha ricondotto la scrittura di Stein, osservata attraverso la narrazione omoerotica di *Lifting Belly* del '17, allo stadio di una grafia accecata e accecante veicolo di una vera e propria «estetica tattile». Rifuggendo le «linee visive» di una brama pornografica che l'autrice riconduce all'aptico, Scherr concepisce il linguaggio di Stein come «materiale, presente e toccabile come un corpo o un oggetto» e, perciò, veicolo di un'esperienza potentemente intersoggettiva²¹¹³.

Nella seguente analisi, pertanto, non si fornirà un'esegesi testuale, già proposta con risultati convincenti sin dalla seconda metà degli anni Ottanta, ma si segnaleranno solo alcuni passaggi scelti. Piuttosto, guardando nello specifico alla scienza dell'aptica e alla storia novecentesca dell'aptico si cercherà di mostrare come in Stein, diversamente da quanto accaduto per Berenson, il riferimento a una tattilità estesa, destinato a essere sistematicamente sviluppato un quindicennio più tardi, riconosca nel contesto laboratoriale dell'Università di Harvard un luogo nevralgico. Sebbene anche la presente argomentazione dovrà confrontarsi, almeno lateralmente, con tematiche afferenti all'erotismo, essa si prefigge di seguire due orientamenti precipui: in primis quello storico-biografico atto a risalire alle fonti di Stein in relazione alla scienza dell'aptica durante la seconda metà degli anni Novanta; in seconda istanza quello di carattere medio-archeologico volto a ipotizzare come possa essere stato l'impiego, in una fase di formazione, del dispositivo aptico e medianico della *planchette* a favorire il definirsi di una scrittura che ravvisa nella ritmica astratta di movimenti e di contatti realizzata da un corpo senziente non solo la propria figura critica, ma anche il luogo in cui il piano semiologico si plasma per il tramite di una scrittura multimodale nel suo essere allitterante e in movimento.

Sulle orme del fratello Leo Stein immatricolatosi nel 1892, Gertrude Stein accede alla sezione Hannex (oggi Radcliffe)²¹¹⁴ dell'Università di Harvard nell'autunno del 1893, all'età di diciannove anni²¹¹⁵. Come ricorda Howard Greenfeld, tra i primi biografi della statunitense, la giovane studentessa di Allegheny, dove era nata il 3 febbraio del 1874, poteva contare su una conoscenza superficiale, sebbene non irrisoria, del francese e del tedesco²¹¹⁶, e su un bagaglio culturale già particolarmente ampio, consolidato dal suo essere un'infaticabile lettrice²¹¹⁷. Mentre il collega Berenson, che ricordo essere stato ammesso al medesimo ateneo un decennio prima e con il quale Stein condivideva l'amicizia con il filosofo Santayana, pur nutrendo un sincero interesse nei confronti della filosofia e della psicologia di William James, aveva collezionato risultati mediocri, è la stessa Stein a rammentare nel contesto *The Autobiography Of Alice B. Toklas* di essere stata una delle allieve

²¹¹³ R. Scherr, *Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetic of Touch*, in "Literature Interpretation Theory", N. 18, 2007, pp. 193, 203, trad. mia. Annota a questo proposito Scherr: «Stein evita le "linee visive" dell'erotismo tradizionale; non ci vengono fornite descrizioni visive concrete su cui appoggiare gli occhi; nella nostra cecità, gli altri sensi vengono esaltati, soprattutto il tatto e l'udito. Inoltre, la particolare attenzione della Stein per la tattilità è quasi palpabilmente "connettiva", proprio come il tatto connette le entità. Nell'esperienza corporea del tatto, non possiamo mai individuare il punto esatto in cui noi "finito" e l'altro "inizia". Quando leggiamo o recitiamo questa poesia, quasi la diventiamo l'"io" non è mai legato a una persona specifica e diventa così l'"io" stesso del lettore. L'erotismo tattile di Stein ci permette di liberarci nell'incertezza, nello spazio di soglia tra soggetto e oggetto» (ivi, p. 203, trad. mia).

²¹¹⁴ Istituita nel 1879, la sezione Hannex dell'Università di Harvard offriva alle candidate donne la possibilità di accedere ai corsi tenuti dai professori dell'università di Harvard. Nel 1894, un anno dopo l'immatricolazione di Stein, il dipartimento prenderà il nome *Society for the Collegiate Instruction of Women under the leadership*, sotto la guida dell'educatrice e scrittrice statunitense Elizabeth Cary Agassiz.

²¹¹⁵ H. Greenfeld, *Gertrude Stein; a biography*, Crown Publishers, New York, 1973, p. 9.

²¹¹⁶ ivi, p. 11.

²¹¹⁷ L. Simon, *Gertrude Stein remembered*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1994, p. 11.

preferite dello psicologo statunitense²¹¹⁸. La consultazione dell'autobiografia compilata da Stein e pubblicata a nome di Alice B. Toklas, amante di quest'ultima dal 1907, permette di ricostruirne il periodo della formazione universitaria. Presidente del club di filosofia, Stein frequenta i seminari di James, stringendo un rapporto di profonda intesa tanto intellettuale quanto umana con lo statunitense, e dimostrandosi invece indifferente alla produzione letteraria del fratello James, riferimento perlopiù assente in tale fase giovanile²¹¹⁹. In qualità di «studente speciale» Stein ebbe la possibilità di accedere sin dal '93 alle attività laboratoriali erogate agli allievi iscritti ai corsi magistrali²¹²⁰. La personalità e la futura pratica di scrittrice della statunitense devono essere intese come connesse e anzi plasmate, direttamente o indirettamente, dalle esperienze vissute negli anni Novanta, esperienze che testimoniano l'intersezione, tanto felice quanto inusuale, tra gli studi di storia europea, di psicologia e di filosofia (noti risultano anche i suoi interessi per la chimica, la zoologia e per la botanica). È sotto la supervisione di James che, diversamente da Berenson, Stein inizia a svolgere degli «esperimenti universitari puri e semplici» di scrittura automatica aventi quali oggetto la psiche e la mente inconscia²¹²¹. Inoltre, proprio in virtù della sua partecipazione attiva alle confrontazioni che avevano luogo durante le lezioni, sarà proprio James a proporle di prendere parte al Seminario di Psicologia per studenti magistrale e tenuto dal già menzionato Hugo Münsterberg²¹²², direttore dal 1892 del Laboratorio sperimentale dell'ateneo.

I rapporti con Münsterberg, suffragati dalla corrispondenza scritta conservata in sede di archivio, sono stati già oggetto di recenti indagini bibliografiche: penso allo studio di Linda Martin, che ha messo in luce non solo la stima nutrita dallo scienziato tedesco nei confronti dell'eccentrica allieva, ma anche, e più generalmente, la volontà dimostrata da questi di estendere l'accesso ai programmi di istruzione universitaria alle candidate di genere femminile²¹²³. Allo stesso modo, differenti interpreti in tempi recenti hanno dimostrato in maniera convincente l'influenza, o ancor più correttamente la derivazione, della scrittura creativa di Stein dall'esperienza oltre che quinquennale condotta al Laboratorio di Psicologia di Harvard. Fra le voci più recenti, si annovera la Tesi di Dottorato di Robin Alexander Style resa pubblica nel 2022, che fornisce un'attenta ricognizione. Con riferimento allo studio di Style, si ripercorrono di seguito alcuni momenti salienti di un periodo compreso tra la seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento e i primissimi anni del secolo successivo.

Dunque, come accennato poco sopra, un ruolo nevralgico nella formazione di Stein ad Harvard dovette essere svolto dalla frequentazione con James e Münsterberg occorsa nel medesimo torno d'anni in cui nelle università statunitensi, la scienza dell'aptica stava faticosamente conquistando un proprio statuto teorico. Vi è poi una terza figura che accompagna Stein nelle sperimentazioni dei processi di «scrittura automatica» e

²¹¹⁸ Come ricorda Stein nel '33: «la persona importante nella vita di Gertrude Stein a Radcliffe era William James. Si godeva la sua vita e sé stessa»; «William James la entusiasmava. La sua personalità, il suo insegnamento e il suo modo di divertirsi con se stesso e con i suoi studenti le piacevano. Tenete la mente aperta, diceva sempre, e quando qualcuno obiettava: “Professor James, questo che dico è vero”. Sì, disse James, è assolutamente vero» A.B. Toklas, *The Autobiography Of Alice B Toklas*, The Literary Guild, New York, 1933, pp. 96-97.

²¹¹⁹ *ivi*, pp. 96-97.

²¹²⁰ *ivi*, p. 11, trad. mia.

²¹²¹ Simon, *op. cit.*, 1994, p. 168.

²¹²² E.J. Wilson, *They named me Gertrude Stein*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973, p. 43.

²¹²³ L. Martin, *The Making of Men and Women: Gertrude Stein, Hugo Münsterberg, and the Discourse of Work*, in “Modernism/Modernity”, John Hopkins University Press, Vol. 26, N. 1, Gennaio 2019, pp. 43-46.

dell'attenzione, ossia Leon M. Solomons, suo partner di laboratorio, deceduto prematuramente e ricordato da James come una delle personalità più geniali con la quale avesse avuto l'opportunità di confrontarsi²¹²⁴. Esito di tale fruttuoso sodalizio risulta la pubblicazione dell'articolo *Normal Motor Automatism* apparso sulla neonata rivista "Psychological Review" nel maggio del 1895²¹²⁵, in cui Stein compare quale co-autrice, nonostante il contributo fornito alla redazione del pezzo fosse soltanto marginale. Molto correttamente Styles sintetizza la finalità di tali ricerche, risultato di test somministrati nel corso dell'anno e che l'autore riconduce alla supervisione di Münsterberg, come delle investigazioni empiriche sui rapporti tra «distrazione, comportamenti automatici e creatività»²¹²⁶. Preme tuttavia rilevare due componenti che l'attenta disamina di Styles non esplicita. Non stupisce riscontrare nel settembre del 1895, a pochi mesi dall'uscita per l'editore Putnam del secondo volume dedicato ai pittori fiorentini di Berenson — l'incontro tra gli Stein, Berenson e Mary Costelloe risale a un soggiorno a Surrey a casa dei primi nel 1902²¹²⁷ — che il contributo di Solomons e Stein riservi un ruolo tutt'altro che marginale al tema del movimento. «Tendenza generale al movimento senza impulso motorio cosciente», «tendenza di un'idea nella mente a trasformarsi in un movimento involontario e inconsapevole» e «tendenza di una corrente sensoriale a trasformarsi in una reazione motoria a livello inconsci» sono tra le diciture che compongono l'argomentazione della giovane coppia di studiosi. Ma non solo: si sottolinea infatti come il principale strumento impiegato nel suddetto blocco di esperimenti corrispondesse a un esemplare di «planchette»²¹²⁸. Il catalogo della strumentazione compilato da Münsterberg nel 1893 non reca traccia di tale dispositivo, lasciandone supporre il noleggio da parte degli stessi Stein e Solomons. Prima di tornare alla disamina dell'articolo del 1895, occorre spendere qualche parola sul funzionamento di tale curioso apparecchio che, non fortuitamente, prevedeva il coinvolgimento del tatto. Nel 1887 veniva data alle stampe la seconda edizione del volume *Planchette, or the Despair: being a full account of modern spiritualism*, ponderoso volume a firma del poeta statunitense Epes Sargent, uscito per l'editore Robert Brother di Boston nel 1869 (e recensito con attenzione da William James quello stesso anno²¹²⁹). Attraverso l'analisi di manifestazioni spiritiche, di fenomeni geograficamente localizzati (penso al caso del «Fenomeno Salem»), ma anche di incursioni teoriche nell'ambito del sonnambulismo e del mesmerismo, Epes compone una delle più aggiornate ricerche su una disciplina, quella dello Spiritismo, che ancora nell'ultimo decennio dell'Ottocento risultava non di rado associata agli studi di psicologia o di ambito

²¹²⁴ In una lettera inviata il 13 marzo del 1900 a Hugo Münsterberg, James descrive il giovane Solomons, deceduto prematuramente quell'anno, come «certamente l'intelletto più acuto che abbiamo mai avuto, e uno dei caratteri più elevati», ricordandolo inoltre quale «l'unico studente che ho avuto e delle cui critiche ho avuto paura: e questo in parte perché non ho mai capito bene da quale parte provenissero e con quale autorità parlassero. Le sue riflessioni di superficie, tuttavia, di ordine scientifico, erano straordinariamente fini e chiaramente espresse». W. James, *The Letters of William James*, Little Brown, Boston, 1926, pp. 119-120, trad. mia.

²¹²⁵ L. M. Solomons, G. Stein, *Normal Motor Automatism*, in "Psychological Review", Vol. 3, N. 5, settembre 1896, pp. 492-512.

²¹²⁶ R. A. Styles, *Gertrude Stein's Habits and Habitats*, Tesi di Dottorato, Università di Leicester, 2021, p. 33, trad. mia.

²¹²⁷ B.L. Knapp, *Gertrude Stein*, Continuum, New York, 1990, p. 25.

²¹²⁸ L. Solomons, G. Stein, *Normal Motor Automatism* cit., p. 494.

²¹²⁹ Definendo il volume di Sargent un «piccolo libro grazioso», nella breve recensione compilata nel 1869 James rileva l'esistenza di due fazioni disciplinari, l'una scettica nei confronti della materia, l'altra, evidentemente rappresentata dallo stesso Sargent, attenta nello studio di tali fenomeni, per cui lo statunitense assume una posizione di consapevole neutralità. W. James, *Review of Planchette, by Epes Sargent (1869)*, in *Essays in Psychical Research*, Harvard University Press, Cambridge: Londra, 1986, pp. 1-4.

psicologico. La *planchette*, detta anche «piccola tavoletta» [*little plank*] venne commercializzata su larga scala negli Stati Uniti nel 1868, dove era facilmente acquistabile in libreria²¹³⁰. Diffusa in Francia almeno da un quindicennio, i primi esemplari di tale rudimentale strumento circolavano in America già nel '48²¹³¹, sebbene l'affermarsi del tipo di Boston, importato sul modello parigino da H.F. Gardner²¹³², si data all'anno successivo, venendo distribuita dalla casa editrice G.W. Cottrell della medesima città²¹³³. In origine il dispositivo di misurazione si presentava come un tavolo ligneo sagomato a forma di cuore, dotato di tre gambe con rotelle e un incavo coperto di gomma nel quale veniva inserita una matita. Sotto l'influsso passivo di una fiugra medianica, il candidato (o una cerchia di candidati), posando la mano sulla tavoletta, poteva entrare in contatto con manifestazioni sovranaturali delle quali registrava l'attività per il tramite di una scrittura scaturita dal contatto tra il movimento automatico delle dita sul supporto²¹³⁴. Dall'impiego del tavolo ribaltabile si giunse a preferire apparati di minori dimensioni, quali tavole lignee a misura di mano sorrette e rese semoventi dall'inserimento di sfere. L'illustrazione a corredo della locandina di Boston ben testimonia il funzionamento e le dimensioni dello strumento, immortalando le dita di una mano maschile che si posano delicatamente sul piccolo marchingegno opportunamente posizionato sopra un foglio di carta [Figura.

²¹³⁰ *ivi*, p. 1.

²¹³¹ *ibidem*.

²¹³² S.A., *Revelations of the great modern mystery planchette, and theories respecting it*, G.W. Cottrell, Boston, 1868, pp. 3-5.

²¹³³ Mi riferisco alla reclame pubblicitaria *The Boston planchette ... first made in Boston in 1860 ... For sale by G.W. Cottrell, 36 Cornhill, Boston*, conservata presso Archive of Americana, con il numero di serie 1, N. 22094.

²¹³⁴ Relativamente all'analisi delle forme di scrittura schiuse da manifestazioni spiritiche rimando a uno studio recentemente pubblicato da Anthony Enns che, adottando una prospettiva medio-archeologica, pone al centro due temi che mi paiono di interesse. Il primo pertiene all'influenza che simili modalità di comunicazione dovettero esercitare, come aveva già notato Kittler, sulla nascita di tecnologie quali il telegrafo elettrico, di cui la tiptologia spirituale condivide la traduzione «di numeri in parole, o di segnali in segni». In secondo e più generalmente, si tratta di strumenti il cui funzionamento emula quello dei dispositivi elettrici, delineando a mio avviso un possibile parallelismo con i primi dispositivi progettati per lo studio del tatto e contemplanti anch'essi l'impiego di impulsi elettrici. Si veda a riguardo: A. Enns, *Spiritualist Writing Machines: Telegraphy, Tiptology, Typewriting*, in *Occult Communications: On Instrumentations, Esotericism, an Epistemology*, in "Communication + 1", Vol. 4, N. 1, settembre 2015, pp. 1-27.

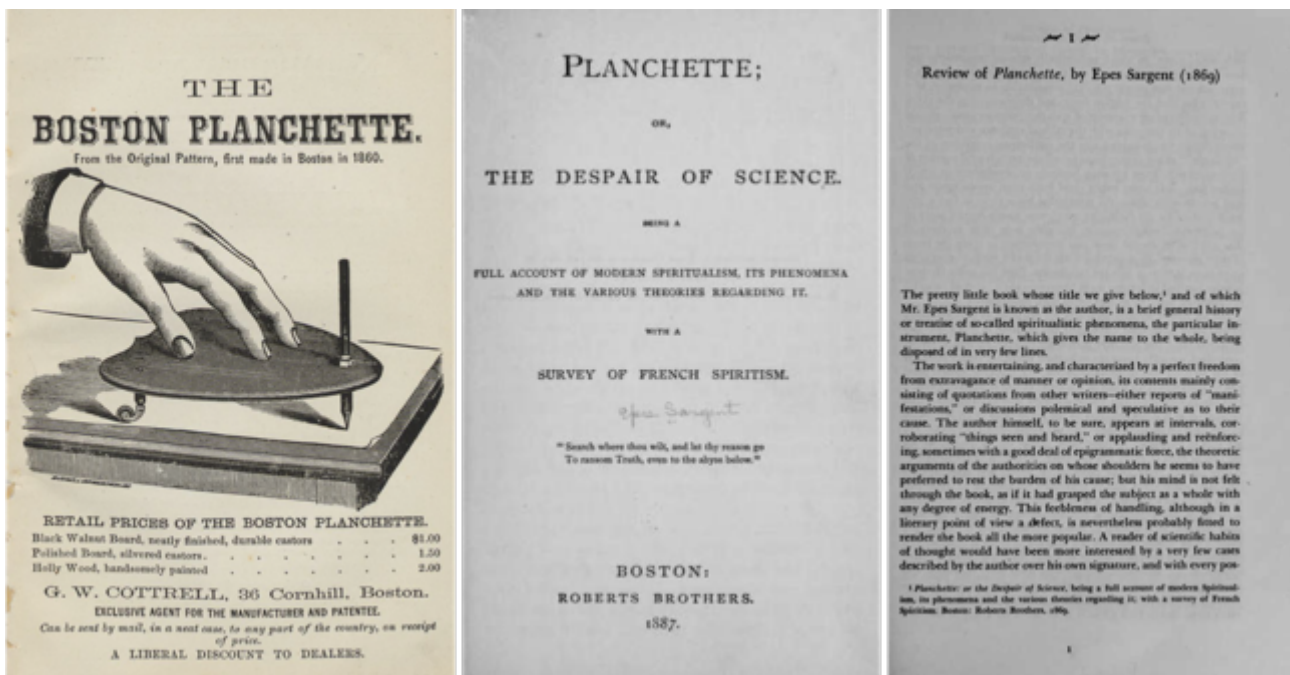


Figura 93: Montaggio dedicato al dispositivo medianico della Planchette di Boston, *The Boston planchette ... first made in Boston in 1860 ... For sale by G.W. Cottrell, 36 Cornhill, Boston*

In precedenza, si segnalava come il regesto stilato da Münsterberg non rechi testimonianza di tale strumento: si proporrà a breve una possibile spiegazione di tale omissione. Ciò nondimeno, un suo riferimento puntuale figura nel secondo tomo dei *Principi* di James, più precisamente nel capitolo dedicato all'ipnotismo. Nel solco delle ricerche del già citato parapsicologo inglese Edmund Gurney — che Berenson conosceva a Londra l'anno successivo, nel 1896 —, lo statunitense afferma come, in soggetti familiari con la scrittura automatica e l'ipnosi, l'utilizzo della *planchette* al risveglio dalla *trance* permettesse di trascrivere inconsciamente i contenuti scaturiti da tale stato dissociativo. Ciò che pare interessante rilevare di tale singolare fenomeno, oggetto dello studio di Stein e Solomons del '95, risulta proprio il ruolo incidentalmente rivelatore accordato alla mano, dal momento che, come afferma James, «qualcosa dentro di loro» connesso allo stato di incoscienza «poteva esprimersi solo attraverso la mano»²¹³⁵. La mancata menzione da parte di Münsterberg di contro all'utilizzo documentato da James, lungi dal ridursi a una discrepanza irrisoria, testimonia di una differenza di vedute ben più radicale, a mio avviso significativa anche per la scienza dell'aptica, per la formazione di Stein e per il mancato utilizzo, da parte dell'autrice, di tale termine in voga nelle università statunitensi di fine Ottocento.

Mentre Münsterberg, sulle orme di Wundt, rifiutava pubblicamente la sussunzione delle indagini spiritiche e medianiche nei ranghi della psicologia sperimentale²¹³⁶, James, fondatore statunitense della disciplina, non solo considerava le metodologie distintive delle due branche potenzialmente interrelate, bensì partecipava in

²¹³⁵ W. James, *Principles of Psychology* cit., Vol. 2, p. 615, trad. mia.

²¹³⁶ Sulla questione del confronto Münsterberg-James si rimanda a: A. Sommer, *Psychical research and the origins of American psychology: Hugo Münsterberg, William James and Eusapia Palladino*, in "History of the Human Sciences", Vol. 25, N. 2, 2012, pp. 25-44.

prima persona a sedute spiritiche o alla loro valutazione, figurando come membro del *Committee on Mediumistic Phenomena*²¹³⁷. La giovane Stein, che le fonti documentarie attestano venire apprezzata da entrambi gli studiosi e, che, come le biografie non tardano a provare, all'epoca appariva adorante nei confronti del più anziano statunitense, dovette trovarsi nei primi anni Novanta stretta tra due poli per certi versi discordanti²¹³⁸. A costo di ripetersi, si rammenta di come nel 1892 il termine aptico avesse visto la propria introduzione nel lessico psicofisiologico da parte del tedesco Dessoir, allievo di Wundt e amico di Münsterberg, nel contesto del volume *Archive for Anatomy and Physiology* di Du Bois-Reymond, apparso quello stesso anno e noto al pubblico anglofono. Se da un lato il mondo accademico statunitense, mutuando tale interesse da una consistente tradizione di studi tedeschi ripercorsa in precedenza, parcellizzava lo studio del senso del tatto entro una composita indagine laboratoriale sperimentato negli Stati Uniti, dall'altro William James, padre fondatore della disciplina negli Stati Uniti, aveva adottato una prospettiva non del tutto allineata a quella dei colleghi tedeschi. Pur condividendo, discutendo e talvolta aggiornando le formulazioni Wundt, autore citato in numerose sedi nei *Principles*²¹³⁹, nel medesimo torno d'anni — dal secondo quarto degli anni Novanta per tutto il decennio — James non si esime dal dedicarsi più o meno attivamente alle vituperate sedute di ambito medianico e psichico. Un simile rilievo, marginale rispetto alle sperimentazioni condotte da una rete di studiosi in contatto in quei decenni — James era al corrente non solo, evidentemente, delle ricerche di Münsterberg, ma anche di quelle condotte dagli altri allievi di Wundt quali il dissidente Dessoir²¹⁴⁰ e Titchener — diviene tuttavia nevralgico guardando alla figura di Stein scrittrice, fornendo una prova non più critica,

²¹³⁷ La prima *Circolare di richiesta di informazioni sui fenomeni medianici* si data infatti al 1885. Del fatto che un simile interesse dovette proseguire negli anni e nei decenni a venire recano testimonianza gli studi sulla telepatia condotti da James negli anni Novanta, contestualmente a quelli incentrati sull'automatismo psichico, e le ricerche sulla celebre medium statunitense Leonore Piper, realizzate nel primo decennio del Novecento (ricordo come fosse James avesse introdotto alla comunità scientifica tale figura già negli anni Ottanta del secolo precedente. Si veda a riguardo W. James, *Principles of Psychology* cit., 1986, passim).

²¹³⁸ Illustrando i metodi della moderna psicologia James non tarda in effetti ad ammettere: «ma la psicologia sta passando a una fase meno semplice. Nel giro di pochi anni è sorta in Germania quella che si può definire una psicologia microscopica [*microscopic psychology*], portata avanti con metodi sperimentali, chiedendo ovviamente ogni momento dati introspettivi, ma eliminando le loro incertezze operando su larga scala e adottando mezzi statistici. Questo metodo richiede una pazienza estrema e difficilmente poteva nascere in un paese in cui i nativi potevano annoiarsi. I tedeschi Weber, Fechner, Vierordt e Wundt non possono ovviamente farlo; e il loro successo ha portato sul campo una schiera di giovani psicologi esperti, impegnati a studiare gli elementi della vita mentale, a separarli dai risultati grossolani in cui sono incorporati e a ridurli, per quanto possibile, a scale quantitative» (W. James, *Principles of Psychology* cit., p. 192, trad. mia).

²¹³⁹ Nella prefazione stilata nell'agosto del 1890 alla prima edizione dei principi, James cita da ultimo Wundt tra gli autori i cui scritti dovettero ispirare l'impresa psicologica dello statunitense: « infine, quando si è in debito con così tanti, sembra assurdo individuare creditori particolari; eppure non posso resistere alla tentazione, alla fine della mia prima impresa letteraria, di esprimere la mia gratitudine per l'ispirazione che ho ricevuto dagli scritti di J. S. Mill, Lotze, Renouvier, Hodgson e Wundt » W. James, *Principles of Psychology* cit., p. viii, trad. mia. Segnalo inoltre come nel capitolo dedicato alle *Condizioni generali dell'attività cerebrale*, James riporta puntualmente gli studi condotti da Wundt sulle «reazioni muscolari», sulle variazioni temporali registrate sottoponendo il soggetto laboratoriale a delle stimolazioni epidermiche attuate con «stimoli elettrici» oppure a delle «sensazioni tattili», contemplando anche le sperimentazioni condotte sulle reazioni termiche allo scadere degli anni Ottanta da Goldscheider e Vintschgau (ivi, pp. 95-96).

²¹⁴⁰ Come segnalato da Andreas Sommer, nel 1890 Max Dessoir era stato nominato a capo della sezione berlinese della "Società per la ricerca psicologica", divenendo la voce di riferimento per l'ipnotismo e la parapsicologia, riferimenti in effetti puntualmente citati nel volume di James. Si veda a riguardo: A. Sommer, *Normalizing the Supernormal: The Formation Of The "Gesellschaft Für Psychologische Forschung" ("Society For Psychological Research")*, C. 1886–1890, in "Journal of the History of the Behavioral Science", Vol. 49, N. 1, inverno 2013, pp. 18-44; W. James, *Principles of Psychology* cit., Vol. II, p. 616.

bensi di contesto, alle sperimentazioni di scrittura realizzate nei primi anni Dieci e recentemente associate alla percezione aptica.

Terminata questa necessaria digressione, posso soffermarmi sull'articolo a firma di Solomons e Stein apparso nel settembre del '95. La scheda di quattro esperimenti somministrati dai due giovani studiosi, muovendo dallo studio della «doppia personalità» distintiva del soggetto isterico, si pone quale obiettivo l'esame delle reazioni inconscie che possono verificarsi in un soggetto definito «normale» e attento durante l'attività di lettura²¹⁴¹. Lo scivolamento della *planchette*, unitamente ai movimenti impressi meccanicamente da un operatore o alla vocalizzazione di parole che il candidato deve scrivere leggendo, mirano a disancorare le sue abitudini percettive, favorendo il manifestarsi di reazioni automatiche percepite come «extrapersonali» dal soggetto percipiente²¹⁴². L'esemplare di *planchette* impiegato dai giovani studiosi viene descritto come un supporto vitreo agganciato su sfere metalliche e dotato di un arto meccanico su cui viene innestata la matita²¹⁴³: seguendo le canoniche modalità di fruizione del congegno, il soggetto doveva posare saldamente la mano sul ripiano e concentrarsi il più possibile sulla lettura in consegna²¹⁴⁴. Da tale prova empirica, Solomons e Stein possono affermare «che nei soggetti normali esiste una tendenza generale al movimento da stimoli puramente sensoriali, indipendente da qualsiasi impulso motorio o volizione»²¹⁴⁵.

Più generalmente, sembrano emergere due constatazioni importanti per la prassi narratologica che Stein avrebbe sviluppato a partire dal successivo decennio. La prima, già opportunamente evidenziata da Styles, afferisce alla possibilità di concepire attività complesse quali la scrittura e la lettura come suscettibili di comportamenti inconsci e automatici²¹⁴⁶. In questo senso, Solomons e Stein concludono le ricerche empiriche affermando come un «gran numero di atti normalmente definiti intelligenti, come leggere, scrivere, ecc. possono svolgersi in modo del tutto automatico nelle persone comuni»²¹⁴⁷. La seconda, coincide con la sovrapposizione (nota alla letteratura critica, come si puntualizzerà a breve) che si viene a determinare l'atto della scrittura e la costituzione di un linguaggio le cui coordinate non solo vengono modellate dall'attività laboratoriale, bensì scaturiscono da una volontà completamente sensoriale. Se è vero, infatti, che tra gli obiettivi della sperimentazione si pone il manifestarsi di sensazioni extra-fisiche, deve essere altresì sottolineato come tale evasione dalla consapevolezza si realizzi in un trionfo del sensorio, giacché, come gli autori esplicitano «questo sentimento di extra-personalità compare in tutti i nostri esperimenti ogni volta che la conoscenza del movimento è acquisita puramente dalle sensazioni, ogni volta che non c'è un precedente sentimento di intenzione»²¹⁴⁸.

²¹⁴¹ L. Solomons, G. Stein, *Normal Motor Automatism* cit., p. 492, trad. mia.

²¹⁴² Scrivono a questo riguardo gli autori: «Egli [il soggetto dell'esperimento] acquisisce la conoscenza del movimento solo attraverso le sensazioni del braccio. Non ha alcun sentimento di intenzione o desiderio; non ha alcuna preveggenza su quello che sarà il movimento. Come vedremo, questa sensazione di extrapersonalità compare in tutti i nostri esperimenti ogni volta che la conoscenza del movimento è acquisita puramente dalle sensazioni, ogni volta che non c'è una precedente sensazione di intenzione» (ivi, p. 495, trad. mia).

²¹⁴³ ivi, p. 494, trad. mia.

²¹⁴⁴ ibidem.

²¹⁴⁵ ivi, p. 496, trad. mia.

²¹⁴⁶ R. A. Styles, *Gertrude Stein's Habits and Habitats* cit., p. 34.

²¹⁴⁷ L. Solomons, G. Stein, *Normal Motor Automatism* cit., p. 509, trad. mia.

²¹⁴⁸ ivi, p. 495, trad. mia.

Tali tematiche trovano un ulteriore sviluppo nel successivo contributo *Cultivated motor automatism: a study of character in its relation to attention* apparso nel maggio del 1898 sulle pagine di “Psychological Review” a firma della sola Stein²¹⁴⁹, che si dichiara entusiasta della pubblicazione. In prima istanza si fa riferimento all’analisi di Styles, la più recente sul piano cronologico. Riferendosi alle ricerche svolte al Laboratorio Psicologico dell’Università di Harvard sui tipi caratteriali — senza tuttavia menzionare l’altrettanto sviluppata area di ricerca sulle attività sensoriali — l’autore sottolinea il valore strutturante posseduto dalla nozione di abitudine [*habits*] nella costituzione del carattere, tematica estesamente indagata dalla psicologia jamesiana²¹⁵⁰, tanto negli esperimenti condotti da Stein alla fine degli anni Novanta, quanto nelle successive sperimentazioni artistiche. La presente proposta argomentativa, dunque, non vuole discutere tale livello interpretativo, assodato dalla precedente letteratura critica e ampiamente documentato, quanto evidenziarne una componente teorica a mio avviso non marginale.

Si forniscono solo alcuni dati a riguardo: nel 1887, un lustro prima dell’immatricolazione di Stein alla sezione Annex, James esponeva in forma seminariale le proprie indagini sulle abitudini, confluite in un testo dato alle stampe nel 1890 (ma apparso in rivista già nel 1887)²¹⁵¹. Come sottolineato da Liesl M. Olson, l’attenzione rivolta alle abitudini quali «modalità mediante cui gli individui compiono scelte basate sulla loro esperienza pratica esenti da qualche ideologia superiore o progetto astratto» dovette rappresentare, tanto per James quanto per Stein, un indirizzo di studio che, lungi dal precipitare il soggetto in uno spirale di costrizione, ne rivendicava la possibilità di raggiungere un più consistente livello di «libertà intellettuale»²¹⁵². Inoltre, tanto la strutturazione quanto l’esposizione dei contenuti nelle prove letterarie maggiormente sperimentali licenziate da Stein — si pensi anzitutto a *Tender Bottoms* del 1914 — non solo risultano altamente debitorie del fenomeno dell’abitudine, bensì istituiscono la propria narrazione sulla «routine» di vita quotidiana che Stein cercherà di mantenere inalterata persino nel periodo compreso tra le due guerre²¹⁵³.

Ciò che invece preme sottolineare rispetto al fenomeno dell’abitudine, concerne la dimensione di «plasticità» [*Plasticity*] eminentemente fisiologica che James ravvisa esserne costitutiva. Si trascrive a questo proposito una definizione dello statunitense formulata nel 1887:

La materia organica, in particolare il tessuto nervoso, sembra dotata di un grado straordinario di *plasticità* di questo tipo, tanto che possiamo affermare senza esitazione, come prima proposizione, *che i fenomeni di abitudine negli esseri viventi sono dovuti alla plasticità dei materiali organici di cui sono composti i loro corpi*²¹⁵⁴.

²¹⁴⁹ G. Stein, *Cultivated motor automatism: a study of character in its relation to attention*, in “Psychological Review”, Vol. 5, N. 3, maggio 1898, pp. 295-306.

²¹⁵⁰ Muovendo dal differente statuto che il fenomeno dell’abitudine possiede nella materia inorganica — «le abitudini di una particella elementare di materia non possono cambiare», scrive a questo proposito lo statunitense — e in quella organica, James ravvisa una peculiare «plasticità» connotativa di quest’ultima persino sul piano del «sistema nervoso».

²¹⁵¹ Liesl M. Olson, *Gertrude Stein, William James, and Habit in the Shadow of War*, in “Twentieth Century Literature”, Vol. 49, No. 3, autunno 2003, p. 330. La conferenza in questione dovette confluire nel successivo volume *W. James, Habit*, Henry & Colton, New York, 1890.

²¹⁵² *ivi*, p. 331.

²¹⁵³ *ivi*, p. 329.

²¹⁵⁴ W. James, *Principles of Psychology* cit., p. 6, trad. mia.

Nel 1887, si ricorda, Stein non presenziava ancora all'Università di Harvard, dove si sarebbe immatricolata un lustro dopo. Tuttavia, la lunga frequentazione accademica con James nel corso degli anni Novanta (si data al '93 la seconda edizione dei *Principi*), costituisce a mio avviso una solida base per supporre che una simile plasticità fisiologica e afferente alla formazione incarnata delle abitudini, possa avere influenzato la formazione di un linguaggio verbale altrettanto plastico e incarnato nella giovane studentessa (Styles fa menzione della plasticità soltanto *en passant*, mentre Olson, in maniera singolare data la centralità assegnata a tale nozione dall'argomentazione jamesiana, non ne fa in alcun modo menzione).

Venendo ora all'articolo apparso nella primavera del 1898 si segnala un dato potenzialmente interessante: anche in questa sessione di esperimenti condotti in due *round* su un campione di allievi del Laboratorio (5 studenti maschi e 4 femmine suddivisi nelle due categorie di «Tipo I» e «Tipo II» indipendentemente dal genere²¹⁵⁵), Stein si avvale di un esemplare di *planchette* consigliata dal Professor E. B. Delabarre²¹⁵⁶, compagno di studi a Friburgo di Münsterberg e Ordinario di Psicologia negli anni Novanta dell'Ottocento alla Brown University. La statunitense fornisce una chiara descrizione tanto della strumentazione impiegata, quanto delle modalità con cui dovette essere somministrato il test:

Per questi esperimenti lo strumento più comodo è stato la *planchette* suggerita dal signor Delabarre. Abbiamo sospeso da un soffitto alto una tavola abbastanza grande da sostenere l'avambraccio, con la mano sospesa che teneva una matita. Questa *planchette* rispondeva a movimenti molto lievi, poteva essere facilmente regolata e consentiva all'operatore di muoverla e di guidare il soggetto a sua insaputa. Appoggiando leggermente la mano sulla tavoletta dopo aver iniziato un movimento, potevo ingannare il soggetto, che sedeva con gli occhi chiusi, sul fatto che fosse lui o io a fare il movimento, e potevo anche giudicare quanto prontamente cedesse a un movimento appena suggerito, o se vi opponesse una forte resistenza²¹⁵⁷.

Si riporta tale descrizione a sostegno di quanto il presente paragrafo si auspica di dimostrare. In maniera maggiormente sistematica di quanto fosse accaduto nelle sperimentazioni effettuate con Solomons tre anni prima, Stein si avvale di un dispositivo per certi versi rudimentale, sebbene particolarmente sensibile alle alterazioni ambientali, tecnicamente basato sulla registrazione dei movimenti dell'avambraccio e delle dita del soggetto. Un dispositivo di misurazione del contatto e della sua traduzione verbale-figurativa che partecipa, se non nel suo funzionamento, almeno nelle sue componenti, a quel clima sperimentale che aveva visto l'affollarsi nelle stanze dei laboratori nordamericani, non di rado sotto la denominazione di "Haptics Room" o di "Organic Sensations Room", di macchinari, congegni e dispositivi volti a sezionare le sensazioni epidermiche, di movimento e di contatto. Ossia, a quell'insieme di strumenti e di relative prassi che negli anni Ottanta del Novecento andavano configurando la «scienza dell'aptica» non solo come un sapere essenzialmente empirico, bensì mirando anche alla costituzione di un «soggetto aptico», per dirla ancora con Parisi, la cui esistenza mi pare fortemente affine alle modalità di ricerca che Stein avrebbe percorso nelle sue sperimentazioni scientifiche e linguistiche.

²¹⁵⁵ G. Stein, *Cultivated motor automatism* cit., pp. 296-297. Come chiarisce poco oltre Stein la suddivisione tiene conto sia delle diverse caratteristiche dei soggetti raggruppati, sia di una differente modalità di reazione al test somministrato. *ivi*, p. 297.

²¹⁵⁶ *ivi*, p. 295.

²¹⁵⁷ *ibidem*, trad. mia.

A riprova di una simile ipotesi si ricorda come, nella sezione dedicata alle «Sensazioni dermiche e muscolari» del Laboratorio di Psicologia di Harvard per come essa si presentava nel 1893 (lo stesso anno in cui Stein viene ammessa al seminario laboratoriale), Münsterberg segnalasse la presenza di due esemplari di «Dinamometro per mostrare la forza delle mani» (l'uno del parigino Verdin, l'altro proveniente da Cambridge), di una coppia di esemplari di «Dinamometro di Salter», l'uno volto a rilevare «la forza delle mani», il secondo atto a misurare «la forza delle braccia», e di un apparecchio «per lo studio della fusione delle sensazioni tattili»²¹⁵⁸. Certamente l'impiego della *planchette* non mirava a simili misurazioni, né il dispositivo medesimo può essere equiparato a simili strumentazioni, come il suo impiego in ambito medianico ampiamente testimonia. D'altro canto, la selezione di tale dispositivo, come già anticipato, suggerita a Stein e Solomons dallo stesso James, può essere spiegata da un punto di vista storico-documentario. Benché dal 1892 Münsterberg figurasse come direttore del Laboratorio, a seguito di un soggiorno biennale del tedesco in Germania — trasferta non fortuitamente occorsa tra il 1895 e il 1896 [Figura] — sarebbe stato James a prenderne a malincuore le redini²¹⁵⁹, evidentemente orientando le attività condotte da suoi studenti. Fatte salve tali fondamentali distinzioni, risulta altresì importante segnalare come, riflettendo sul piano meramente procedurale, negli esperimenti condotti da Stein la *planchette* costituisca il veicolo, letteralmente il *medium*, attraverso cui un *linguaggio ritmico e gestuale* prodotto da un movimento indotto da stimolazioni puramente sensoriali può manifestarsi.

CULTIVATED MOTOR AUTOMATISM; A STUDY OF CHARACTER IN ITS RELATION TO ATTENTION.¹

BY GERTRUDE STEIN.

In the *Psychological Review* for September, 1898, Mr. Solomons and I reported on the work done that year on the tendency to motor automatism in normal subjects. The only subjects we had were ourselves. This year it has been my aim to continue this work by using a large number of subjects.

I have attempted to examine the phenomena of normal automatism by a study of normal individuals, both in regard to the variations in this capacity found in a large number of subjects, and also in regard to the types of character that accompany a greater or less tendency to automatic action. Incidental to this main question have arisen the further questions of comparison between male and female subjects, and the variations of the female subjects in fatigue.

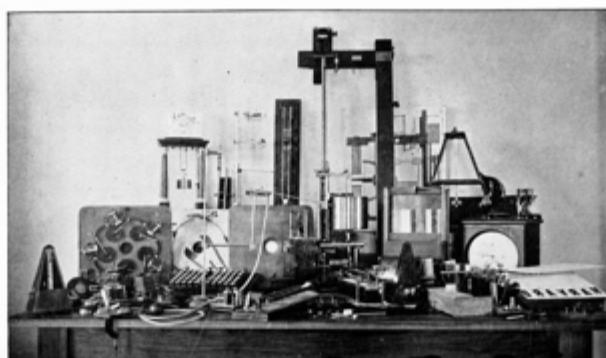
For these experiments the most convenient instrument I found to be a *planchette* suggested by Mr. Delisle. We suspended from a high ceiling a board just large enough to support the forearm, the hand hanging over and holding a pencil.

This *planchette* responded to very slight movements, could be readily adjusted, and allowed the operator to move it, and guide the subject without his knowledge. By lightly resting my hand on the board after starting a movement I could detect the subject, who sat with closed eyes, as to whether he or I was making the movement, and I could judge also how readily he yielded to a newly suggested movement, or if he resisted it strongly.

My method was as follows: My subject, after adjusting his arm and getting perfectly comfortable, would close his eyes and I would then direct him to keep his mind off the experiment and off his arm. Sometimes I would talk to him, sometimes get

¹ From the *Harvard Psychological Laboratory*. Commissioned by Professor E. B. Dicks.

495



From the Harvard Psychological Laboratory. Commissioned by Professor E. B. Dicks.

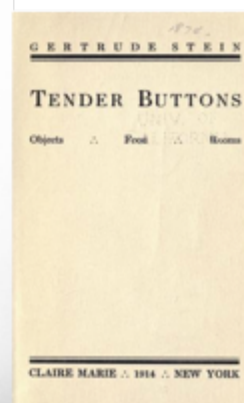


Figura 94: Montaggio formato da Gertrude Stein, *Cultivated motor automatism: a study of character in its relation to attention*, in “*Psychological Review*”, Vol. 5, No. 3, maggio 1898; Fotografia macchinari per lo studio empirico delle sensazioni da H. Münsterberg, *Psychological Laboratory of Harvard University*, 1893; Gertrude Stein, *Tender Buttons*, 1914, Claire Marie, New York.

La circostanza per cui l'esperimento avvenisse in una condizione di momentanea cecità e di “sonno della ragione” indotto (il candidato veniva fatto accomodare tenendo gli occhi chiusi, mentre Stein lo invitava «a

²¹⁵⁸ Si veda a questo riguardo la sezione *Dermal and Muscular Sensations* in H. Münsterberg, op. cit. 1893.

²¹⁵⁹ R. Knopper, *Psychophysics to Literary Experiments: Gertrude Stein and Neural Compositions*, in *Literary Neurophysiology: Memory, Race, Sex, and Representation in U.S. Writing, 1860-1914*, Oxford University Press, Oxford, 2021, p. 161.

pensare a un oggetto preciso o a perdersi in un sogno ad occhi aperti»), ne rafforza la vocazione preconsocia, sensoriale e cinestetica. Non si intende lasciare soltanto accennate tali categorie, che invece si spera di chiarire riportando le considerazioni di Stein e dei soggetti sottoposti all'esperienza. La questione della coscienza e dell'automatismo si correla al tema dell'attenzione, già indagato nel contributo del '95, afferendo alla capacità del candidato di "attenzionearsi", ossia di lasciare il campo a una «seconda personalità» tendente al patologico immergendosi in essa (l'attenzione dei soggetti del Tipo I, facilmente «eccitabili» e «nervosi» deve essere in questo senso continuamente sollecitata, laddove la classe del Tipo II, composta di individui perlopiù «flemmatici», «scrive meglio quando è silenziosa»)²¹⁶⁰. L'esito di tale "immersione", catalogata dalle reazioni di un individuo del secondo tipo, coincide con il trionfo della motilità della mano sul flusso della coscienza: a più riprese, testimonia l'autrice, quest'ultimo «mi chiedeva se potesse provare a fermare la sua mano. Io rispondevo di sì. Si fermava e poi diceva che voleva fermarsi perché non sapeva se potesse farlo o meno e voleva essere sicuro. Ripeté questo a intervalli per tutta la durata dell'esperienza, e non sembrò mai del tutto sicuro che il suo braccio non si muovesse di sua iniziativa a tal punto da non poter essere fermato»²¹⁶¹. Ma quale forma di scrittura può dispiegarsi in una siffatta condizione?

La scrittura a cui allude Stein consiste in un faticoso allenamento, spesso frustrante per i soggetti chiamati a praticarla, definibile, ancora una volta, come una ritmica di movimenti gestuali. Più precisamente, essa performa una *texture* plastica in cui la mano e l'avambraccio, prima pazientemente guidati dall'operatore, poi inconsciamente indirizzati dal candidato stesso, tracciano (si potrebbe dire, letteralmente, disegnano) figure quali «i cerchi, la figura otto, una lunga curva o una figura [a forma di] m». Come rileva puntualmente Stein, «la maggior parte dei soggetti ha imparato facilmente qualche movimento ritmico o ha avuto un movimento spontaneo, ritmico o di linee e curve indefinite», mentre nel caso di altri candidati si è rivelato necessario procedere con ulteriori sedute²¹⁶².

Si è deciso di ripercorrere la formazione di Stein e le pubblicazioni apparse dalla seconda metà degli anni Novanta, immettendo tali componenti nel più ampio sistema di laboratori accademici nordamericani contestualmente impegnati nei seminali studi sull'aptica, al fine di suffragare l'ipotesi che proprio in tale torno d'anni si debbano collocare i prodromi di una prassi basata su una micro-fenomenologia del contatto e delle sue evocazioni o illusioni; sulla motilità di un corpo che fisiologicamente sente al di là della coscienza, della volontà e dei significati. Una vocazione per il toccare che, anche per il tramite della *planchette* e delle sue sottese connessioni al campo del sovrannaturale, porta l'indagine sul contatto ad assumere un andamento diplopico, oscillando tra una dimensione schiettamente corporea e fisiologica, e una invece immateriale, quando non immaginativa. Si aggiunga — e il merito di tale osservazione spetta al già citato Styles — che sin dal 1894, in una serie di brevi componimenti autografi stilati da Stein per il corso *English 22* che frequentava, sia possibile individuare la tendenza a restituire in maniera altrettanto sperimentale e altamente sensoriale la scrittura dell'esperienza in laboratorio²¹⁶³.

²¹⁶⁰ Stein, op. cit., 1898, pp. 297-298, trad. mia.

²¹⁶¹ *ivi*, p. 298, trad. mia.

²¹⁶² *ivi*, p. 296, trad. mia.

²¹⁶³ Si veda a riguardo: R. A. Styles, *Gertrude Stein's Habits and Habitats* cit., pp. 40-46.

In un «tema del giorno» consegnato in data 19 dicembre 1894 ed eloquentemente intitolato *In un laboratorio psicologico*, Stein restituisce in maniera vivida l'esperienza di un luogo di sperimentazione in cui il corpo del ricercatore, da intraprendente soggetto studente, scade al rango di oggetto-automa funzionale al rilevamento dei dati empirici. Sono infatti gli sguardi altrui, il senso di oppressione determinato dall'indossare «un complicato apparecchio legato sopra il cuore per registrare la respirazione», o di avvertire il proprio «dito imprigionato in una macchina d'acciaio» oppure ancora «il braccio incastrato in modo inamovibile in un grosso tubo di vetro» a figurare nel sintetico prospetto. Tanto la strumentazione in uso quanto i colleghi che orbitano nella stanza si caricano della parvenza minacciosa di «demoni succhiatori», fino a che, con l'allentarsi del ritmico metronomo, la sessione mattutina giunge al suo termine e l'autrice può finalmente evadere dagli ingranaggi macchinici, siano essi reali e comportamentali²¹⁶⁴. Nel tema *Un sonetto moderno per le sopracciglia della sua padrona [A modern sonnet to his mistress 'eyebrows]* datato 15 novembre 1894, si verifica invece un interessante mutamento di rotta. Si tratta infatti di una delle primi sedi, compilata quando l'autrice aveva solo vent'anni, in cui Stein coniuga la parcellizzazione dei fenomeni, connotativa delle sperimentazioni empiriche, all'analisi altrettanto frazionata del momento erotico-amoroso: un improbabile «Cupido» [*Cupid*] apparso in quella «casa di analisi psicologica» che era il Laboratorio di Harvard, intercetta le attenzioni di un giovane verso una collega, cogliendo i sintomi fisiologici di uno stato di eccitamento: «un evidente ammiccamento dell'occhio a ogni battito. Un tremolio delle labbra prima della ripetizione del ritmo. Una contrazione del muscolo del collo ben visibile»²¹⁶⁵.

Onde mettere in prospettiva le relazioni esistenti tra i testi sperimentali *Tender Buttons* (1914) e *Lifting Belly* (1917), la scienza dell'aptica e il sentire aptico, occorre sinteticamente ricondurre i medesimi entro un panorama interpretativo più ampio. Un contesto esegetico che lo spoglio della letteratura critica rivela presentarsi come sostanzialmente bifronte. Da un lato, infatti, sin dagli anni Venti si è fatta strada l'ipotesi di connettere la prosa di Stein, notoriamente istituita sui fenomeni della paratassi, dell'allitterazione, dell'omofonia, dell'impiego distorto e sperimentale tanto della punteggiatura quanto del periodare e dell'allentarsi dei nessi tra significante e significato, alla sua formazione in Laboratorio, in un indirizzo che, con le opportune puntualizzazioni, deve essere considerato attentamente. Dall'altro — senza che tale duplicità debba essere intesa in un'ottica antagonistica — dagli anni Sessanta del secolo scorso, nel vivo di un recupero degli scritti di Stein in ambito femminista e da parte dei nascenti movimenti omosessuali, quelle stesse caratteristiche sono state ricondotte alla cornice epistemica del Cubismo, in un'eventualità altrettanto legittima considerando il frangente temporale e il ruolo assolto da Stein in tale contesto. Vengono ripercorsi in maniera sintetica i due indirizzi al fine di collocare la proposta di questa tesi entro una linea storiografica maggiormente solida.

Una delle testimonianze più acute e potenzialmente paradigmatiche di come fronteggiare l'oscura prosa di Stein giunge dalla poliedrica britannica Mina Loy, in un componimento in versi liberi pubblicato in due puntate

²¹⁶⁴ G. Stein, *In A Psychological Laboratory: English 22 Daily Theme, 19 December 1894*; già in Styles, op. cit., pp. 40.

²¹⁶⁵ G. Stein, *A modern sonnet to his mistress 'eyebrows: English 22 Daily Theme, 15 November 1894*; già in Styles, op. cit., pp. 40.

sulle pagine di “Transatlantic Review” tra l’ottobre e il novembre del 1924²¹⁶⁶. Loy, che aveva conosciuto Stein a Firenze entro il 1914, definisce la statunitense (come avrebbe peraltro fatto anche in altre sedi²¹⁶⁷) la «Curie del laboratorio di lessico» [*Curie of the laboratory of vocabular*]. Dispiegando un paragone con la Premio Nobel per la Chimica Marie Curie — riconoscimento di cui fu insignita nel 1903 — Loy introduce l’autrice come colei che «ha schiacciato/sminuzzato» [*crushed*] la «stazza della coscienza addensatasi in frasi» [*the tonnage of consciousness congealed to phrases*] al fine di «estrarre un radio della parola» [*to extract a radium of the word*]. Rispetto alle interpretazioni sul tema formulate da lì a un decennio e, non di rado, apertamente ostili alle sperimentazioni linguistiche di Stein, pare che Mina Loy colga quella vocazione incarnata e tutt’altro che priva di significato che unisce la figura della giovane studentessa di laboratorio alle manipolazioni sul corpo del linguaggio sondate nei decenni a seguire. Anche la scelta di comporre una metafora incentrata sul Radio appare significativa. Tale elemento chimico, segnalato nella tavola periodica con la sigla *Ra*, venne isolato dai coniugi Curie nel 1910 — circostanza che evidenzia come il breve componimento di Loy si plasmò sul codice chimico, basti pensare all’utilizzo del sostantivo «tonnage» — designando un metallo alcalino terroso radioattivo e particolarmente di moda nel primo Novecento per i suoi presunti benefici terapeutici²¹⁶⁸.

Argenteo, morbido e luminoso il Radio, benché costituisca l’elemento più pesante della tavola periodica, ne rappresenta allo stesso tempo la componente maggiormente volatile: al fine di estrarre il radio dalla parola, e qui mi avvalgo di un ulteriore passaggio pronunciato da Loy il 4 febbraio del 1927 nel salotto di Natalie Clifford Barney, la statunitense deve aver dapprima «disintegrato in modo prodigioso la materia bruta [*matière brute*] dello stile», portando la sperimentazione sulla sintassi alle sue estreme conseguenze non «per presentare un soggetto», quanto per dare vita a un «soggetto fluido su cui far galleggiare le sue parole»²¹⁶⁹. La lettura formulata da Loy, autrice peraltro ringraziata da Stein per aver visionato alcune sue bozze, non si limita a sovrapporre gli esperimenti di scrittura automatica da lei condotti alla seconda metà degli anni Novanta alle successive sperimentazioni in prosa. Sottolineo questo punto in quanto, avanzando un’interpretazione di segno opposto e di fatto deteriore, autori quali lo psicologo statunitense B.F. Skinner avrebbero condannato quelle stesse sperimentazioni, intendendole alla stregua di mere traduzioni. Nel celebre articolo *Has Gertrude Stein a Secret?* apparso nel 1934 sul mensile “The Atlantic Monthly” Skinner, tracciando un quadro degli esperimenti realizzati da Stein tra il 1896 e il 1898, sostiene lapidario come «nessuno che abbia letto *Tender*

²¹⁶⁶ M. Loy, *Gertrude Stein*, in “Transatlantic Review”, 1924, in R.L. Conniver (a cura di), *The lost lunar Baedeker: poems of Mina Loy*, Farrar, Straus, Giroux, New York, 1996, p. 94.

²¹⁶⁷ N. Clifford Barney, *Aventures de L’Esprit* (1929), Arno Press, New York, 1975, p. 233. In tale sede, Clifford Barney trascrive un discorso di presentazione di Mina Loy alla prosa di Gertrude Stein in cui questa afferma, ricalcando le parole impiegate nel precedente componimento: «come ho detto altrove, presento Gertrude Stein come la Madame Curie del linguaggio. Nella sua profonda ricerca, infatti, ha frantumato migliaia di tonnellate di maturità per estrarre il radio dal termine».

²¹⁶⁸ All’inizio del secolo scorso il radio veniva estesamente impiegato e immesso in oggetti di eterogenea provenienza a scopi curativi (non confermati e anzi nocivi), oltre che luministici. Per una prima ricognizione sul tema si veda: M.D. Blaufox, *Radioactive Artifacts: Historical Sources Of Modern Radium Contamination*, in “Seminars in Nuclear Medicine”, Vol. 18, N. 1, gennaio 1988, pp. 44-64.

²¹⁶⁹ N. Clifford Barney, *Aventures de L’Esprit* cit., p. 233, trad. mia.

Buttons o l'opera successiva della stessa [autrice] può non riconoscere una nota familiare in questi esempi di scrittura automatica»²¹⁷⁰.

Nel suggerire che la stesura del romanzo rispecchia quella prassi di scrittura automatica indagata negli anni ad Harvard e pur muovendo da un'intuizione interessante, Skinner semplifica in maniera impropria la questione definendo la prosa di Stein come «fredda» [*cold*] e priva di «complessi emozionali» [*emotional complex*], arriva ad affermare che «*Tender Buttons* è [sia] il flusso di coscienza di una donna senza passato»²¹⁷¹. Due anni dopo, nel 1936, sulle pagine di “The New Masses” lo scrittore statunitense Michael Gold avrebbe assunto dei toni apertamente offensivi. Nella feroce invettiva *Gertrude Stein: A Literary Idiot*, questi paragona le prove testuali della statunitense a «monotoni farfugliamenti dei paranoici nei reparti privati dei manicomi»²¹⁷², conseguenza di un egotismo borghese e capitalista²¹⁷³. «La follia letteraria di Gertrude Stein», prossima alle avventure oniriche dei Surrealisti e forma di regresso «primitivo», assolve alla volontà, per Gold comune agli artisti delle Avanguardie, di scovare «costantemente nuove sensazioni, nuove avventure per darsi delle sensazioni»²¹⁷⁴.

Le critiche mosse da Skinner e Gold non devono essere sottovalutate: tanto la formazione laboratoriale quanto l'indubbia complessità stilistica di un componimento quale *Tender Buttons*, caratterizzano la produzione di Stein. Piuttosto, mi pare che siano la rimozione o addirittura il fraintendimento del contributo cubista, e la completa soppressione dell'elemento emotivo-sensoriale — e non sensazionale — a costituire i maggiori limiti di questi primi resoconti. Limiti, del resto, ravvisati sin dai primi anni Cinquanta, in un riferimento che costituisce per la mia argomentazione un importante precedente.

Nel denso volume *Gertrude Stein A Biography of her work*, venuto alla luce nel 1951, Donald Sutherland avanza alcune stimolanti indicazioni. Sutherland non soltanto affronta estesamente l'esperienza di Stein al Laboratorio di Psicologia ad Harvard ma connette, avvalendosi della già menzionata autobiografia del 1933, le «still life» che scandiscono il libretto di Stein alle nature morte che, da un lustro, erano state sistematicamente decostruite dai colleghi cubisti²¹⁷⁵. Inoltre, lungi dal degradare le sperimentazioni di Stein allo stadio di test psicologici o passatempi schizoidi, l'autore mette a sistema criticamente i dati relativi alla formazione della statunitense con il contesto culturale spagnolo e parigino dei primi anni Dieci del Novecento. E qui si evidenzia il legame che a mio avviso si viene a istituire tra le sperimentazioni e i brevi componimenti degli anni Novanta e il testo dato alle stampe nel 1914. In precedenza, si è cercato di evidenziare come le verifiche automatiche condotte sulla scrittura e sull'attenzione possedessero una componente materiale e dinamica forte, basata tanto sull'impiego del dispositivo aptico della *planchette*, quanto sul prevalere degli stimoli sensoriali, in un predominio che si manifesta nella forma di una ritmica di linee, curve e sfioramenti. Non meraviglia che un affine spettro di elementi figuri anche nella disamina compilata da Sutherland.

²¹⁷⁰ B.F. Skinner, *Has Gertrude Stein a Secret?*, “The Atlantic Monthly”, 1934, p. 52, trad. mia. Cfr. R. A. Styles, *Gertrude Stein's Habits and Habitats* cit., p. 12.

²¹⁷¹ *ibidem*, trad. mia.

²¹⁷² M. Gold, *Gertrude Stein: A Literary Idiot*, in “The New Masses”, 1936, trad. mia. Delineando un ulteriore parallelismo con l'ambito psicologico, poco oltre Gold scrive di Stein: «era un eccellente studente di medicina, una brillante psicologa, e nei suoi scritti più “popolari” si vedono prove di arguzia e di una certa saggezza».

²¹⁷³ *ibidem*.

²¹⁷⁴ *ibidem*.

²¹⁷⁵ D. Sutherland, *Gertrude Stein A Biography of her work*, Yale University Press, New Heaven, 1951 pp. 85-86.

In primis, si pone infatti l'importanza che l'autore assegna alla «presenza fisica» e alla «presenza corporea» delle cose che il soggiorno spagnolo degli anni Dieci dovette esercitare sulla creazione di *Tender Buttons*, la cui stesura, si rammenta, prende avvio dal 1911. L'impressione è che i presupposti consolidati nelle prove sperimentali ad Harvard trovino in Europa, tra Granada, Madrid e Parigi, un'ulteriore sponda di riflessione. L'immersione in un paesaggio strutturalmente volumetrico²¹⁷⁶, la stessa volumetria colta in maniera sintetica dai Cubisti, e nella lingua spagnola, acuisce quella propensione a estrarre delle esperienze, non più il radio di Loy, quanto le «pure sensazioni» che la giovane Stein dovette aver mutuato dal più anziano James²¹⁷⁷. Ad animare uno scritto che, con i componimenti laboratoriali stilati alla metà degli anni Novanta, condivide l'articolazione tassonomica e la brevità, talvolta estrema, dei singoli brani, si accompagna il tentativo altrettanto sperimentale, ma non per questo tacciabile di automatismo, di cogliere le cose per come esse si manifestano all'esperienza del corpo: ossia di catturare «questo senso diretto delle cose come uniche e non classificate» ripristinandone la sconquassante esperienza di un incontro inatteso²¹⁷⁸. Sono gli stessi anni in cui Stein, che riferisce, per il tramite della voce di Toklas, come «la danza mi eccita [ecciti] tremendamente ed è una cosa che conosco molto bene», assiste a Parigi ai Balletti Russi e alle esibizioni della danzatrice statunitense Isadora Duncan, che conobbe anche personalmente²¹⁷⁹. Risulta la contemplazione delle evoluzioni cinestesiche della statunitense, le cui membra in movimento si sublimano in un diagramma pulsante di linee e di forme, unitamente alla visione delle violente performance della «corrida» a condurre Stein, e qui mi avvalgo di un'efficace espressione di Sutherland, a sondare il «ritmo del mondo visibile», come accade in *Tender Buttons*²¹⁸⁰. I movimenti ritmici faticosamente introiettati dal candidato con l'ausilio della *planchette* e generando una forma di scrittura disegnativa compiuta dalla mano, tornano in *Tender Buttons* e ancor più in *Lifting Belly*, nei termini di un'esaltazione dell'evocazione del movimento.

Componendo una classificazione non esente da sfumature geografiche in stile Stein, Sutherland, avanzando l'ennesima brillante intuizione, ravvisa proprio nel movimento sensibile una possibile chiave di lettura per la produzione scritta di Stein negli anni Dieci. Da un lato, si erge il ritmo sincopato della vita americana che, modellato dalle prime automobili, dagli aeroplani, dal cinema muto — in una conversazione californiana con Chaplin, Stein segnala come per il comico una delle potenzialità inavute del muto fosse proprio quella di «cambiare il ritmo», a differenza del teatro²¹⁸¹ —, oscilla tra moto e immobilità. Dall'altro, si pone l'erranza discorsiva mutuata dai soggiorni ispanici e francesi degli anni Dieci laddove, come Sutherland propone citando l'haiku erotico *Red Rose* di *Tender Buttons*, «il componimento è diventato gradualmente una vibrazione pura e un movimento che si rigira su sè stesso»²¹⁸². Da dove deriva tuttavia tale vibrazione, affiliata di quei movimenti impercettibili che Stein impartiva ai suoi candidati a occhi chiusi? Come il «movimento nello

²¹⁷⁶ Sutherland in questo senso rivendica schiettamente la piena derivazione del componimento «dal paesaggio della Spagna» *ivi*, p. 71, trad. mia.

²¹⁷⁷ Si veda a questo proposito il capitolo *Inside and Outside*, in D. Sutherland, *Gertrude Stein A Biography of her work* cit., pp. 66-99.

²¹⁷⁸ *ivi*, pp. 74-75.

²¹⁷⁹ A. B. Toklas, *The Autobiography Of Alice B Toklas* cit., p. 167, trad. mia.

²¹⁸⁰ D. Sutherland, *Gertrude Stein A Biography of her work* cit., p. 102.

²¹⁸¹ G. Stein, *Everybody's autobiography*, Virago, Londra, 1985, p. 245, trad. Mia.

²¹⁸² D. Sutherland, *Gertrude Stein A Biography of her work* cit., p. 104, trad. mia.

spazio», si tratta infatti di vibrazioni che l'autrice definisce infatti come «completamente corporee»²¹⁸³. Rispetto a tale punto riporto una considerazione (già menzionata da Sutherland) elaborata da Stein discutendo entro il 1933 l'opera di Picabia. Nell'immediato dopoguerra, l'attenzione della statunitense dovette focalizzarsi sulle sperimentazioni di giovani pittori quali i francesi Masson e Fabre e lo spagnolo Gris. Tacciando i surrealisti di aver volgarizzato l'opera dei futuristi e, ancor prima, l'opera di Picasso, Stein si interroga sull'utilizzo della linea nella pittura di Picabia, segnalandone la sottesa vocazione musicale, ma soprattutto relazionale²¹⁸⁴. Se i Surrealisti proseguono in una direzione autoreferenziale e automatica, la poliedrica statunitense non ha dubbi nell'affermare come «colui che sarà il creatore della linea vibrante sa che non è ancora stata creata e che se lo fosse non esisterebbe da sola, ma dipenderebbe dall'emozione dell'oggetto che costringe alla vibrazione»²¹⁸⁵.

L'emozione dell'oggetto che costringe alla vibrazione [*the emotion of the object which compels the vibration*] pare fornire un paradigma di lettura autografo, fondamentale tanto per *Tender Buttons* (1914) quanto per il successivo *Lifting Belly* (1917). I diagrammi lineari tracciati da una mente inconscia e dalla motilità autonoma della mano che scorre sul supporto, la narrazione eroticamente incarnata dell'esperienza di laboratorio, la danza astratta di Isadora Duncan e, non da ultimo, la rivoluzione cubista, costituiscono i relati di un plesso magmatico mediante cui Stein perviene a una scrittura aptica, giacché incardinata sull'evocazione delle sensazioni ideali di contatto — intersezione berensoniana — tra le cose e il mondo. La plasticità [*plasticity*] che il mentore William James ravvisava come costitutiva dei tessuti nervosi, trova nel dialogo con le coeve sperimentazioni artistiche un valido interlocutore. Nello schiudere un linguaggio solo apparentemente iconoclasta e invece intimamente evocativo, Stein, tornando tra i macchinari di un immaginario laboratorio, isola la scrittura e ne estrae le componenti strutturali. «L'unico percorso aperto alla letteratura per emulare la pittura era quello di contemplare la propria struttura e immagine», nota acutamente il poeta statunitense John Malcolm Brinnin in una monografia sull'autrice apparsa nel 1959. L'orchestrazione “longhiana” «di valori puramente plastici» perseguita dalle esperienze cubiste, avrebbe condotto Stein ad «abbandonare il soggetto per concentrarsi liberamente sulle potenzialità "plastiche" del linguaggio stesso»²¹⁸⁶. Nel volume eloquentemente intitolato *The development of abstractionism in the writings of Gertrude Stein* e dato alle stampe nel 1966, Michael Hoffman, problematizzando il disinvolto parallelismo tra opera pittorica e letteraria, evidenzia il manifestarsi di una plasticità intrinseca al linguaggio poetico, fatta di ripetizioni, alterazioni, manipolazioni, sebbene non ne sondi la componente corporea²¹⁸⁷. Ancora, introducendo la prima raccolta di

²¹⁸³ *ibidem*.

²¹⁸⁴ Scrive Stein a riguardo: «Picabia aveva concepito e sta lottando con il problema che una linea debba avere la vibrazione di un suono musicale e che questa vibrazione sia il risultato della concezione della forma umana e del volto umano in modo così tenue da indurre tale vibrazione nella linea che la forma (...)» A. B. Toklas, *The Autobiography Of Alice B Toklas* cit., p. 258, trad. mia. Cfr. D. Sutherland, *Gertrude Stein A Biography of her work* cit., p. 78.

²¹⁸⁵ A. B. Toklas, *The Autobiography Of Alice B Toklas* cit., p. 259. Cfr. D. Sutherland, *Gertrude Stein A Biography of her work* cit., p. 79, trad. mia.

²¹⁸⁶ J. Malcolm Brinnin, *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*, Boston, 1959, p. 129, trad. mia.

²¹⁸⁷ M.J. Hoffmann, *The Development of Abstractionism in the Writings Of Gertrude Stein*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1966. Sui rapporti tra codice pittorico e linguistico questi annota: «dopo tutto, i materiali delle arti veramente plastiche possono essere modellati in un modo che è impossibile per l'artista fare con le parole. Mentre i materiali della pittura e della scultura hanno proprietà fisiche di consistenza, peso e colore, le parole sono entità concettuali che richiedono un atto della mente per essere ordinate nella rappresentazione di una qualche idea. Anche le lettere, come

scritti selezionati di Stein edita nel 1970, il poeta statunitense John Malcolm Brinnin non esita a intendere *Tender Buttons* (1914), che questi molto acutamente definisce nei termini di un «esercizio di astrazione», come «interamente prodotto della dispensazione cubista», senza peraltro tacere i commenti di scherno emersi all'indomani della sua pubblicazione.

Perché la vocazione intima ed emozionale di tale *esercizio di astrazione*, tutt'altro che disincarnato o freddamente autoreferenziale, venisse sistematicamente indagata, è stato necessario attendere fino alla metà degli anni Settanta, in un frangente in cui le istanze femministe e omosessuali intercettavano la nascente estetica postmoderna. Si data a quel torno d'anni, nella fattispecie in ambito anglofono, l'emergere di numerose disquisizioni critiche che, pur riconoscendo il contributo cubista, hanno al contempo posto in evidenza un sottotesto immaginifico, multimodale e non di rado erotico, mediante cui affacciarsi alla scrittura di Stein. Così, nel capitolo intitolato *The Caressing of Nouns*, Harriet Scott Chessmann enuclea i molteplici livelli in cui la «tenerezza» [*tenderness*] di quegli strambi bottoni può attivarsi: l'efficacia di Stein, come aveva già notato Sutherland, risiede nella capacità di conferire una solidità non rappresentativa alle sue unità, assegnando a ciascuna un «suono», una «forma», un «ritmo» e persino una «lunghezza»²¹⁸⁸. L'importanza della routine — dell'automatismo corporeo — porta l'autrice ad esplorare piccoli e anonimi oggetti di utilizzo quotidiano. Sebbene in un primo momento Chessmann paia accordare alla visualità un ruolo non irrilevante, schiudendo una potente immagine l'autrice paragona i frammenti scritti di Stein a delle «unità di scambio» a «piccoli “doni” offerti teneramente, e da maneggiare con tenerezza dai riceventi». Talismani di lettere (o Veneri paleolitiche trasfigurate?) la tenerezza da essi spiranti concerne al contempo il rapporto tra «l'autore-amante» e la parola²¹⁸⁹. L'anno successivo, nel 1990, Lisa Cole Ruddick, nel tracciare una ricognizione della produzione testuale di Stein, jamesiana nelle premesse (essendo essa condotta tra mente, corpo e gnosi), elabora una chiave di lettura psicoanalitica divenuta in seguito dominante in ambito statunitense.

Le pillole di *Tender Buttons*, nell'alternanza tra brani connotati da una elevata sensibilità tattile ad altri miranti a suscitare impressioni visive, divengono lo specchio di un differente modalità di percepire il mondo tra soggetto di genere maschile (il padre freudiano) e oggetto-soggetto femminile (la donna, Stein, che attraverso il processo di scrittura agisce «sbloccando i poteri femminili e materiali che ancora conserva»)²¹⁹⁰. È bene ricordare che una prodromica interrogazione della sessualizzazione tanto del corpo quanto della mente femminile, per impiegare un'espressione di Catherine B. Stimson, veniva effettuata dalla medesima studiosa già nella primavera del 1977, riservando peraltro una peculiare attenzione alla valenza delle relazioni omo-

le parole, sono per definizione rappresentazioni simboliche di suoni. Gli usi più semplici del pigmento, per esempio, come i tamponi e le linee, non portano con sé il bagaglio simbolico intrinseco che hanno le forme più semplici di linguaggio scritto. Dobbiamo rendercene conto prima di fare la nostra analogia» ivi, p. 162, trad. mia,

²¹⁸⁸ A. Scott Chessmann, *The Public is Invited to Dance: Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*, Stanford University Press, Stanford, 1989, p. 91, trad. Mia.

²¹⁸⁹ *ibidem*.

²¹⁹⁰ L.C. Ruddick, *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Cornell University Press, Ithaca: Londra, 1990, pp. 242, 226. L'argomentazione di Ruddick correla strettamente la componente uterina, sovente oggetto della estrema astrazione di Stein, al desiderio di castrazione, ravvisando nel pensiero freudiano un paratesto da scardinare per il tramite del linguaggio creativo (ivi, p. 161).

erotiche nella scrittura di Stein²¹⁹¹. In un contributo del 1985, Stimpson si riferisce ai «somagrammi» di Stein, sostantivo neologico presumibilmente derivato dall'unione dei concetti di “somatotipo” e di “sonogramma”²¹⁹², come a una forma di scrittura corporea — dal greco *sōmatikós*, derivato di *sōma -atos* ‘corpo’ — letteralmente «scritta da un fantasma» [*ghost-written*]²¹⁹³. Nonostante il somagramma e il riferimento spettrale costituiscano, almeno indirettamente, un potenziale riferimento alla formazione statunitense di Stein, Stimpson, come la maggior parte delle studiose statunitensi, trascurava se non addirittura rimuove la componente laboratoriale e il successivo apporto da riferirsi alle Avanguardie. Inoltre, sebbene i primi tentativi di ricondurre la scrittura paratattica e non lineare di Stein all'alveo della nascente estetica postmoderna risalgano ai primi anni Settanta, negli anni Ottanta tale sovrapposizione si accompagna al riconoscimento della vocazione intimamente «performativa» della statunitense — penso alle osservazioni formulate in tale direzione da Ellen Berry — immediatamente connessa al tema del desiderio femminile²¹⁹⁴.

Vagliando il campione di ricerche selezionato, parziale rispetto a una bibliografia secondaria potenzialmente sconfinata, si segnala come le autrici non facciano mai utilizzo del termine aptico, né sondino le potenzialità creative insite alla componente laboratoriale sulla quale è incentrata la presente argomentazione. Il definirsi della correlazione tra il sentire aptico e la scrittura di Stein risulta infatti sufficientemente recente, vedendo in Giuliana Bruno, nel primo decennio del nuovo millennio, una profetica interprete. Come si accennava in apertura di paragrafo, Bruno, che seleziona alcune sperimentazioni di Stein (nella fattispecie *Tender Buttons*) all'interno dell'enciclopedico *Atlante delle Emozioni*, ne riconduce il funzionamento a una sorta di pulsante «mappatura» o «cartografia» aptica. Applicando a posteriori le considerazioni elaborate da Stein nel volume *Geographies and Plays* edito nel 1922 (e successivo di quasi un decennio alla pubblicazione di *Tender Buttons*), Bruno, almeno in prima battuta, ne pone in luce la dimensione di geografia sensoriale, formata di «abitanti e contenitori» che la statunitense evoca per il tramite di una «tattica tattile», tanto «tenera», quanto sapiente²¹⁹⁵. Sebbene sin dal 2002 Bruno rilevi e sistematizzi l'esperienza della giovane Stein al Laboratorio

²¹⁹¹ C.R. Stimpson, *The Mind, the Body and Gertrude Stein*, in “Critical Inquiry”, Vol. 3, N. 3, primavera 1977, pp. 489-506. Fulcro dell'analisi condotta da Stimpson afferisce al riconoscimento, proiettato nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento, del discrimine esistente nel soggetto femminile tra un'acuita libertà intellettuale e il persistente vincolo invece connesso ai comportamenti sessuali e, più generalmente, alla sfera del corpo femminile. Scrive a questo proposito l'autrice, riferendosi da ultimo a Stein: «se l'uso della mente delle donne stava cambiando, l'uso del corpo delle donne, una combinazione di comportamenti sociali e sessuali, era ancora immerso nelle pratiche del passato e nei dettami della biologia, nelle pratiche del passato e nei dettami della biologia. In breve, la coscienza era più liberata della carne. Di conseguenza, esisteva un divario problematico, soprattutto per le donne d'élite, tra ciò che potevano fare con la mente e ciò che potevano fare con il corpo. Una soluzione ideologica fu quella di proiettare una donna ideale», figura alla quale la stessa Stein avrebbe mirato. *ivi*, p. 490, trad. mia.

²¹⁹² La classificazione bio-tipologica del “somatotipo” venne elaborata negli anni Quaranta dallo psicologo statunitense William Herbert Sheldon, connettendo le parametri fisiologici alla dimensione psichica e del temperamento. Diversamente il “sonogramma” descrive l'atto di registrare a livello grafico e/o fotografico un suono, con l'ausilio di un fonografo.

²¹⁹³ C.R. Stimpson, *The Somagrams of Gertrude Stein*, in “Poetics Today”, *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*, Vol. 6, N. 1/2, 1985, p. 67, trad. mia.

²¹⁹⁴ Penso in questo senso all'analisi proposta da E.E. Berry, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, The University of Michigan Press, Michigan, 1992, pp. 22, 24, trad. mia.

²¹⁹⁵ G. Bruno, *Atlante delle emozioni* cit., pp. 251-254. Si ricordi come Bruno mutui tale propensione dalla *Carte du Tendre* di Md. Scudery, descrivendo la scrittura di Stein in *Tender Buttons* come il dispiegarsi di «un terreno definito geograficamente e mappato, geograficamente parlando, come una stanza tutta per sé» (*ivi*, p. 254).

di Psicologia di Harvard, ricostruendo in maniera capillare, nel già menzionato articolo del 2009 l'influenza esercitata da Münsterberg e dai suoi studi sulle emozioni nell'esperienza spettatoriale, disponendo così di una base teorica imprescindibile per gli studi successivi, l'autrice focalizza l'attenzione sul nesso esistente tra il sentire aptico e il linguaggio filmico²¹⁹⁶. Senza menzionare *Tender Buttons*, la studiosa afferma come Stein «assorbì questa tecnica sperimentale e cinematografica di osservazione e la riprodusse esattamente nella ripetizione ritmica della sua scrittura minimale e ondulata»²¹⁹⁷. La tesi sostenuta da Bruno risulta convincente e puntualmente documentata. La mia proposta, pertanto, si limita unicamente a spostare il fulcro della ricerca dal linguaggio filmico alle sperimentazioni compiute da Stein durante la seconda metà degli anni Novanta, sotto la supervisione tanto di Münsterberg quanto, come si è cercato di ripercorrere, di James.

Si propone questo spostamento in quanto, sebbene la cornice epistemica presentata da Bruno e relativa alle indagini empiriche sulle sensazioni tattili, muscolari, sulle emozioni, sull'attenzione e le facoltà mnemoniche corrispondono all'articolato spettro di sperimentazioni condotte al Laboratorio di Harvard negli anni Novanta dell'Ottocento, la loro correlazione con il linguaggio filmico deve essere datato al 1916, data della pubblicazione del celeberrimo *Photoplay*²¹⁹⁸, in un momento successivo alla stesura di *Tender Buttons* e in cui Stein da più di un decennio risiedeva a Parigi. Per tali ragioni, in forza delle molteplicità di fonti e di letture ricostruite e che certamente estendono il discorso steniano oltre il sentire aptico, si è proposto di approfondire le pubblicazioni scientifiche licenziate da Stein negli anni Novanta (articoli che Bruno cita senza tuttavia prendere in esame) indagando con particolare attenzione il dispositivo aptico della *planchette*.

La strutturazione tripartita dei contenuti di *Tender Buttons*, la brevità che caratterizza ogni singolo "esperimento" unitamente al loro carattere evocativo non strettamente mimetico, testimonia dell'impegno di Stein nello sperimentare plasticamente con la scrittura e, più generalmente, nello schiudere una nuova modalità di percezione. Frammenti da leggere ad alta voce, essi sollecitano la partecipazione multimodale del soggetto percipiente, forgiando *plasticamente* una pluralità di significati fatta di assonanze, allitterazioni, omonimie e omofonie. Al frame cinematografico sottoposto al processo di montaggio, accosto allora la ritmica composta di gesti, linee e movimenti impercettibili che la *planchette*, dispositivo consigliatole da James, vituperato da Münsterberg e largamente impiegato in ambito spiritistico, scaturisce. Una ritmica che, nel sondare i rapporti tra visibile e invisibile, genera una scrittura incardinata sul movimento e sulla vibrazione di un corpo tra corpi. Si ricorda come i candidati accuratamente selezionati da Stein sedessero a occhi chiusi, forse sognanti, con l'avambraccio poggiato sulla tavola lignea sospesa e le dita strette attorno alla matita, manifestando una scrittura automatica, un disegno ho detto in precedenza, generata dagli stimoli motori impressi o interni alla mano, sineddoche del corpo. Considerando come, nel più tardo *Autoritratto* del '33 Stein avrebbe ammesso limpidamente di non aver creduto ai suddetti automatismi²¹⁹⁹, ciò che vorrei ipotizzare, entro il panorama di

²¹⁹⁶ G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images* cit, passim.

²¹⁹⁷ *ivi*, p.108, trad. mia.

²¹⁹⁸ H. Münsterberg, *The Photoplay: a psychological study*, D. Appleton & Co, New York, 1916.

²¹⁹⁹ Come ricorda la stessa Stein nel '33: «Gertrude Stein non ebbe mai reazioni inconsece, né fu un soggetto di successo per la scrittura automatica. Uno degli studenti del seminario di psicologia di cui Gertrude Stein, pur essendo una studentessa universitaria, era membro su particolare richiesta di William James, stava conducendo una serie di esperimenti sulle suggestioni del subconscio. Quando lesse la sua relazione sui risultati dei suoi esperimenti, iniziò spiegando che uno dei soggetti non aveva dato alcun risultato e che, poiché questo abbassava di molto la media e rendeva falsa la conclusione

fonti autografe e critiche precedentemente enucleate, è come non sia stata tanto la riproposizione o l'emulazione di un procedimento automatico mai davvero verificatosi, quanto l'accadere di una scrittura priva di codice, delineata dal dinamico movimento della mano e da una serie di impercettibili contatti, a favorire la creazione di un'esperienza di scrittura a tal punto aniconica e sensuale.

Porto solo alcuni esempi a sostegno della mia argomentazione. Nella sezione *Oggetti* [*Objects*], Stein evoca la duttile fisicità di *Una piuma* [*A Feather*] parcellizzando in una ritmica di enunciati l'azione impercettibile degli agenti che entrano con essa in contatto: allora la piuma «è spuntata, spuntata dalla luce» [*is trimmed, it is trimmed by the light*], dal delicato zampettio di un «insetto» [*bug*] o dalla leggera pressione esercitata da un «palo» [*pole*]. Sebbene attraverso tale micro-dinamica di contatti essa «è spuntata da una lieve inclinazione e da vari tipi di riserve montate e di alti forti», la piuma «è sicuramente coesiva»²²⁰⁰. Ecco allora il diagramma di contatti, pulviscolari e interamente sensoriali per cui il corpo, ossia la piuma, appare oggetto di uno spettro di dinamismi – il minuto animale che su di esso si arrampica, il calore carezzevole delle onde luminose – conducendo il lettore-ascoltatore a delineare gli infiniti punti di tangenza scaturiti dall'intersezione dinamica tra due corpi. Nell'introdurre l'esperienza di gustare dei *Mirtilli Rossi* [*Cranberries*] ospitato nella seconda sezione eloquentemente intitolata *Cibo* [*Food*], dopo aver reclamato senza soluzione di continuità la «pensione di anzianità», la statunitense introduce la possibilità di «arrampicarsi completamente dentro [*climbing altogether in*] – nella polpa del frutto rosso? – quando c'è una possibilità solida di imbrattare nient'altro che una cosa sporca, colorarla tutta mentre diventa solida e gelatina»²²⁰¹. Del *Burro* [*Butter*] la scrittrice pare alludere alla sua consistenza soda, eludendone certamente la descrizione mimetica e piuttosto estraendone i movimenti endogeni al processo di fabbricazione e consumo. Allora, il derivato del latte «rimbomba dentro rimbomba dentro, burro [*boom in boom in, butter*]». La grafia tonda e l'allitterazione suggeriscono il propagarsi sordo di una eco costretta nel perimetro dell'unto panetto, di cui infine Stein pare evocare il prelievo per il tramite di un cucchiaino: «fai un po' di bianco, no e non con una buca, scava ancora dentro dentro [*Make a little white, no and not with pit, pit on it within*]»²²⁰². Nelle finali *Stanze* [*Room*] l'autrice sembra denunciare l'incedere disorientante della sua scrittura ammettendo, «agisci in modo tale che non serve a niente un centro [*Act so that there is no use in the center*]»²²⁰³, e dispiegando una narrazione cartografica in cui quest'ultima si imbatte negli interlocutori più disparati – da «una nuvola» [*cloud*] che muta proprio con i movimenti della luna» a un «soldato intero» [*whole soldier*] – colti tanto nel loro entrare materialmente in contatto con lo spazio, quanto assemblando dei componimenti idealmente tattili e texturali. Squadernando l'oggetto per il tramite di

dei suoi esperimenti, desiderava essere autorizzato a tagliare questo record. Di chi è questo disco, disse James. Della signorina Stein, disse lo studente. Ah, disse James, se la signorina Stein non ha dato alcuna risposta, direi che è altrettanto normale non dare una risposta che darne una e decisamente il risultato non deve essere tagliato» (G. Stein, op. cit., 1933, p. 97, trad. mia).

²²⁰⁰ G. Stein, *Tender Buttons*, Claire Marie, New York, 1914, p. 25. Riporto di seguito per chiarezza il componimento in lingua originale tratto dalla prima edizione del testo: «A Feather |A feather is trimmed, it is trimmed by the light and the bug and the post, it is trimmed by little leaning and by all sorts of mounted reserves and loud volumes. It is surely cohesive». G. Stein, M. Morbiducci, E.G. Lynch (a cura di), *Tender buttons* (1914), Liberilibri, Macerata, 2006, pp. 102-03.

²²⁰¹ *ivi*, pp. 166-67.

²²⁰² *ivi*, pp. 198-99.

²²⁰³ *ivi*, pp. 262-63.

una scrittura laboratoriale che seleziona, seziona e pone a sistema, l'interesse di Stein si focalizza sul un plesso di attributi sottoposti all'azione dello spazio e del tempo: ossia su «gesti, sfumature, relazioni»²²⁰⁴.

Concludo il paragrafo con una breve annotazione sul componimento *Lifting Belly*, scritto tra il 1915 e il 1917 e dato alle stampe quello stesso anno. Mentre la letteratura critica di Stein risalente agli anni Cinquanta e Sessanta ne fa raramente menzione, spetta alla già citata Stimpson un primo significativo appunto su di esso stilato nel 1985. In quella sede l'autrice definisce il componimento, interamente basato sulla ripetizione, sulla sovrapposizione e sull'accostamento di brevi enunciati che evocano il contatto dei corpi di due amanti, come il «resoconto più entusiastico [*ebullient*] della sua vita con Toklas», stilato da una Stein poco meno che quarantenne²²⁰⁵. Non mi soffermerò su tale meraviglioso esercizio in versi liberi, oggetto nell'ultimo ventennio di studi sistematici che ne hanno estesamente indagato il fulcro inventivo, ossia la relazione emo-erotica con Alice B. Toklas sulla quale la narrazione si plasma che, proprio per tali ragioni, necessita di un'indagine consapevole e tutt'altro che marginale nella letteratura *queer* e omosessuale. Per rendere conto della gravidanza creatrice di tale componente, si riporta un breve stralcio compilato dalla scrittrice Rebecca Mark, curatrice di un'edizione del testo data alle stampe nel 1995. In quella sede Mark annota limpidamente come il testo, scritto «per Alice» e «da Gertrude a Alice», non debba essere inteso alla stregua di un incontro privato e solipistico. Lungi dal possedere un orizzonte prettamente personale, *Lifting Belly* (1917) assume l'andamento — il ritmo, si potrebbe suggerire — di un atto politico, tanto poetico quanto potente. *Lifting Belly*, afferma l'autrice, «è sesso lesbico nel mondo, che partecipa, si relaziona e trasforma tutto ciò che incontra». Iniziato durante un soggiorno a Maiorca e ultimato in Francia mentre l'Europa veniva drammaticamente scossa dal Primo conflitto mondiale²²⁰⁶, esso è «linguaggio» e «occupazione»: «*Lifting Belly* erotizza, incarna tutto ciò che tocca»²²⁰⁷. Un punto condiviso dalla letteratura critica, di contro alle letture deteriori e apertamente omofobiche, risiede nell'intendere tale vocazione toccante, definita nel 1999 da Susan Holbrook con l'efficace locuzione di «erotismo testuale», come disancorata dai vincoli della rappresentazione visiva. Ancora una volta, la sua intensa connotazione evocativa deriva dall'intreccio di molteplici livelli, ossia dalla stratificazione di «connotazioni», «ripetizioni», «sovrapposizioni» e «ricerca concreta dei significanti»²²⁰⁸. Nella ferma volontà di scalfire l'autorità patriarcale della poesia, Stein manipola, in un “vezzo” che le deriva dalla formazione di scienziata, gli elementi costitutivi del linguaggio, volendone ripristinare la propensione «carenzevole» della parola²²⁰⁹. Nel solco della già menzionata «estetica tattile» [*Tactile aesthetics*] proposta da Rebecca Scherr sin dal 2005, a cui la stessa Stein avrebbe dato vita per il tramite di componimenti quali *Tender Buttons* e *Lifting*

²²⁰⁴ J.M. Brinnin (a cura di), *Introduction*, in G. Stein, *Selected operas & plays of Gertrude Stein*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1970, p. Xii.

²²⁰⁵ C.R. Stimpson, *The Somagrams of Gertrude Stein* cit., p. 74, trad. mia.

²²⁰⁶ Per un'attenta lettura del contesto bellico in cui venne redatto *Lifting Belly* e sull'influsso che tale contesto dovette esercitare, unitamente alla relazione amorosa tra le due donne, rimando a: D. M. Owens, *Gertrude Stein's "Lifting Belly" and the Great War*, in “MFS Modern Fiction Studies”, Vol. 44, N. 3, Inverno 1998, pp. 608-618.

²²⁰⁷ G. Stein, *Lifting Belly* (1917), R. Mark (a cura di), 1995, p. xix, trad. mia.

²²⁰⁸ S. Holbrook, *Lifting Bellies, Filling Petunias, and Making Meanings through the Trans-Poetic*, in “American Literature”, Vol. 71, N. 4, Dicembre 1999, p. 752.

²²⁰⁹ N. Rehling, *Taking Patriarchy out of Poetry: Eroticism and Subversion in Gertrude's Stein 'Lifting Belly'*, in “Grammar: Journal of Theory and Criticism”, Vol. 4, 1996, pp. 79, 81, trad. mia.

Belly, l'autrice pone in prospettiva l'eventuale contributo femminista di Stein. Nel rivendicare il carattere multimodale e incarnato per cui la stessa locuzione «Lifting Belly», ripetuta ossessivamente nel corpo del testo, trascende i confini di un'immagine statica, assurgendo allo stato di «frase uditiva» e di «azione da compiere, una sorta di carezza linguistica».

Mi domando, e concludo, se una simile motilità, un movimento impercettibile fatto di particelle che fluttuano, di lettere tondeggianti, di una ritmica del corpo “cieco” che conosce il mondo fenomenico scontrandosi fisicamente con esso, non possa trovare nel sentire aptico e nel discreto dispositivo aptico della *planchette* il suo motore inventivo.

3.1.3. Sintesi: questioni di ritmica, questioni di scrittura

Lo spoglio della letteratura critica sinora condotto, unitamente alla ricostruzione delle vicende laboratoriali costitutive per il nascere tardo ottocentesco della scienza dell'aptica, mi ha permesso di porre in luce tanto lo spettro di metodologie impiegate in ambito storico-artistico, quanto di risalire alle origini empiriche di tale senso di confine. I paragrafi dedicati al configurarsi della scienza dell'aptica [*haptics; haptic*], precedente, da un punto di vista cronologico, all'istituirsi di una riflessione sulla nozione di aptico [*haptic; haptik*] applicata alla teoria dell'immagine, sono stati dedicati a compilare un quadro sintetico della situazione dei primi laboratori accademici nordamericani, sede dell'intersezione vivace e tutt'altro che pacifica, tra le ricerche dapprima condotte in Germania — da Wundt sino a Münsterberg, passando per il britannico Titchener — e trasmigrate in seguito negli Stati Uniti — dove, per il tramite di una ramificata rete di relazioni facente capo a William James, avrebbero intercettato le ricerche condotte dai giovani Bernard Berenson e Gertrude Stein. Due mi pare risultino le considerazioni mutuabili dall'indagine “diplopica” che ha introdotto la presente sezione. Da un lato, essa ha permesso di appurare come, sebbene il termine aptico venga utilizzato in maniera soltanto secondaria negli studi storico-artistici sulle Avanguardie Storiche (esso appare sovente menzionato *en passant* oppure sinteticamente segnalato in nota), i riferimenti alla tattilità enucleati nella ricognizione storiografica rendono conto di uno spettro concettuale esteso e disorientante per la pluralità di letture discusse. Nell'investire un toccare inteso nel suo senso più ampio della valenza di dispositivo argomentativo, tanto la teoria quanto la critica d'arte sono state in grado di interrogare il proprio statuto disciplinare anzitutto sul piano metodologico, saggiando approcci di volta in volta estesiologici, semiologici o psicoanalitici. In tale intersecarsi di accezioni lessicali, sovente lasco nel precisare chi sia il soggetto di una simile tattilità — se l'artefice dell'opera, il suo fruitore, oppure ancora lo spazio dell'opera — solo raramente la letteratura critica di ambito storico-artistico, se si escludono, certamente, gli studi dedicati alla cosiddetta arte tattile, ha reso il *toccare con mano* l'opera d'arte un lemma strutturale. Anzi, si potrebbe sostenere come, fosse anche in maniera incidentale, la maggior parte dei critici e degli storici dell'arte abbia sviluppato considerazioni maggiormente prossime all'alveo dell'aptico che della tattilità. Osservazioni riconducibili alla sfera del toccare quali le categorie di “tattile”, “tattilità”, “ordine tattile”, “tattilismo”, lungi dal designare un'interazione effettiva con l'opera (che talvolta può pure avvenire), alludono ai processi mediante cui la costruzione dello spazio dell'opera, e, ancor più specificamente, l'evocazione della terza dimensione in relazione al corpo, può sollecitare la partecipazione a distanza del suo fruitore. Riconoscendo dunque nei processi di resa metaforica

del toccare una delle chiavi mediante cui sia la teoria sia la prassi hanno reso un fenomeno percettologico (il sentire aptico) una questione stilistica, è stato necessario valutare la configurazione dei suddetti processi, nella volontà di dimostrare affinità, avanzamenti e rivisitazione rispetto alla visualità aptica riegliana, ma anche di rilevare il sussistere di orientamenti che, pur non auspicando un'interazione propriamente tattile con l'opera, eludono la componente ideologicamente panottica.

Dall'altro (e conseguentemente), riconoscere nella "preistoria" dell'aptico un passato laboratoriale solo parzialmente sovrapponibile al dispositivo riegliano, ha consentito di radicare la vocazione duplice della motilità dell'aptico in un frangente temporale e disciplinare maggiormente inclusivo.

Negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, la nascente scienza dell'aptica definiva il proprio statuto nobilitando sul piano empirico il senso del tatto. Il riscatto di un senso tradizionalmente degradato ad appannaggio del soggetto ritenuto subalterno (il soggetto femminile, l'infante, il non vedente, il primitivo) viene realizzato per il tramite di una sua capillare parcellizzazione sperimentale. Lo studio delle sensazioni epidermiche e della loro estensione, della forza matrice delle mani, degli avambracci e dei muscoli, della sollecitazione dei meccanorecettori per il tramite di stimoli connessi alla temperatura e al dolore, si accompagna, in particolar modo nel Laboratorio di Psicologia dell'Università di Harvard, alle investigazioni compiute sull'attenzione, sui tipi caratteriali, sulla volontà, sulla memoria e sulle emozioni, come ha già dimostrato in maniera convincente la già citata Giuliana Bruno²²¹⁰. La *motilità* connotativa del sentire aptico finanche a livello etimologico, assurge a paradigma, tanto scientifico quanto "fantastico", se si considerano gli errori e i luoghi comuni in cui i poliedrici studiosi dovettero incorrere in questa fase seminale, per sondare a livello propriocettivo, interocettivo (le fantomatiche *inner sensations*) ed esterocettivo (le osservazioni da ultimo errate sulla temperatura e sul dolore) il funzionamento di un corpo macchinico che sente.

Lo sviluppo storico della scienza dell'aptica, come annota David Parisi «esprime una sequenza di immagini di desiderio»²²¹¹, in un'espressione che delinea una potente (ed eloquente) intersezione con quanto lo storico dell'arte contemporanea Rémi Labrusse rilevava essere accaduto con l'invenzione tardo-ottocentesca del concetto di preistoria, che il francese intende come «il risultato di una rete di desideri, azioni, pensieri che convergono verso questa rivoluzione nella rappresentazione del tempo»²²¹². Un desiderio che, muovendo dalla «fantasia che il tatto possa essere rivelato attraverso l'indagine empirica», giunge al «sogno che questa stessa scienza del tatto possa consentire l'estensione della tattilità nelle e attraverso le reti di comunicazione digitale»²²¹³, aprendo la strada alla moderna scienza dell'aptica. La storia dell'aptica e dell'aptico, allora, prende avvio da un contesto di vibrante sperimentazione che, lungi dal limitarsi al piano psicoanalitico, vede quali protagonisti un drappello di operatori e di candidati immersi in un contesto laboratoriale, di invenzioni

²²¹⁰ Mi riferisco nuovamente al contributo: G. Bruno, *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images* cit., pp. 88-113.

²²¹¹ D. Parisi, *Archeologies of Touch* cit., p. 19, trad. mia.

²²¹² R. Labrusse, *Préhistoire: l'envers du temps*, Hazan, Parigi, 2019, p. 4, trad. mia.

²²¹³ D. Parisi, *Archeologies of Touch* cit., p. 19, trad. mia.

mediali dalle finalità più eterogenee, di apparecchi di misurazione e protocolli rigorosamente stilati, entro una cornice istituzionale sulla quale il recente volume di Parisi pone l'accento²²¹⁴.

Come in precedenza segnalato, uno dei problemi metodologici che ho riscontrato nello studio del sentire aptico pertiene la comunicazione parziale, resa indubbiamente ardua in virtù delle competenze specialistiche, tra il fronte delle cosiddette scienze dure e il corrispettivo umanistico. Vorrei pertanto ribadire che il riferimento che ho posto sulla scienza dell'aptica, deve essere valutato nel suo portato di documento storico e non di ricognizione critica di un campo, quello psicofisiologico, per il quale non dispongo di conoscenze sufficientemente consolidate. Ciò che invece occorre registrare adottando un approccio storico-artistico, concerne l'evidenza secondo cui, nel passaggio dall'alveo psico-estetico alla teoria dell'immagine e alle sperimentazioni artistiche (tanto teoriche quanto pratiche), le riflessioni sul sentire aptico abbiano generalmente tradotto quel magmatico sistema di stimolazioni epidermiche, muscolari e viscerali sul piano dell'immaginazione e dell'evocazione, estendendo, di fatto, il successivo lemma dell'immagine vicina, della visione ravvicinata e dell'occhio palpante rieglino.

La ricognizione della teoria estetica di Bernard Berenson alla luce delle fonti documentarie rese disponibili nell'ultimo lustro, unitamente alla disamina di alcuni componimenti scelti di Gertrude Stein, valutati in relazione agli esperimenti da quest'ultima condotti nella seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento ad Harvard, mi pare rechino testimonianza di una simile transizione che, è bene rimarcarlo, si consuma anzitutto per il tramite della *scrittura*.

L'azione congiunta disposta da Berenson dei "valori tattili" e di "movimento", da ricondursi al più articolato sistema concettuale in cui figurano le "sensazioni immaginarie" e le "sensazioni immaginarie di contatto", si risolve, sin dalla prima elaborazione teorica risalente al 1896, in uno sforzo di astrazione che il pittore deve faticosamente compiere. Al fine di sollecitare "l'immaginazione tattile" del soggetto percipiente, l'eccellente maestro deve essere infatti in grado di isolare, nell'infinita disponibilità di contorni che, contro il fluire del reale, reificano l'oggetto nello spazio, la "linea funzionale". Una linea funzionale destinata a stimolare sul fronte immaginativo quella *ritmica* di "spinte", "controspinte" e "pressioni" che, trasmesse attraverso le "articolazioni" e le "giunture" delle figure effigiate, intensificano il godimento vitale del soggetto percipiente. Come si è detto, l'impalcatura teorica architettata da Berenson, pur dimostrandosi antropologica nelle premesse e antropomorfa nelle reazioni, non può che pervenire da ultimo e quasi contro la volontà del suo stesso sistematore al vituperato piano dell'astrazione. Piuttosto risulta il pensiero stesso e il suo prendere forma in una teoria ad assumere un andamento laboratoriale, incardinato sulla "vivisezione" dell'immagine. Nell'argomentazione del 1896, non fortuitamente, è il lineare Botticelli a rappresentare per Berenson l'artista

²²¹⁴ *ivi*, p. 20. Scrive a questo proposito Parisi: «Utilizzando apparecchiature sempre più specializzate e standardizzate, i ricercatori che hanno eseguito questi esperimenti di laboratorio sono riusciti a disaggregare e a suddividere il tatto in una serie di sotto modalità costitutive, ciascuna con le proprie strutture fisiologiche uniche. In laboratorio, il senso del tatto è diventato i sensi del tatto; le parti che lo compongono – il calore, il freddo, la pressione, il dolore, il peso, il movimento e le vibrazioni – sono diventate l'obiettivo di macchine specializzate, protocolli e programmi sperimentali, tutti destinati a fornire una mappa dettagliata e olistica della capacità del tatto di notare e non notare le differenze tra le cose» *ivi*, p. 20, trad. mia.

in grado di coniugare nella maniera più efficace “valori tattili e movimento”, generando entro una pittura tanto planare quanto schematica dei “puri valori astratti di movimento”.

Diversamente Stein, operativa nel Laboratorio di Psicologia di Harvard dal 1893 al 1898, affronta in prima persona l’esperienza di una scrittura ritmico-disegnativa, scaturita dell’impiego del dispositivo aptico della *planchette*. Mediante l’ausilio di tale strumento medianico in voga dalla fine degli anni Sessanta dell’Ottocento, la statunitense, allora poco più che ventenne, scandaglia le leggi dell’automatismo motorio in rapporto all’attenzione e al carattere dell’individuo. Lungi dal trasferire in maniera acritica le metodologie della scrittura automatica alle sperimentazioni creative, mi pare piuttosto che Stein mutui dalla quinquennale esperienza in laboratorio una forma di scrittura intimamente connessa ai movimenti inconsci del corpo, alle sensazioni che esso plasticamente esperisce e ai contatti impercettibili che realizza. Dalla ritmica di gesti, linee e movimenti mediati dall’esemplare di *planchette* sospeso dal soffitto del Laboratorio nella primavera del 1898, Stein perviene a una scrittura parimenti sperimentale in cui, i “puri valori astratti di movimento” berensoniani, caricandosi di una valenza non di rado erotico-emotiva, scaturiscono da un intreccio plastico composto da suoni ed enunciati ecolalici che, venendo ripetuti ossessivamente, schiudono una ritmica del contatto. Ciò che mi auspico di dimostrare nel successivo capitolo, corrisponde a come una simile risonanza entropatica posso ravvisare ampi margini di applicazione anche in ambito storico-artistico. Quest’ultima, non realizzandosi più in un contesto propriamente laboratoriale, trova nella cornice altrettanto sperimentale non di una storia, bensì di una pluralità di *storie dell’arte*, il proprio luogo di elezione. Il tentativo che il prossimo capitolo percorre sarà dunque quello di portare alla luce, tra le grandi narrazioni della storia dell’arte contemporanea occidentale, un regesto di storie quotidiane, di narrazioni piccole e, non fortuitamente, comunitarie, direttamente implicate nel farsi dell’opera. Si scoprirà, allora, che nella quotidianità metropolitana di Parigi e New York, in un frangente temporale compreso tra la seconda metà degli anni Dieci e i primi anni Venti, le attitudini e i desideri del *sapiens* permangono nei millenni – il movimento di un corpo senziente, l’urgenza di restituire in una veste iconica l’irrappresentabile, la possibilità di imprimere una traccia tangibile –, entro un panorama fattosi diversamente complesso e forse più temibile. Le sale opportunamente classificate di un laboratorio accademico vedono allora nella topografia cittadina, che è al contempo una topologia virtuale scandita da sedi e cataloghi espositivi, interventi su riviste specialistiche, carteggi che attraversano stati insieme a rari documenti fotografici, un’emanazione alternativa. Dallo studio-grotta, il sentire aptico diviene un fattore direttamente implicato nei processi di creazione materiale dell’opera e delle sue condizioni di visibilità. Il costruito di autorialità, benché sempre presente, può configurarsi in una logica relazionale, in un dialogo a distanza, quando non incidentale, o in uno scontro aperto. Protagonisti del successivo capitolo risulteranno pertanto manufatti dalla valenza fantasmatica e satellitare: opere di cui si sono perse le tracce o sulle quali sono andate costituendosi, quando presenti, narrazioni stereotipe. La ritmica del sentire aptico, divenendo tanto una questione di prassi, quanto una narrazione di fonti, assume allora un andamento intermediale, appellando il corpo del soggetto percipiente in maniera stratificata.

CAPITOLO 2

3.2. Intermediale: una proposta documentario-critica attorno a *Plâtre à toucher chez de Zayas* (1916)

Nella successiva argomentazione si cercherà di testare il duplice piano concettuale qui brevemente ripercorso. A tal proposito, verranno focalizzate alcune esperienze occorse entro i primi vent'anni del Novecento tra Europa continentale e Stati Uniti e incentrate, almeno teoricamente, sul toccare fisico e dinamico l'opera d'arte. L'obiettivo che mi prefiggo di dimostrare prediligendo un approccio storico-artistico e documentario, prima ancora che percettologico, pertiene all'individuazione di una linea di sperimentazioni artistiche in cui è stata proprio l'esperienza del toccare una scultura progettata a tale scopo a determinare la creazione, sul piano sperimentale, di texture ritmiche parimenti toccanti, siano esse pittoriche o fotografiche. La volontà di ricostruire un simile filone, in fondo trascurabile rispetto al corso ben più ampio della storia dell'arte, risponde a una serie di presupposti metodologici che verranno esplicitati sin da ora.

In prima istanza, esso permette di intendere e praticare lo studio della percezione aptica senza isolare la medesima da quello spettro di relazioni, incontri e accadimenti culturali che concorrono all'emersione di taluni fenomeni artistici. Come si mostrerà di seguito, si tratta infatti a mio avviso di una rete di riferimenti che, attraversando l'oceano e svariate latitudini, mette in contatto una cerchia di individui per il tramite di fotografie, interventi critici, inserti apparsi su riviste d'avanguardia ed esposizioni personali. In secondo luogo, in quanto, rifiutando letture di indirizzo esclusivamente psicanalitico, la proposta che si vorrebbe illustrare risponde a un indirizzo prettamente formalista. Infine, preferisco approfondire un simile filone in quanto la congiuntura tra scultura e superficie, destinata a subire delle fondamentali e sconquassanti rivisitazioni — tra cui il rapporto tra “oggetto primario”, “installazione” e “immagine in movimento” — evidenzia degli sviluppi significativi nella seconda metà del Novecento e persino per le più recenti sperimentazioni artistiche. Espliciterò nella successiva trattazione i punti troppo sbrigativamente introdotti, premettendo ai medesimi una fondamentale puntualizzazione.

3.2.1. Nascita dell'arte tattile: storia di un fantasma? Ragioni e obiettivi di un'analisi a ritroso

Quanto la precedente disamina ipotizza sul sentire aptico prende le mosse dalla duplice disposizione, come si è sottolineato a più riprese, che tale forma del sentire manifesta a seconda dell'ambito disciplinare di riferimento. Da un lato, essa afferisce a una serie di comportamenti e di attività scientifico-meccaniche volte a mappare il funzionamento dell'epidermide, della forza motrice degli arti e dei processi di traduzione multimodale delle sollecitazioni tattili attivamente praticate. Dall'altro, a questo *parterre* formato da protocolli, macchinari e operatori, si giustappone il tentativo di traslare sul piano immaginifico una simile ritmica di micro-contatti e locomozioni in un dispositivo teorico che, nei campi della teoria e della storia dell'arte, detiene una notevole originalità.

A fronte delle premesse esposte, il presente capitolo si auspica di interrogare come il sentire aptico sia subentrato nella prassi artistica dei primi anni Dieci prediligendo un approccio in primissima istanza documentario-filologico e, allo stesso tempo, critico, piuttosto che percettologico. Nel perseguire un simile obiettivo, l'argomentazione ravvisa il proprio motore teorico in quella che già il *filmmaker* e teorico ceco Jan Svankmajer definiva nel 2014 come «senza dubbio la prima opera tattile degna di tale nome, in quanto è il

primo oggetto progettato per il contatto tattile»²²¹⁵ ossia, il singolare manufatto in gesso di Edith Clifford-Williams noto come *Plâtre à Toucher chez De Zayas* e datato al 1916 [Figura 95]. Benché l'opera in questione venga sistematicamente menzionata, se pur in maniera sintetica quando non addirittura allo stato di accenno, nelle ricognizioni elaborate sull'arte tattile, compulsando la storia di tale manufatto satellitare rispetto alle principali direttive della storia dell'arte, emergono una serie di problematiche affatto marginali.



Figura 95: Montaggio composto da Edith Clifford Williams, Self Portrait, 1904. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University; J. Arens, Plâtre à toucher chez de Zayas, 1916

Anzitutto, può forse stupire riscontrare come, diversamente da quanto l'entusiastica affermazione di Švankmajer lascerebbe supporre, le informazioni disponibili su tale prodromico oggetto risultano drammaticamente lacunose e, per lo più, incerte. Il tuttotondo, oggi perduto, dovette essere presumibilmente distrutto dalla sua stessa artefice Clifford-Williams già nel 1918, come si dimostrerà in sede di argomentazione. A fronte dell'assenza dell'oggetto originale, anche la documentazione fotografica su di esso appare alquanto limitata. La conoscenza di tale gesso, che le fonti descrivono come toccabile, appare infatti veicolata dalla circolazione di un'unica fotografia in bianco e nero, presumibilmente scattata da Francis Picabia alla Modern Gallery del poliedrico messicano Marius de Zayas, nella primavera newyorkese del 1916 e attualmente proprietà dello storico dell'arte Francis M. Naumann, detentore della copia attualmente conservata presso l'Archivio Marius de Zayas (Siviglia)²²¹⁶. Tale documento sarebbe in seguito trasmigrato nel maggio del 1917, peraltro mantenendo la medesima sottile cornice che ne caratterizza l'impaginazione, sulle pagine della pubblicazione indipendente "Rong Wrong", il successivo 18 gennaio 1921 tra i trafiletti del quotidiano francese "Comœdia" in una breve invettiva a firma del citato Picabia e ancora nel 1940 – venendo in questo caso ritagliato – nel saggio autobiografico *How, when, and why modern art came to New York* compilato dallo stesso de Zayas e dato alle stampe in prima edizione quello stesso anno.

²²¹⁵ J. Švankmajer, *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*, Tauris Academic Studies, 2014, p. 73, trad. mia.

²²¹⁶ *ivi*, p. X, trad. mia.

Laddove il poroso minerale risulta immediatamente riconoscibile (essendo inoltre confermato dalla preziosa indicazione paratestuale), la disamina dello scatto fotografico offre solo alcune informazioni al fine di approfondire lo studio dell'opera. Immortalando il gesso issato su un parallelepipedo rettangolare, il documento restituisce la veduta frontale del tuttotondo, opportunamente ripreso dinnanzi a un fondale scuro, abdicando alla presentazione del suo sviluppo complessivo e rivelandosi solo parzialmente eloquente rispetto alle reali dimensioni dell'esemplare, presumibilmente medio-piccole. Agganciandosi a una base circolare leggermente rialzata, *Plâtre à Toucher chez De Zayas* esibisce un corpo sinuoso, eventualmente fallico o forse fitomorfo che, scaturendo da un gambo solcato da profondi turgori e morbide intercapedini, culmina in una terminazione cupoliforme anch'essa ritmata da un diagramma di arterie in rilievo che ne animano le superfici. Sulla datazione dell'opera e sulle sue vicissitudini espositive, in una serie di dati che presenterò nei successivi paragrafi, le fonti si dimostrano sovente contraddittorie, facendo oscillare le medesime tra il 1916 e il 1917.

Dunque, nella preistoria dell'arte tattile novecentesca giace un manufatto realizzato da un'artista statunitense misconosciuta, di cui le fonti non di rado ignorano il genere e la cui produzione appare oggi andata in gran parte perduta; una scultura di cui risultano ignote le dimensioni e la cui parvenza, lungi dall'assecondare un'esplorazione tattile cinestetica che possa testimoniare lo sviluppo tridimensionale, riflette quella di un esemplare pittorico catturato frontalmente. Rammentando della complessità, come si avrà modo di affrontare in fase di scrittura, di ricostruire le vicende espositive del medesimo esemplare, non parrebbe peregrino intendere il gesso di Clifford-Williams come una sorta di spettro, un'ombra della neonata arte tattile che, baluginando di documento in documento, ha costruito la propria storia su una trama di relazioni e di informazioni tramandate per vie traverse, non di rado interpolate. Ciò che vorrei porre in evidenza sin da ora risiede nel fatto che, nonostante l'esplicito riferimento contenuto nel titolo dell'opera, nessuna delle fonti primarie e secondarie che ho potuto rintracciare (e in parte, come si vedrà, già segnalate dalla precedente letteratura critica, che tuttavia mi pare non abbia posto la questione in maniera sufficientemente decisiva) testimonia di un'effettiva interazione tattile con l'opera, né fornisce alcun resoconto su come una simile fruizione sarebbe dovuta avvenire.

La disamina di *Plâtre à Toucher chez De Zayas* di Clifford-Williams proietta il sentire aptico nel cuore del panorama artistico primo novecentesco, conducendo tale modalità percettiva a confrontarsi con la figura dell'intreccio e con quella gemella dell'intrigo. La trattazione che mi auspico di ricostruire ravvisa infatti il proprio luogo teorico in un'intricata trama di relazioni, animata da nominativi trascritti solo parzialmente, da opere che appaiono e scompaiono dal corso della storia dell'arte o, più semplicemente, dai cataloghi espositivi, da esemplari-sosia che disorientano le manie di controllo del filologo, ma anche dalla manipolazione di fonti o da errori logistici intercorsi nella loro trasmissione e, infine, da cronologie oggetto di continui ripensamenti. Nel compiere a ritroso uno spoglio delle vicende attorno alla nascita dell'arte tattile che istituisca quale suo punto di partenza la polemica scoppiata tra le pagine del quotidiano parigino "Comœdia" nel gennaio del 1921 a seguito della proclamazione del primo Manifesto Futurista sul Tattilismo (11, 15 gennaio 1921), l'argomentazione perverrà a quello che le fonti francesi hanno sin dai primissimi anni Venti identificato quale

luogo prodromico della genesi della cosiddetta *Art Tactile*: ossia, la New York del 1916. Nella successiva argomentazione, allora, si procederà nella disamina delle istanze futuriste e nella ricostruzione delle fasi di un'agone, quello protrattosi nel primo semestre del 1921 (a ancora, sebbene in maniera maggiormente sporadica, nei mesi e negli anni a venire) e che vide le fonti francesi idealmente capeggiate da Picabia scagliarsi contro l'invenzione del collega futurista, giungendo alla nevralgica (e tuttavia non del tutto risolutiva) testimonianza fornita da Guillaume Apollinaire in un trittico di interventi pubblicati in un frangente temporale che spazia dal 1916 all'autunno del 1918. Prediligere l'indirizzo di analisi "a ritroso", ovvero dal 1921 al 1916, mi ha permesso di delineare un quadro maggiormente esteso della ricezione francese del progetto marinettiano, registrando i resoconti dei detrattori, ma anche di eventuali ammiratori, raccogliendo le indicazioni sulla scultura di Clifford-Williams presentate nei molteplici testi.

Pervenire al 1916 newyorkese mi ha inoltre consentito di confermare una precisazione puntiforme, sebbene affatto marginale rispetto alle vicissitudini sul sentire aptico, attorno a un'altra delle creature fantasmatiche che tormenta le cronologie storico-artistiche, nonché l'ovoide marmoreo di *Sculpture for the Blind* di Brancusi la cui datazione è ancora assegnata, almeno da alcuni interpreti, al 1916 (anno in cui l'opera sarebbe stata per la prima volta esposta nella metropoli statunitense). Nel postdatare su basi documentarie la scultura al 1920, mi è stato inoltre possibile proporre, incardinando l'argomentazione sullo spoglio filologico di alcune fonti secondarie scelte, come anche la scultura per i ciechi, nonostante la sua affascinante denominazione, non dovette essere da ultima predisposta a un'effettiva interazione manuale da parte del pubblico.

Ciò che l'indagine attorno alla genesi dell'arte tattile mi pare allora ponga in luce, può essere solo parzialmente utile al fine che la medesima si propone di assolvere. Tanto nel caso di *Plâtre à Toucher chez De Zayas* quanto in quello, a questo punto di quattro anni successivo, di *Sculpture for the Blind*, i documenti appaiono piuttosto reticenti, quando non del tutto muti, rispetto al fatidico momento della fruizione: quale arte tattile rinuncia a tramandare le modalità e le sensazioni suscitate dall'infrangere il veto dello sfiorare nel primo quarto del Novecento già "intangibile" quale l'opera d'arte, se non un suo fantasma, o una sua prima, ancestrale forma di metaforica traduzione? Occorre inoltre specificare come, per contro, le seminali riflessioni elaborate sul toccare in ambito futurista e che, come si vedrà, non solo prevedevano un'effettiva interazione manuale, bensì estendevano la medesima in un orizzonte propriamente corporeo e cinestesico, rivendicassero in maniera sufficientemente ferma la volontà di sollevare tali sperimentazioni dall'ingombrante giogo della storia dell'arte e, nella fattispecie, dalle questioni stilistiche ad esso correlate.

Risultano queste le ragioni che hanno spinto chi scrive a trasferire il fulcro dell'argomentazione dal momento della fruizione, sul quale non pervengono notizie sufficientemente solide, a quello della prassi e, più profondamente, della creazione e ricezione dell'opera d'arte. Liberare l'eccentrico gesso di *Plâtre à Toucher chez De Zayas* dalla morsa di ripetizioni nella quale la recente bibliografia ha involontariamente costretto tale scultura, permette di ricondurre la medesima, dalle rigide impaginazioni di "Rongwrong" e "Comœdia", al tessuto palpitante della New York dei secondi anni Dieci in cui tale esemplare, al di là o forse in virtù della sua apparenza eccentrica, dovette costituire una sperimentazione prodromica nell'alveo dell'arte plastica. Risalendo alla biografia di Clifford-Williams e all'analisi di alcuni suoi scritti, mi è stato possibile allora

ipotizzare come sia stato proprio il sentire aptico a presiedere al passaggio dalla prima produzione dell'artista, principalmente grafica e di carattere mimetico, all'unico esemplare scultoreo sopravvissuto e che non escludo possa aver a sua volta orientato, in una logica squisitamente intermediale, la produzione pittorica di matrice astratta licenziata dall'artista a partire dal 1916 (e di cui, peraltro, si conserva solo un'illuminante testimonianza). Sulla base di tale presupposto, mutuato tanto dalla consultazione di brevi interventi e carteggi quanto dal raffronto formale degli esemplari in esame, la ricerca ha tentato di spingersi ancora oltre, interrogando il silenzio delle fonti e facendo congetturare sui motivi per cui un manufatto così innovativo nelle premesse sia passato sottotraccia.

In maniera non dissimile da *Plâtre à Toucher chez De Zayas*, il sentire aptico rinuncia alla propria insularità abbandonando i locali di un ideale Laboratorio di Psicologia sperimentale, per penetrare quelli di una fucina altrettanto dinamica e decisamente più estesa, animata dagli artisti, dai critici, e dagli interlocutori – siano essi organici o inorganici – raccolti attorno alle gallerie newyorkesi 291 di Alfred Stieglitz e Modern Gallery di Marius de Zayas.

L'ipotesi che vorrei dunque proporre è che il gesso di Clifford-Williams, artista come si vedrà aggiornata e inserita nel coevo panorama artistico sia statunitense sia europeo, non solo assurga a testimonianza tangibile di una prassi che trova nella manipolazione dell'argilla e nella creazione di un volume sinusoidale idealmente preposto al toccare un motore stilistico-inventivo atto a indirizzarne la produzione in una prospettiva intermediale (ossia dalla scultura alla pittura e viceversa), ma possa addirittura incarnare una vera e propria teorizzazione. Una teorizzazione reificata nei contorni curvilinei di un corpo gessoso che ravvisa nel sentire aptico e nel concepire l'opera d'arte come non avulsa dal contesto sociale al quale si rivolge, le premesse per contestare la svolta astratta da de Zayas, detentore o destinatario del manufatto da toccare e fautore di una linea astratta dell'arte moderna incardinata sulla referenzialità, sulla rimozione delle emozioni e sul cerebralismo. Del fatto che il sentire aptico dal costituire un fattore stilistico interno alla produzione di un artista, generando un'intensa dialettica tra volume e superficie, possa rappresentare una postura condivisa, rende conto quella che ipotizzerò costituire la prova dell'esposizione *Plâtre à Toucher chez De Zayas* nella primavera del 1916 e una prova della valenza progettuale e operativamente intermediale del sentire aptico quando catapultato nei processi di creazione dell'opera d'arte.

Potrebbe infatti non essere fortuito che la leggendaria Georgia O'Keeffe, nel giugno del 1916, modelli a New York un minuto manufatto in plastilina dal titolo *Abstraction*, destinato a essere riprodotto in gesso entro il dicembre di quello stesso anno e a costituire, almeno sino al 1946, l'unico esemplare scultoreo della sua produzione. La proposta che vorrei avanzare intersecando una serie di dati documentari e di rilievi formali è che O'Keeffe possa avere visitato l'esposizione di scultura comparata organizzata alla Modern Gallery di de Zayas in cui, unitamente alle sculture delle future suffragette Alice Morgan Wright e Adelheid Roosevelt, dovette presumibilmente essere esposto il gesso di Clifford-Williams, di cui l'artista originaria di Sun Prairie colse il funzionamento, rilevando l'esistenza di una ritmica aptica e entropatica ben prima dell'onnipresente motivo dei *Fiori*.

3.2.2. Alcune precisazioni su linea, corpo e ritmo

Intendere l'apτικό quale dispositivo stilistico che interseca l'elemento scultoreo con la planarità della superficie, da un lato può fornire un episodio genealogico utile a valutare come sia stato il persistere di attributi riferibili alla scultura a orientare le sperimentazioni afferenti all'immagine planare, sia essa statica o in movimento, nel corso del Novecento (e oltre). Dall'altro, esso permette di connettere la trattazione storico-artistica a quello spettro di figure raccolte attorno al lemma della ritmica, dell'evocazione del contatto e del movimento che ha visto in Berenson e Stein promotori in una direzione psico-fisiologica non sovrapponibile nei suoi presupposti a quella riegliaiana. Non si tratta, infatti, di una visione ravvicinata di matrice hildebrandiana che ricostruisce per il tramite di un montaggio di progressivi «movimenti oculari» la forma, né del tropo vischeriano e in seguito wölffliano secondo cui l'occhio, assumendo la postura di un polpastrello (o diversamente di una mano che sonda i declivi), perlustra la linea inseguendone i contorni²²¹⁷. Laddove la retina risulta sospinta all'esplorazione cartografica della superficie, assumere il predominio sostanzialmente ideologico della visione, come accade nelle impalcature estesiologiche approntate dagli autori tedeschi, rinnega le volontà delle artiste di cui intendo discutere, oltre che rivelarsi da ultimo controproducente: quale spazio appare correlato al delinarsi di un diagramma di linee che intrattengono con i propri referenti una relazione soltanto debole, quando non inintelligibile?

Risulta allora il corpo, intenso quale vibrante macchina di emozioni, di movimenti e in qualità tanto di fautore quanto di ricettore di una trama di contatti che esperisce e di cui serba memoria, piuttosto che la retina sintetizzatrice, a definire il luogo teoretico di simili sperimentazioni. Se gli assunti formulati dal già menzionato Schmarsow, percorrendo una direzione non equiparabile all'orientamento strutturalmente panotticista consolidato dalla *Kunstwissenschaft* di area tedesca da Hildebrand sino a Wölfflin, come già dimostrato Andrea Pinotti, pongono al centro la cinestesia di un corpo-vivo fisiologicamente senziente che permette all'individuo di conoscere «muovendo(ci)[si] intorno agli oggetti e muovendo gli oggetti nelle nostre mani per cogliere da tutti i lati la materialità individuale della cosa che percepiamo», discutendo peraltro dei processi attivi di «creazione del ritmo» e di una sua calibrazione in relazione agli ornamenti lineari, parrebbero di area anglofona (come Berenson e Stein) le fonti atte a introdurre l'opera delle suddette artiste.

Si data infatti ancora al 1916 newyorkese la pubblicazione in prima edizione del saggio *The Creative Will; Studies in the Philosophy and the Syntax of Aesthetics* del critico d'arte Willard Huntington Wright e di cui Georgia O'Keeffe, scrivendo alla sodale Pollitzer nel dicembre del 1916, confida con toni entusiastici:

Ho letto "Volontà creativa" di Wright... Ce l'hai? Se non ce l'hai, voglio regalartelo. Per me è stato fantastico, ecco perché voglio regalartelo. Non sarebbe divertente regalarti qualcosa che mi è piaciuta solo a metà: mi entusiasma così tanto che a volte penso di essere pazza²²¹⁸.

²²¹⁷ A. Pinotti, *Body-Building: August Schmarsow's Kunstwissenschaft between Psychophysiology and Phenomenology*, in M. B. Frank, *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Routledge, Londra: New York, 2012, pp. 13-32, qui 17.

²²¹⁸ Missiva Georgia O'Keeffe a Anita Pollitzer, dicembre 1916 (Canyon, Texas), in G. O'Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia: the complete correspondence of Georgia O'Keeffe & Anita Pollitzer*, Simon & Schuster, New York, 1990, pp. 226-227.

Benché plurime risultino le fonti di O’Keeffe, come si vedrà in sede di scrittura, la giovane statunitense, nel 1916 quasi trentenne, dimostrandosi particolarmente attenta nel vaglio dei testi teorici – sebbene le dissertazioni formulate da Clive Bell attorno al lemma della «forma significativa» [*significant form*]²²¹⁹, categoria che dovette esercitare una certa fascinazione anche sullo stesso Berenson²²²⁰, siano state non di rado accostate all’opera della statunitense, quest’ultima non esita a confessare a Pollitzer come il formalista britannico «sembra così stupido accanto a Wright»²²²¹ – il saggio di Wright, che l’artista consulta in un frangente in cui le sue ricerche possono dirsi compiute sotto il profilo autoriale, dovette rivelarsi illuminante, disponendo una sorta di compendio “a posteriori” alla sua produzione.

Sebbene non risultino contatti tra Willard Huntington Wright, Berenson e Stein – in un dato comprensibile se si rammenta di come entrambi gli allievi di James a quelle date risiedessero in Europa – lo studio del più giovane americano originario di Charlottesville (Virginia) annovera molteplici punti di tangenza con le ricerche dei suoi predecessori.

Wright, noto al grande pubblico con lo pseudonimo di S.S. Van Dine e come autore di fortunati romanzi polizieschi, era giunto alle ricerche di estetica e di teoria dell’arte dalla critica letteraria, militando in alcune riviste newyorkesi e facendosi promotore, alla metà degli anni Dieci, della propaggine statunitense del

²²¹⁹ Come enuncia il critico britannico nel contesto del celebre volume *Art*, dato alle stampe in prima edizione il 19 febbraio del 1914, alla base di quella che l’autore definisce nei termini di «emozione estetica» [*Aesthetic Emotion*], ossia di un’emozione scaturita dall’incontro con l’opera d’arte e caratterizzata dal non essere universale, bensì differente per ogni individuo, giacché strettamente afferente alle «questioni di gusto» [*matters of taste*], si pone la «forma significativa». Laddove l’emozione estetica in Bell risulta implicata nella visione – il designare l’opera d’arte come tale dipende dalla percezione che il critico ha della medesima, per cui «questo può farlo solo facendomi vedere; deve arrivare alle mie emozioni attraverso i miei occhi. Se non riesce a farmi vedere qualcosa che mi commuove, non può forzare le mie emozioni» e, sebbene sia formulata dal suo autore in una prospettiva intermediale (l’emozione estetica viene parimenti scaturita dalla visione di un quadro, come di una scultura o di un vaso), essa si differenzia dall’emozione provata dinnanzi alla natura e non deve essere confusa con derive di carattere sensualistico. A fronte di tali premesse, come Bell ripete in più sedi durante l’argomentazione assegnando alla categoria di “forma significativa” il valore di *conditio sine qua non* per l’esistenza dell’opera d’arte: «in ogni linea e colore combinati in modo particolare, certe forme e relazioni di forme suscitano le nostre emozioni estetiche. Queste relazioni e combinazioni di linee e colori, queste forme esteticamente emozionanti, le chiamo “forma significativa”; e la “forma significativa” è la qualità comune a tutte le opere d’arte visiva». C. Bell, *Art*, Chatto & Windus, Londra, 1914, pp. 3-37. Si veda sull’argomento: C. S. Gould, *Clive Bell On Aesthetic Experience and Aesthetic Truth*, in “The British Journal of Aesthetics”, Vol. 34, N. 2, pp. 124-133, aprile 1994.

²²²⁰ Come scrive Ann Mary Calo, che rileva, sulla scorta di Schapiro, un’influenza diffusa dell’impalcatura formalista di Bell e Fry sulla teoria estetica del conoscitore: «la sua discussione sui valori tattili, ad esempio, dimostra la consapevolezza degli scritti teorici di Clive Bell e Roger Fry che, come Berenson ben sapeva, erano di per sé fortemente debitori dei suoi». D’altro canto, è la stessa Calo a rimarcare una maggiore prossimità di Berenson al britannico Bell, che condivide con il più giovane collega la costruzione di una teoria estetica sostanzialmente individualistica, forte dell’egida di Pater, fonte di entrambi, e principalmente rivolta all’analisi delle reazioni dello spettatore». A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century* cit., pp. 127, 232.

²²²¹ *ibidem*.

movimento Sincromista²²²² nato sul suolo parigino nel 1913²²²³. Benché il volume del 1916 non faccia mai menzione del termine “aptico” o “aptica”, in un’assenza condivisa con gli studi angloamericani del medesimo decennio, l’autore dispone egualmente uno spettro di considerazioni imperniate sul tropo di una tattilità estesa, entropatica e correlata tanto alla creazione quanto alla ricezione della forma, in una chiave peraltro (e non fortuitamente) laboratoriale. Introducendo lo studio con il paragrafo eloquentemente intitolato *Arte e corpo umano* [*Art and The Human Body*], Wright non esita a fornire una prima, sostanziale dimostrazione, sul posizionamento teorico del suo studio:

I fatti più profondi dell’arte e i fatti più profondi della vita (essendo i due sinonimi) possono essere verificati dalle forze [*forces*], dalla costruzione [*construction*], dal portamento [*poise*], dalla plasticità [*plasticity*], dalle esigenze, dalle leggi, dalle reazioni [*reactions*], dalle armonie [*harmonies*], dalla crescita [*growth*], dalle forme [*forms*] e dai meccanismi del corpo. Il corpo è il microcosmo di tutta la vita e l’arte, in tutte le sue manifestazioni, è, in ultima analisi, un’interpretazione delle leggi del ritmo e del movimento corporeo [*an interpretation of the laws of bodily rhythm and movement*]. La percezione dell’arte è un’attività della nostra coscienza. L’arte non può esistere come un assoluto isolato: per essere percepita deve essere relativa a noi stessi. Il nostro corpo è la nostra unica base di reazione²²²⁴.

Nell’introdurre una simile linea vitalistica, incidentalmente debitrice della teoria del movimento berensoniana²²²⁵ e, almeno indirettamente, partecipe delle prodromiche ricerche psico-estesiologiche di Schmarsow, lo statunitense rintraccia al cuore dell’espressione artistica l’interazione serrata tra «volontà» [*will*], «intelletto» [*intellect*] ed «emozione» [*emotion*]²²²⁶. Tuttavia, lungi dall’adottare una prospettiva di estetismo *à la Pater*, l’argomentazione di Wright ravvisa nell’*aisthesis*, in quanto scienza del sentire, il proprio motore critico, affermando come «l’arte, che è semplicemente uno stimolo esterno [*external stimulus*], può essere comunicata al cervello [*brain*] solo attraverso i sensi [*senses*]²²²⁷. Nell’intendere la «forma» [*form*] quale *conditio sine qua non* della nozione di bello, Wright formula un’originale riflessione sulla sua relazione con l’esperienza multimodale e non necessariamente artistica. Diversamente da quanto Apollinaire-Ludovic, come si vedrà nei prossimi paragrafi, annotava nello stesso 1916 sulla nascita dell’arte tattile, il critico statunitense distingue le sollecitazioni generate dal «senso tattile» [*tactile sense*], così come dall’etereo «profumo», dal concetto di forma. Infatti, se la «consistenza» di determinati oggetti «può essere piacevole al

²²²² Per un’introduzione al Sincromismo, alle sue relazioni con i neonati movimenti astratti europei (in particolare con l’Orfismo) si veda A. Carnduff Ritchie, *Abstract painting and sculpture in America*, Cat. Esposizione (The Museum of Modern Art, New York: 1951), Plantin Press, New York, 1951. Carnduff Ritchie riconosce nella rinuncia alla referenzialità in favore del ritmo la cifra costitutiva delle ricerche statunitensi annotando: «i pittori americani che portarono l’astrazione ad un estremo completamente non rappresentativo furono artisti come Georgia O’Keeffe, Clifford Williams, Konrad Cramer, Abraham Walkowitz e, soprattutto, i Sincromisti, Macdonald-Wright e Morgan Russell, Andrew Dasburg, strettamente legato a loro nella pratica ma la cui opera di questo periodo è andata distrutta, John Covert, in parte futurista e in parte dadaista, e Patrick Henry Bruce, che in realtà si unì al movimento orfista di Delaunay e fu forse influenzato da Picabia» (ivi, p. 34, trad. mia).

²²²³ Cfr. W.C. Agee, *Willard Huntington Wright and the Synchronists: Notes on the Forum Exhibition*, in “Archives of American Art Journal”, 1990, Vol. 30, No. 1-4, pp. 88-93.

²²²⁴ W. Huntington Wright, *The Creative Will; Studies in the Philosophy and the Syntax Of Aesthetics*, John Lane Company, New York, 1916, p. 11, trad. mia.

²²²⁵ Deve essere tuttavia sottolineato come la nozione di tattilità proposta da Wright, pur ponendosi su un piano sostanzialmente evocativo, non possa essere equiparata alla più complessa lettura approntata dal conoscitore. Il primo annota infatti a riguardo: «una persona sensibile, vedendo i nudi carnosi [*flesh-like*] e tattili [*tactile*] di Rubens o di Renoir, rimane stupita dalla loro solidità quasi super-vivente [*super-lifelike solidity*]²²²⁶» (ivi, p. 82, trad. mia).

²²²⁶ ivi, p. 12, trad. mia.

²²²⁷ ivi, p. 13, trad. mia.

tatto in molti modi diversi, come il velluto, il raso, la carne, l'avorio lucidato, o una superficie calda o fredda», la sola esperienza generata dall'esplorare con le dita materiali eterogenei, per quanto stimolante essa possa risultare, non afferisce alla nozione di bello dal momento che non restituisce in sé stessa «il senso della forma». Se l'enfasi riservata a tale categoria rischia di condurre la trattazione dello statunitense in una direzione ancora estetizzante (Wright si rivela in più sedi debitore del precedente studio di Bell, del resto mai esplicitamente citato²²²⁸), il passaggio che ne deriva e che vede protagonista la nozione di forma pone in una differente luce le ricerche dello statunitense.

Discutendo di un processo di «proiezione» [*projection*] per cui a determinate «texture» devono essere associate altrettante entità perché la forma possa emergere, questi infatti sostiene, percorrendo un indirizzo intermediale che scardina i presupposti normativi lessinghiani, come «la musica, la letteratura e la pittura, in quanto arti, si basano su alcuni fondamenti che danno all'uditore, al lettore o allo spettatore sensibile e istruito un'emozione di forma ritmica e tattile [*an emotion of rhythmic tactile form*]²²²⁹. Ciò che Wright intende con la locuzione di «forma ritmica e tattile», in un'espressione che forse poté colpire la giovane O'Keeffe, risulta parzialmente esplicitato poco oltre. Essa infatti rappresenta

la conoscenza dell'artista del suo mezzo in tutte le *sue fasi plastiche* unitamente alla sua capacità di costruire le forme come la natura costruisce la vita (cioè come sequenze inevitabili, che nascono dalla congiunzione di due forze dominanti), a creare in noi quella sensazione di solidità organizzata che è il fine di tutta l'arte e che da sola produce soddisfazione emotiva²²³⁰.

Ravvisando nell'artista un interprete delle «cause» dei fenomeni e non dei loro «effetti»²²³¹, Wright appronta una versione meno programmatica e consapevole delle tesi esposte da Schmarsow un decennio prima in riferimento allo spazio dell'architettura (precedente che lo statunitense non dovette conoscere), ipotizzando l'esistenza di un «ritmo ordinario» [*ordinary rhythm*]²²³² per così dire fisiologico, implicato nel processo di «realizzazione della simmetria in movimento» e reso necessario dall'impulso primitivo di mantenersi in equilibrio²²³³, e di uno che il critico definisce come «più profondo» e dunque «estetico» [*aesthetic rhythm*] giacché connaturato all'esistenza dell'immagine, ossia alla «vita microcosmica dell'opera»²²³⁴. Il ritmo

²²²⁸ Non solo Wright indulge alla pregiudiziale associazione di un'arte femminile giacché «decorativa» e «imitativa», diversamente da quella maschile caratterizzata dall'«abilità nella creazione» (ivi, pp. 16-17, trad. mia), bensì recupera quasi letteralmente la distinzione tra una bellezza riferibile al mondo fenomenico e una, distinta, pertinente ai fatti d'arte, non riferibile alle sfere del «“sessuale”, “piacevole” o “desiderabile”». Sebbene nella sua interezza il discorso di Wright presenti delle specificità che lo differenziano da quello di Bell, la descrizione fornita dall'autore della nozione di bellezza intrattiene delle significative tangenze con la precedente nozione di «forma significativa»: «la bellezza nell'arte – afferma questi – significa che le forme sono organizzate in modo tale da produrre una reazione emotiva di soddisfazione o di completamento» (ivi, p. 17, trad. mia). Sebbene lo stesso Bell si riferisca all'astrazione – per esempio discutendo della danza in qualità di «pura arte», tale nozione non vanta il peso teorico che la stessa possiede entro l'impalcatura di Wright, che in effetti non tarda a precisare, percorrendo un indirizzo non mimetico, come «tuttavia, devono essere messi insieme in modo tale che la loro apparizione o il loro effetto funzionino astrattamente e producano nello spettatore o nell'uditore un'esperienza estetica non legata ai processi associativi che gli oggetti, in quanto oggetti, potrebbero richiamare» (ibidem, trad. mia). Si veda C. Bell, *Art* cit., p. 284.

²²²⁹ ivi, pp. 262-63, trad. mia, enfasi mia.

²²³⁰ ivi, p. 263. trad. mia, enfasi mia.

²²³¹ ivi, p. 13, trad. mia.

²²³² ivi, p. 121. trad. mia.

²²³³ ivi, pp. 117-119, trad. mia.

²²³⁴ ivi, p. 120, trad. mia.

estetico, allora, costituisce l'esito della «perfetta organizzazione di tutte le qualità dell'arte: direzione lineare, equilibrio e volume»: rinunciando alle oscillazioni del tempo, tale ritmo profondo reifica sulla superficie pittorica o nell'ingombro della scultura (Wright nomina a questo proposito lo *Schiavo Morente* di Michelangelo) «un ciclo completo di movimento in bilico presentato come una visione simultanea». Così, connettendo «tutti gli estremi del movimento a un centro di gravità [ossia il corpo senziente a sua volta in movimento]» tale categoria fornisce all'individuo la più completa «soddisfazione» sul piano fisico ed emotivo²²³⁵. Se sulla vocazione tattile di tale ritmica Wright non fornisce indicazioni precise, lasciando presumere si tratti di una propensione intrinseca a un corpo che genera dinamicamente sentendo, sarebbe stato Roger Fry, altra fonte documentata di O'Keeffe²²³⁶, a elaborare quella che mi pare costituisca la lettura maggiormente consona al presente capitolo.

È infatti due anni dopo che, nel dicembre del 1918 sulle pagine della rivista mensile “The Burlington Magazine for Connoisseurs” il formalista londinese pubblicava la prima sezione del contributo *Line as a Means of Expression in Modern Art*²²³⁷, la cui seconda puntata avrebbe visto la luce nel successivo febbraio²²³⁸. Nel tracciare una breve storia del disegno tra i «grandi progettisti lineari», l'inarrivabile Ingres²²³⁹, riconoscendo il portato solo lontanamente ancillare posseduto dalla linea nel ricalcitante Cézanne e il suo prodromico riscatto nell'opera di artisti quali Gauguin e Van Gogh, Fry rileva come sia soltanto meditando sull'ultima generazione di artisti – tra i quali si annoverano Picasso, Matisse e Modigliani – che si possa registrare un impiego «interamente innovativo» del disegno «sollecitato dalla nuova concezione di ciò che è implicito nella visione dell'artista»²²⁴⁰. Il fulcro dell'argomentazione risiede nell'identificazione, avanzata a partire dalla produzione grafica di Henri Matisse, di una compresenza di stili (definiti nel '19 alla stregua di «due tipi di piacere estetico»²²⁴¹) racchiusi nella diade non necessariamente polarizzata e sostanzialmente figurativa di «calligrafico» [*calligraphic*] e «strutturale» [*structural*]. Ai fini dell'argomentazione, mi preme sinteticamente presentare il senso che Fry assegnava alla prima di tali categorie nell'inverno del 1918.

Laddove Fry intende la maniera «strutturale», sovvertendo in parte la lezione berensoniana (ma riferendosi egualmente al periodo rinascimentale), come atto a restituire plasticamente la forma, risiedendo il suo «potere nell'evocare l'idea di volume e di massa con le qualità delle linee in sé» e separando tuttavia la medesima dal riferimento anatomico²²⁴², lo stile calligrafico assolve a differenti premesse. Da un lato, esso nobilita e al contempo travalica la «bravura» attestata dall'artefice nella creazione di una «pura linea» (altra locuzione di

²²³⁵ *ivi*, pp. 121-22, trad. mia.

²²³⁶ Dallo spoglio della biblioteca personale dell'artista è possibile evincere come quest'ultima fosse in possesso del volume V. Woolf, *Roger Fry: a biography*, The Hogarth Press, Londra, 1940 (Georgia O'Keeffe Personal Library - N8375.F7 W6 1940); R. E. Fry, *Chinese art: an introductory handbook to painting, sculpture, ceramics, textiles, bronzes & minor arts*, B.T. Batsford, 1935 (Georgia O'Keeffe Personal Library - N7340 .F7 1935).

²²³⁷ R. E. Fry, *Line as a Means of Expression in Modern Art*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, Vol. 33, No. 189, dicembre 1918, pp. 201-208.

²²³⁸ R. E. Fry, *Line as a Means of Expression in Modern Art (Continued)*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, Vol. 34, N. 191, febbraio 1919, pp. 62-69.

²²³⁹ *ivi*, p. 201, trad. mia.

²²⁴⁰ *ivi*, p. 202, trad. mia.

²²⁴¹ Fry, *op. cit.*, 1919, p. 62, trad. mia.

²²⁴² Fry, *op. cit.*, 1918, p. 206, trad. mia.

ascendenza berensoniana) che si caratterizza come «iper-sensibile» [*hyper-sensitive*]²²⁴³. Dall'altro, e una simile dicitura viene posta sistematicamente dall'autore solo nella "puntata" apparsa in febbraio, la maniera calligrafica riflette «il piacere della sequenza ritmica nella linea stessa» [*the pleasure of rhythmic sequence in line itself*]²²⁴⁴. Del fatto che tale diade di orientamenti, come già accaduto in Berenson, possa essere riferita a una tattilità estesa che, paradossalmente, risulta ancor più consistente nell'opzione calligrafica, rende conto la spiegazione offerta a tal proposito da Fry. Mentre la «linea calligrafica» colonizza la superficie del piano, arrestandosi idealmente sulla «carta», laddove la costruzione plastica idealmente sfonda la planarità della superficie anelando alla terza dimensione, il londinese non può da ultimo che riparare nell'alveo di una forma inafferrabile, la cui astrazione si radica in un corpo che sente ed agisce come quello di una danzatrice.

La linea calligrafica – esordisce allora Fry – è la registrazione di un gesto [*the record of a gesture*], anzi è una registrazione così pura [*pure*] e completa [*complete*] del gesto che possiamo seguirla con lo stesso piacere con cui seguiamo il movimento di una danzatrice [*the movement of a dancer*]. Essa tende più di ogni altra qualità del disegno a esprimere l'aspetto volubile/lunatico [*temperamental*] e soggettivo [*subjective*] dell'idea, mentre nella linea strutturale l'artista si mostra più o meno completamente assorbito dalla realizzazione oggettiva della forma²²⁴⁵.

Per rintracciare un ulteriore sviluppo dei concetti esposti tra il dicembre del 1918 e il febbraio del 1919, occorre avanzare di quasi trent'anni, pervenendo a quella silloge di saggi sull'arte cinese che aveva visto la luce nel 1935 e che puntualmente figura nella biblioteca personale di O'Keeffe²²⁴⁶. L'intervento *The Significance of Chinese Art* a firma di Fry muoveva da una volontà forte e non esente da criticità: ossia, quella di ipotizzare la sostanziale «accessibilità» delle manifestazioni iconiche prodotte in ambito cinese da parte di individui europei e resa praticabile dalla diffusione transculturale di taluni attributi formali (quali l'impiego schematico del colore o l'equilibrio dello schema compositivo)²²⁴⁷. Entro una dissertazione di orientamento schiettamente formalista, la pittura del senese Ambrogio Lorenzetti poteva «avvicinarsi» [*comes very close*] alla corrispettiva orientale dei «grandi periodi», così come quella del menzionato Botticelli incarnare un «caso di artista essenzialmente "cinese"»²²⁴⁸ [Figura 96].

²²⁴³ *ivi*, p. 202, trad. mia.

²²⁴⁴ Fry, op. cit., 1919, p. 62, trad. mia.

²²⁴⁵ *ibidem*, trad. mia, enfasi mia. A. Prentice Wagner, "Living on Paper: Georgia O'Keeffe and the culture of Drawing and Watercolor in the Stieglitz Circle, Tesi Dottorale, Arkansas Art Center, Arkansas, 2005, p. 358.

²²⁴⁶ Si veda nota 927.

²²⁴⁷ R. Fry, *The Significance of Chinese Art*, in R. Fry, L. Binyon, O. Siren (a cura di), *Chinese art: an introductory handbook to painting, sculpture, ceramics, textiles, bronzes & minor arts*, B.T. Batsford, 1935, p. 1, trad. mia.

²²⁴⁸ *ivi*, p. 3, trad. mia.



Figura 96: R. Fry, L. Binyon, O. Siren, *Chinese art: an introductory handbook to painting, sculpture, ceramics, textiles, bronzes & minor arts*, B.T. Batsford, 1935

Come la selezione di primitivi toscani lascia supporre, è ancora il «ritmo lineare» [*linear rhythm*]²²⁴⁹ a tenere banco nell'argomentazione di Fry che, integrando alcuni enunciati già presentati nel testo apparso su "Burlington", tradisce la disposizione eventualmente occidentalizzante insita nell'analisi. Notando il coesistere dell'importanza nevralgica assegnata al «contorno» [*contour*] e del «carattere fluido e continuo» [*flowing, continuous character*] che contraddistingue tale ritmica, Fry torna nuovamente alle locuzioni introdotte nel 1919, rivisitandole con alcune postille. Muovendo dal ravvisare nella linea calligrafica uno degli attributi distintivi dello sviluppo plurisecolare della pittura cinese, lo storico dell'arte afferma come presso tale cultura «un dipinto è sempre stato concepito come la registrazione visibile di un gesto ritmico [*the visible record of a rhythmic gesture*]. Era il grafico di una danza eseguita dalla mano [*It was the graph of a dance executed by the hand*]²²⁵⁰. Lungi dal dare vita a una pittura «piatta» che rinneghi un «sentimento plastico» [*plastic feeling*] che anzi l'artista orientale nutre, stando con Fry, da uno «schema mentale» incardinato sui volumi sinuosi quali «la sfera, l'uovo e il cilindro», un simile diagramma lineare diviene testimonianza dell'«acuta sensibilità per i volumi che i loro contorni evocano». Prerogativa dell'artefice consiste dunque nel rimuovere «qualsiasi cosa, sia nella natura del ritmo sia nel modo di disegnarlo, che possa frenare l'idea di plasticità [*idea of plasticity*], che ci porti, per così dire, a una scossa sulla superficie del quadro»²²⁵¹.

È dunque a partire da una simile ritmica lineare e dalla sua intensa rivisitazione che diversamente afferisce alle opere di Clifford-Williams (peraltro vicina a un diplomatico cinese dal novembre del 1914) e di O'Keeffe, che cercherò di discutere della duplice motilità del sentire aptico in una prospettiva intermediale. Come ebbe a dire

²²⁴⁹ *ivi*, p. 2, trad. mia.

²²⁵⁰ *ivi*, p. 5, trad. mia.

²²⁵¹ *ivi*, p. 3, trad. mia.

Virginia Woolf nella celebre biografia dedicata a Roger Fry e data alle stampe nel 1940 e riferendosi all'ultima produzione del formalista londinese, allora «la teoria diventa qualcosa che possiamo vedere e toccare»²²⁵².

3.2.3. Antefatto. Parigi 1921: l'invenzione teorica dell'arte tattile

Vengo infine a una nota sullo stato della letteratura. La proposta che vorrei illustrare intercetta alcune celebri vicissitudini occorse a cavallo degli anni Dieci e degli anni Venti, per cui la disamina della precedente bibliografia costituisce una guida essenziale. Le ricerche attorno alla cosiddetta "arte tattile", come si è accennato, si sono modellate persino sul piano del suo conio lessicologico e, soprattutto, sulla paternità inventiva di tale categoria, attraverso i dialoghi, gli incontri e gli scontri di una serie di interlocutori (e di rispettivi movimenti). La disputa, scoppiata in occasione della pubblicazione della prima versione de *Il Tattilismo. Manifesto Futurista* firmato l'11 gennaio 1921 da Filippo Tommaso Marinetti, come dichiara il medesimo documento «letto al Théâtre de l'Œuvre (Parigi), all'Esposizione Mondiale d'Arte (Ginevra) e pubblicato da "Comœdia" nel gennaio del 1921»²²⁵³, dovette avvenire a stretto giro proprio sulle pagine del periodico parigino. Prima di ripercorrere le fasi cruciali di tale controversia, mi preme sottolineare come tale ricostruzione non sia nuova alla letteratura critica, che ne ha ripercorso gli svolgimenti in maniera più o meno approfondita. Un primo prospetto piuttosto accurato è stato avanzato da Michel Sanouillet nel volume *Dada à Paris*, dato alle stampe nel 1973, per poi venire ripreso in alcuni contributi scientifici apparsi nel 2012 — penso all'intervento *Tactilism in Early Modern and Contemporary Art* di Caro Verbeek²²⁵⁴ — in pubblicazioni trasversalmente dedicate ai rapporti tra sperimentazioni artistiche e tattilità — nel volume collettaneo *Sculpture and Touch* (2014) curato da Peter Dent²²⁵⁵ e nella monografia *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art* uscita quello stesso anno a firma del filmmaker ceco Jan Švankmajer²²⁵⁶. Tra le voci che ne fanno menzione deve essere anche ricordato il prezioso opuscolo *L'arte contemporanea e la scoperta dei valori della tattilità*, dato alle stampe da Armando Editore nel 2018²²⁵⁷, che mi preme citare proprio come indicativo di un indirizzo metodologico assente in altre circostanze citate (si pensi al già citato volume *Please Touch: Dada*

²²⁵² V. Woolf, *Roger Fry: A Biography*, The Hogarth Press, Londra, 1940, p. 258, trad. mia.

²²⁵³ F.T. Marinetti, *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, 11 gennaio 1921, Milano.

²²⁵⁴ C. Veerbek, *Tactilism in Early Modern and Contemporary Art*, in "Senses and Society", Vol. 7, N. 2, 2012, pp. 225-235. In quella sede Veerbek dispone una sintetica, sebbene esaustiva, ricognizione dei rapporti tra tattilità e sperimentazioni artistiche nel Novecento, non trascurando le origini ottocentesche di tale fenomeno (correlato dall'autrice alla nozione di *Gesamtkunstwerk* del tedesco Wagner) e tracciando una linea di relazione che, dai Futuristi a Raoul Hausmann, passando per i Surrealisti e per l'opera di Duchamp, giunge agli anni Sessanta-Settanta (nello specifico alle performance di Yoko Ono e Marina Abramovich). Segnalo inoltre che commentando il gesso di Clifford-Williams l'autrice, tra le rare voci a interrogare più profondamente le modalità di fruizione dell'opera, scrive come «il suo lavoro, tuttavia, riguardava la plasticità piuttosto che la tattilità vera e propria. La plasticità si riferisce alle tre dimensioni di un oggetto, ma non include valori tattili come la consistenza e la temperatura» (ivi, p. 229, trad. mia).

²²⁵⁵ P. Dent (a cura di), *Sculpture and Touch*, Routledge, Londra, 2014. Mi riferisco nello specifico al capitolo S. Barassi, *The Sculptor is a Blind Man: Constantin Brancusi's Sculpture for the Blind*, pp. 171-174: in tale sede Barassi, curatore delle Collezioni e delle Mostre alla Fondazione Henry Moore, ripercorre in maniera esaustiva le vicende attorno alla definizione di "arte tattile", agli scontri verificatisi tra Francis Picabia e Marinetti e alle problematiche di datazione connesse alla scultura in gesso *Prière de Toucher* di Edith Clifford.

²²⁵⁶ J. Švankmajer, *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*, Tauris Academic Studies, 2014. Švankmajer riporta puntualmente l'intervento a firma di Apollinaire apparso sulla parigina "Mercure de France nel 1918", la prima versione del *Tattilismo* futurista e la scultura astratta in gesso *Plâtre à Toucher chez de Zayas* (2016) di Edith Clifford Williams. Si veda pp. 68-72.

²²⁵⁷ A. Grassini, A. Socrati, A. Trasatti, *L'arte contemporanea e la scoperta dei valori della tattilità*, Armando Editore, Roma, 2018.

and Surrealism di Mileaf Janine). Numero di una collana medico-psico-pedagogica, il volume a nome di Aldo Grassini, fondatore e Presidente del Museo Tattile Statale “Omero” di Ancona, e degli storici dell’arte Andrea Socrati e Annalisa Trasatti, fornisce un compendio agile e interdisciplinare sui temi anzidetti, spingendo l’analisi sino al nuovo millennio²²⁵⁸. Più recentemente, tracce di tale diatriba vengono riportate in un intervento di Elio Grazioli dedicato alla *Scultura per i ciechi* di Brancusi (1916), apparso nel 2020²²⁵⁹. Al fine di entrare nel vivo della questione, occorre pertanto prendere le mosse dal gennaio parigino del 1921, luogo fisico e temporale in cui l’arte tattile risulta oggetto di un complesso e tormentato processo di invenzione teoretica, condotta da artisti, galleristi e teorici.

3.2.3.1. Tattilismo futurista: 15 gennaio 1921

Dalla sua proclamazione avvenuta in data 15 gennaio 1921, le indagini futuriste attorno al *Tattilismo* hanno incontrato una notevole fortuna critica²²⁶⁰, divenendo un oggetto di ricerca estesamente indagato specialmente in ambito media-archeologico²²⁶¹. Di seguito, si intende mettere in luce alcuni punti che rendono tale indagine un’eccezione nel panorama artistico europeo dei primissimi anni Venti. Nello specifico, mi dedicherò a un’analisi puntuale del Manifesto apparso nel ‘21 e al centro delle polemiche alle quali accennavo sopra.

Introducendo la prima versione del documento programmatico con uno sferzante elogio alla modernità contro qualsivoglia senilismo, accademismo o passatismo, Marinetti afferma di avere inventato il *Tattilismo* l’estate precedente, nel 1920, durante un soggiorno marittimo nel quartiere livornese di Antignano. Del carattere presumibilmente metaforico (quando non apertamente spurio) di tale asserzione rende conto un passaggio conclusivo del medesimo testo, in cui l’artista retrodata la scoperta al 1917. Quell’anno, nell’oscurità di una trincea nei pressi di Gorizia, Marinetti avrebbe iniziato ad allenare la propria sensibilità tattile palpando e

²²⁵⁸ Si veda a questo proposito il paragrafo *Significare con le sensazioni tattili*, in A. Grassini, A. Socrati, A. Trasatti, *L’arte contemporanea e la scoperta dei valori della tattilità* cit., pp. 64-67.

²²⁵⁹ E. Grazioli, *Brancusi’s ‘Sculpture for the Blind’*, A. Violi, B. Grespi, A. Pinotti, P. Conte, *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, pp. 159-168.

²²⁶⁰ Segnalo tra le più recenti pubblicazioni prodotte in area italiana e dedicate agli scritti sul Tattilismo prodotti nell’ambito del Primo e del Secondo Futurismo: V. Ferri, *Tattilismo e Lo splendore geometrico e meccanico*, FVEditori, Milano, 2020. Per uno studio maggiormente datato sebbene parimenti esaustivo si rimanda a: L. Mango (a cura di), *La scoperta dei nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, Cupress, 2015.

²²⁶¹ Tra le studiose che più estesamente ha affrontato la ricerca sul Tattilismo futurista deve essere menzionata la medio-archeologa Wanda Strauven che, ponendo le “tavole tattili” all’interno di una composita genealogia che perviene sino ai coevi *smartphone*, ne ha posto in luce la nascita in relazione alla consorte Benedetta Cappa Marinetti, unitamente alla rivendicazione di un’educazione del senso del tatto in una prospettiva multimodale. Fornendo una sintetica analisi del Manifesto in una prospettiva sincronica, l’autrice non prende tuttavia in analisi l’agone che da esso scaturì, nominandolo soltanto in nota. Cfr. W. Strauven, *Touchscreen Archaeology: Tracing History of Hands-On Media Practice*, Meson Press, Lüneburg, 2021, pp. 101-106. Segnalo inoltre un’attenta rilettura del Manifesto Tattilista offerta dal media-archeologo Erkki Huhtamo che, lodando la proposta marinettiana, ne evidenzia le connessioni con la nascente cultura di massa, pervenendo a un’attenta considerazione sull’intelligibilità del toccare che le disquisizioni formulate dall’artista in nuce contengono. Annota a questo proposito l’autore: «naturalmente, Marinetti accenna solo alle possibilità intellettuali dell’arte tattile. Tuttavia, il suo ragionamento racchiude un interessante paradosso: il Tattilismo, l’ultima arte della superficie, riguarda in realtà ciò che è al di là di essa. È nella mente del “toccatore”. Non è un caso che egli paragoni il tattilismo alla visione a raggi X e ne sottolinei l’utilità pratica per i chirurghi e gli handicappati. Con il Tattilismo “nasce un senso visivo nei polpastrelli”, che vede più in profondità della pelle». Segnalo allo stesso modo come, nonostante la puntuale e critica rilettura, Huhtamo non prenda in considerazione né il dibattito sorto attorno all’arte tattile, né l’indagine sulla sua nascita. Cfr. E. Huhtamo, *Twin-Touch-Test-Redux: Media Archaeological Approach to Art, Interactivity and Tactility*, in O. Grau (a cura di), *MediaArtHistories*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 2006, pp. 71-101, trad. mia.

cercando di riconoscere oggetti nel buio. Tale retrodatazione non costituisce un elemento marginale, come si avrà modo di evincere dalla successiva argomentazione. Descrivendosi in prima persona come «nudo nell'acqua di seta, lacerata dagli scogli, forbici coltelli rasoi schiumosi», in un ambiente che, nella narrazione composta dall'artista, esercita sul suo corpo sollecitazioni tattili simultanee, viene metaforicamente ideata la prima tavola tattile, scambiata da una bagnante per una «barchetta». Tale improbabile imbarcazione, sebbene spogliata da attributi schiettamente artistici, mira a un fine parimenti nobile, mirando a condurre «lo spirito umano verso paraggi sconosciuti». Lo spirito a cui Marinetti si riferisce corrisponde a quello dell'individuo scosso dal dramma del Primo conflitto mondiale e che gli artisti futuristi desiderano mettere al riparo, per il tramite della sensibilità tattile, dai «paradisi artificiali» schiusi delle droghe sintetiche, dalle «inversioni sessuali» e dal ritorno a un'anacoretica «vita selvaggia». Se i toni belligeranti, conservatori e non di rado sottilmente misogini di Marinetti risultano noti, risulta parimente importante segnalare come il discorso sul *Tattilismo* si istituisca sulla ferma volontà di intensificare [intensificate] «le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani» e di distruggere [distruggete] «le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia». Nelle parole del futurista, «Amore» e «Amicizia» ne costituiscono in questo senso gli assi portanti. Muovendo da una simile investitura morale, ciò che contraddistingue il *Tattilismo Futurista*, in un dato che occorre evidenziare sin da ora (come in effetti sottolineato da interpreti quali Strauven e Huthamo), consiste nella volontà, rivendicata a più riprese dallo stesso Marinetti, di escludere simili sperimentazioni dall'egida della storia dell'arte.

Nei primissimi anni Venti, parrebbe proprio l'artista originario di Alessandria d'Egitto a portare a compimento quella vocazione laboratoriale insita nella scienza dell'aptica ottocentesca. Di tale propensione, ammantata di una sintassi altisonante, rende conto il tentativo perpetrato da Marinetti di educare o, sarebbe meglio dire, di allenare «l'insensibilità della pelle», così da trasformare l'epidermide in un veicolo di comunicazione efficace quanto gli «occhi» e la «bocca». «I tatti degli individui – sostiene in prima battuta l'artista delineando una significativa linea di demarcazione rispetto alle riflessioni Berenson e Stein – non si comunicano quasi nulla nei loro urti, intrecci o sfregamenti». Riporto un estratto che, accostato ai protocolli e resoconti stilati dai prodromici ricercatori nell'ambito della psicologia applicata, presenta delle tangenze non marginali. Marinetti descrive in questi termini il *training* al quale ha sottoposto la propria sensibilità tattile:

Ho cominciato col sottoporre il mio tatto ad una cura intensiva, localizzando i fenomeni confusi della volontà e del pensiero su diversi punti del mio corpo e particolarmente sul palmo delle mani. Questa educazione è lenta, ma facile, e tutti i corpi sani possono dare, mediante questa educazione, risultati sorprendenti e precisi.

È da rammentare di come l'artista fornisca anche un sintetico *vademecum*, intitolato in maniera laconica «Educazione del tatto», utile al processo di sensibilizzazione dell'epidermide. Tra i suggerimenti “prescritti” dal giovane Marinetti figurano il recare le mani «inguantate» per lunghi periodi al fine di stimolare l'attività neurale in corrispondenza dei centri tattili; «nuotare sott'acqua» tentando di distinguere tattilmente le differenti correnti; riconoscere e segnare gli oggetti presenti in una camera immersa «in un'oscurità assoluta».

La raccolta (presunta) dei dati empirici permette all'artista di compilare una «scala educativa del tatto», definita al contempo quale «scala dei valori del Tattilismo» o «Arte del tatto». La classificazione in sei categorie che

ne consegue, accorda determinate qualità caratteriali al senso del tatto esperito attraverso il movimento dinamico delle mani, disponendone una lista di materiali consoni alla sua attivazione — dalla «prima categoria» indicante un «tatto sicurissimo, astratto, freddo» esemplificato dall'interazione con supporti scabrosi quali la «carta vetrata, carta argentata» alla «sesta categoria», veicolo di un tatto «caldo, sensuale, spiritoso, affettuoso» esperibile dal contatto superfici dure e accidentate quali il «ferro ruvido» o con corpi morbidi al passaggio delle dita, quali per esempio un «peluche» o la «peluria della carne». L'applicazione di tale composita tipologia culmina con la creazione delle prime «tavole tattili semplici», presentate nel contesto delle «contattilazioni» futuriste, ossia vere e proprie «conferenze sull'Arte del tatto». Più avanzate appaiono le «tavole tattili astratte o suggestive» conosciute anche con la celebre denominazione, coniata dallo stesso Marinetti, di «viaggi di mani». La tavola tattile *Sudan Parigi*, nominata poco oltre dall'artista, ben descrive il funzionamento di tali dispositivi: immerso nell'oscurità, il soggetto veniva invitato a toccare la tavola tattile e ad esplorarne la superficie eterogenea facendo scorrere su di essa le dita. L'accostamento «armonico» o «antitetico» di componenti debitamente curato dall'artista consente, grazie all'impiego di materiali selezionati per le proprie potenzialità evocative, di suggerire le località e le atmosfere che essi sono chiamati a interpretare²²⁶². Del fatto che una simile suggestione, come ha già rimarcato acutamente Verbeek, non solo rifletta delle categorie pregiudiziali e non di rado razziali («i materiali grezzi e poveri in alto possono essere interpretati come stereotipi colonialisti. Dove il Sudan è rozzo, Parigi è presumibilmente civilizzata» scrive a tal proposito l'autrice), bensì si fondi su un aprioristico «sguardo tattile» che «etichetta linguisticamente» determinati attributi materiali, lungi dal pungolare l'atrofizzata sensibilità tattile del candidato, «si inibisce lo spettatore» conducendolo lungo un sentiero accuratamente tracciato²²⁶³ [Figura 97].



Figura 97: Montaggio composto da F.T. Marinetti, *Manifesto futurista*, 11 gennaio 1921; F. M. Marinetti, *Tavola tattile Sudan-Parigi*, 1921, U. Boccioni, *Fusione di una testa e di una finestra*, 1911

²²⁶² Nella tratta che separa il Sudan da Parigi, la porzione dedicata allo stato arabo-africano del Sudan è suggerita, in una suggestione chiaramente non esente da stereotipi coloniali, dei «valori tattili rozzi, untuosi, ruvidi, pungenti, brucianti (stoffa spugnosa, spugna, carta vetrata, lana, spazzola, spazzola di ferro)»; la distesa marina che separa le due località viene suggerita preferendo «valori tattili sdruciolevoli, metallici, freschi» resi per il tramite della già citata «(carta argentata)»; ancora, l'atmosfera cittadina dell'elegante capitale francese appare ricreata grazie alla disposizione di «valori tattili morbidi, delicatissimi, carezzevoli, caldi e freddi ad un tempo», e concretamente per il tramite di inserti in «seta, velluto, piume, piumini», F. T. Marinetti, *Tattilismo* cit., 1921.

²²⁶³ C. Verbeek, *Tactilism in Early Modern and Contemporary Art* cit., p. 228, trad. mia.

L'impeto classificatore di Marinetti non risparmia la questione di genere, immaginando la costruzione di tavole tattili ideate per individui maschili e femminili. Ancora, dall'esplorazione principalmente manuale dei suddetti dispositivi, l'artista giunge a ipotizzare la progettazione di una serie di oggetti di arredamento — tra i quali figurano «cuscini», «divani» e «letti» tattili — e di ambienti percorribili volti a sollecitare la sensibilità tattile del corpo tutto in termini cinestesici. Tra di essi figurano immaginarie «camere tattili» allestite con morbidi pavimenti, soffici *boudoir* per le piante nude «dei danzatori e delle danzatrici», ma anche realtà pubbliche quali «vie tattili» e «teatri tattili», in cui facendo correre tra le sedute dei «lunghi nastri tattili» che gli spettatori avrebbero potuto palpare avvertendo «delle sensazioni tattili con ritmi differenti».

Concludendo il documento programmatico Marinetti esplicita alcune (sebbene non tutte) delle sue fonti²²⁶⁴. A tal proposito, l'artista ammette senza riserve di «non avere mai avuto la pretesa di inventare la sensibilità tattile», ponendo le proprie ricerche entro una linea genealogica che, dalla scrittrice francese Rachilde, giunge a colui che Marinetti presenta quale promotore di un «arte del tatto plastico», nonché il futurista Boccioni. Come noto, la celeberrima scultura polimerica *Fusione di una testa e di una finestra* del 1911 avrebbe assolto alle prerogative di un'arte tattile proprio per il suo combinare, nel corpo di un'unica scultura, materiali estremamente differenti al tatto, per quanto non effettivamente palpabili — dal «ferro» ai «capelli di donna». D'altro canto, e qui vengo allo snodo fondamentale che qualifica l'indagine marinettiana, «il Tattilismo creato da me — sostiene senza riserve l'autore — è un'arte nettamente separata dalle arti plastiche»: più precisamente, esso non ha nulla a che spartire e, anzi, ha «tutto da perdere con la pittura o la scultura». Tale estraneità appare a tal punto radicata nell'ipotesi critica di Marinetti, da condurlo a escludere dalla cernita dei validi fautori di tavole tattili pittori e scultori, sostenendo come, piuttosto, il Tattilismo risulti particolarmente consono «ai giovani poeti, ai pianisti, ai dattilografi, e a tutti i temperamenti erotici raffinati e potenti». Infine, elaborando una ferma condanna della classificazione dei sensi umani in numero di cinque, il Manifesto auspica la prossima scoperta di ulteriori sensi che proprio la rivoluzione futurista avrebbe corroborato a esplorare²²⁶⁵.

In questa sede, al fine di ripercorrere la controversia cui ho accennato sopra, mi limiterò all'analisi del documento apparso nell'inverno del 1921: del successivo documento firmato da Marinetti, venuto alla luce a Roma nel 1924 e dedicato al *Teatro antipsicologico astratto di puri Elementi e il teatro tattile*, ci si limiterà a evidenziare pochissimi rilievi²²⁶⁶. Sottolineo infatti, come nel denso testo del '24, in una dichiarata opposizione al «filosofismo» e ai molteplici gradi di «psicologismo» di cui il coevo teatro italiano ed europeo (nello specifico francese) si effigia, il *Nuovo Teatro Futurista*, discendente degli altresì sperimentali *Teatro sintetico*

²²⁶⁴ Sulle influenze che i metodi elaborati sin dai primi anni Dieci da Maria Montessori dovettero avere nella redazione del primo Manifesto del Tattilismo si è recentemente espresso S. Colazzo, *Futurismo giocoso e dilettevole*, G. Adamo (cura di), *Désordre: futurismi di ieri e di oggi (Le frontiere della pedagogia)*, Armando, 2021, pp. 68-102. Sul ruolo di Benedetta Cappa Marinetti quale possibile mediatrice dei contenuti montessoriani si veda: S.M. Conaty, *Benedetta Cappa Marinetti and the second phase of futurism*, in "Woman's Art Journal", Vol. 30, No. 1, primavera-estate 2009, pp. 1-19.

²²⁶⁵ F.T. Marinetti, *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, 11 gennaio 1921, Milano.

²²⁶⁶ F.T. Marinetti, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il Teatro antipsicologico astratto di puri Elementi e il teatro tattile*, Roma, 1924.

e *Teatro della Sorpresa*²²⁶⁷, individua proprio nell'astrazione e nel movimento due strumenti mediante cui rifondare la disciplina teatrale. Il primo dei suddetti orientamenti, come Marinetti non tarda a esplicitare, prevede «la sintesi astratta alogica di elementi puri che presenta al pubblico senza psicologia le forze della vita in movimento». Il secondo, adottando una prospettiva incidentalmente berensoniana epurata della sua componente empatica, mira invece alla «sintesi tattile muscolare sportiva meccanica senza psicologia»²²⁶⁸. Non mi soffermerò ulteriormente su tale documento, di cui mi preme piuttosto registrare l'ennesimo innesto tra una vocazione astratta e una motilità muscolare che, benché Marinetti separi da qualsivoglia psicologismo, non può che ricalcare quella disposizione laboratoriale già presente nel Manifesto del 1921, di cui occorre ora valutare la recezione. Piuttosto, compiendo una breve digressione nevralgica ai fini dell'argomentazione, segnalo un'ulteriore fonte risalente all'inverno del 1921, allora berlinese, parzialmente afferente al Tattilismo – e, più precisamente, all'aptico – che le fonti francesi per ragioni temporali non affrontano e che la più recente letteratura critica sull'arte tattile ha generalmente glissato o riportato alla stregua di mera menzione.

3.2.3.2. Raoul Hausmann fuori dai radar: vive l'émanation haptique!

Risale infatti al febbraio del 1921 la redazione da parte del dadaista viennese Raoul Hausmann del *Manifeste du PRÉsentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique*, redatto quello stesso mese e pubblicato sulla rivista *De Stijl* di Van Doesburg in settembre²²⁶⁹. Come ha già dimostrato in maniera convincente Aurélie Arena, laddove l'irriverente Dada, nel solco del pensiero nietzschiano, intratteneva un rapporto distruttivo con la nozione di storia, allo stesso tempo i suoi esponenti germanofoni, scontando i drammatici retaggi del Primo conflitto mondiale, si trovarono a fare i conti con «il fallimento dei diversi regimi di storicità che avevano fino ad allora immerso i tedeschi in diverse esperienze del tempo»²²⁷⁰. Il “presente” a cui Hausmann si appella con vigore riflette dunque un coacervo di temporalità stratificate e dissonanti in cui, per dirla ancora con Arena, «il modo di concepire la relazione tra passato, presente e futuro (...) viene alterato a vantaggio, a priori, di un presentismo sfrenato che limita gli scambi del presente con un passato colpevole e un futuro "fuori tema"»²²⁷¹. È interessante notare come, nell'inverno del 1921 si verificchino i primi tentativi sistematici e, peraltro, estremamente diversificati, di approntare una teoria percettologica, eventualmente artistica, attorno ai temi della tattilità.

²²⁶⁷ Come afferma Marinetti riflettendo sulla relazione tra aura e opera d'arte e precorrendo (e sovvertendo) di oltre un decennio le meditazioni benjaminiane: «per noi elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, La primavera di Botticelli — come molti altri capolavori — aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa» (ivi, s.n.). Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere».

²²⁶⁸ ibidem.

²²⁶⁹ R. Hausmann, *Manifeste du PRÉsentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique* (1919), in *Courrier Dada*, Éditions Allia, Parigi, 1992, pp. 93-98. Segnalo come una citazione del Manifesto sia già presente in C. Verbeek, *Tactilism in Early Modern and Contemporary Art* cit., p. 226.

²²⁷⁰ A. Arena, *Monter le temps. L'expérience dadaïste du temps dans le Berlin de l'immédiat après-guerre*, in *L'art, Machine à Voyager dans le Temps*, in “Colloques. Fabula”, 25 novembre 2017, pp. 1-30, trad. mia.

²²⁷¹ ibi, p. 2, trad. mia.

Le formulazioni pubblicate nell'autunno testimoniano di come le posizioni teoriche di Hausmann estendessero le già particolarmente avanzate ricerche che questi andava conducendo tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti, in uno spettro di sperimentazioni stretto tra i poli dell'irriverente performance e quello del fotomontaggio. Se già nei primissimi anni Venti – e il leggendario *Tatlin at Home* (1920) ben descrive un simile processo – come ha già rimarcato Cécile Bagues rinnegando la natura immateriale e archivistica di tali esemplari, «il fotomontaggio dada [e nello fattispecie quello di Hausmann] non era originariamente un assemblaggio di stampe fotografiche, ma lo scontro eterogeneo di iconografie stampate, sovrapponendo tattilmente carte e tecniche diverse, tra cui il disegno e l'acquerello»²²⁷², anche le riflessioni elaborate sul *medium* fotografico testimoniano della volontà, fermamente perseguita da Hausmann, di intendere il senso della vista come plasmato da una storia percettologica che ravvisa nello spazio e nel corpo i propri fuochi. Nel denso intervento *Nous ne sont pas des photographes*, il viennese non tarda in effetti a rivendicare un'attitudine del vedere che l'essere umano, bersaglio dello scritto polemico, ha spontaneamente introiettato nel corso dei millenni:

Per migliaia di anni abbiamo adattato i nostri occhi a una prospettiva che riflette le nostre nozioni di possesso e le nostre tendenze all'inferiorità: perderemmo la fiducia nell'essere in piedi, nell'essere umani, se non conservassimo la naturale consapevolezza della nostra superiorità rispetto a ciò che ci circonda attraverso una *visione ipercompensativa* [*vision surcompensatoire*], attraverso la prospettiva dell'alto e del basso, del piccolo e del grande²²⁷³.

Sollezata dall'imprinting teorico di ciò che a queste altezze il dadaista identifica con le «forme euclidee primitive» [*formes primitives euclidiennes*] simboleggiate dall'imponente (e rieglia) «piramide» – ma che in seguito questi conetterà alla prospettiva –, Hausmann definisce un sostrato teorico poi implicitamente migrato nel quasi contestuale Manifesto, ravvisando nel plesso formato da visione e corpo eretto (ossia la visione ipercompensativa) un presupposto del privilegio antropocentrico, del suo egotismo e delle sue manie di possesso che occorre urgentemente contrastare in una logica interspecifica e addirittura atomistica. Questi infatti afferma:

La visione, quando è creativa, è la configurazione delle tensioni e delle distensioni delle relazioni essenziali di un corpo [*est la configuration des tensions et distensions des relations essentielles d'un corps*], sia esso uomo, bestia, pianta, pietra, macchina, parte o entità, grande o piccola: non è mai il centro visto freddamente e meccanicamente. (...) La meccanica morta o la nostra vista determinata da Newton non è né visione né percezione, ma la divisione del fenomeno ottico vivo e dinamico in voci classificate, in categorie e nozioni multiple²²⁷⁴.

«Vedere [*voir*] – conclude infine l'autore – significa riconoscere nello spirito [*esprit*], *percepire in tutte le direzioni* [*percevoir dans toutes les directions*]²²⁷⁵. La categoria chiave o, più precisamente, la locuzione

²²⁷² C. Bagues, *Portrait de Raoul Hausmann en "hôte distingué"*, in C. Bagues, R. Hausmann (a cura di), *Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume - Cherbourg, Le Point – Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, 2017, pp. 14, trad. mia.

du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 12-14.

²²⁷³ R. Hausmann, *Nous ne sont pas des photographes*, in *Courrier Dada*, op. cit., 1992, pp. 91-92.

²²⁷⁴ *ivi*, p. 92, trad. mia.

²²⁷⁵ *ibidem*, enfasi mia.

essenziale del discorso risiede in quel “percepire in tutte le direzioni” che, come si è premesso, l’artista vorrebbe idealmente scardinare dalla sua innata matrice antropomorfa e antropologica [Figura 98].



Figura 98: R. Hausmann, *Manifeste du PRÉsentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique* (1919), in *Courrier Dada*, Éditions Allia, Parigi

Se, per ammissione dello stesso Hausmann, il fulcro teoretico del *Presentismus* risiede nell’enunciato «l’uomo nuovo deve avere il coraggio di essere nuovo» [*L’homme nouveau doit avoir le courage d’être nouveau*]²²⁷⁶, le modalità mediante cui tale “rinnovamento” si realizza appaiono plurime.

Il Manifesto del 1921, scritto in febbraio a meno di un mese dalla redazione e proclamazione del corrispettivo futurista, intrattiene con esso taluni punti di tangenza non marginali. Anzitutto, esso rivendica limpidamente la volontà di lasciarsi alle spalle se non il passato nella sua interezza, perlomeno le sue propaggini maggiormente nostalgiche e idealistiche («Basta con questa nostalgia, basta con l’impossibile, l’irraggiungibile!» irrompe con veemenza Hausmann), nel segno di un’esperienza di «emanazione», ossia nella progressiva e sostanziale ibridazione con l’universo macchinico: «vogliamo essere trasformati in esseri viventi all’insieme del possibile, che trasforma la vita con la coscienza meccanica, con le invenzioni audaci, con la realizzazione delle idee, con lo spirito». Laddove lo scritto del dadaista si pone come orgogliosamente e inevitabilmente anti-passatista, rigettando qualsivoglia sentimentalismo («lasciamo da parte tutti i vecchi sentimentalismi») e psicologismo (suggerendo di riservare ai «deboli di cuore» le questioni afferenti alla psicologia), il tema della «nuova sensibilità uomo-macchina» che, come segnalato da Valentino Catricalà, costituisce un elemento nevralgico per avvicinare l’opera del viennese²²⁷⁷, pur essendo notoriamente condiviso anche dalla poetiche futuriste, ne condannano fermamente la belligerante tecnofilia²²⁷⁸. Non è, infatti, l’orizzonte della “pugna” boccioniana, della «ruggente» donna-vettura o della metallica Laba ad attrarre il

²²⁷⁶ *ivi*, p. 89, trad. mia.

²²⁷⁷ V. Catricalà, *Come l’avanguardia, inventò il futuro. L’Optofono di Raoul Hausmann, la “visione elettromeccanica” di El Lissitzky e le forme dell’energia*, in “Imago: studi di cinema e media”, Vol. 7/8, N. ½, 2013, pp. 277-294, qui 286.

²²⁷⁸ Come affermato da Craig Adcock, in un indirizzo non sovrapponibile a quello dell’episteme futurista «la fusione di attributi umani e meccanici offre ad Hausmann l’opportunità di fare un commento negativo sulla progressiva meccanizzazione degli esseri umani. (...) La protesta verbale di Hausmann ha trovato espressione visiva nella creazione dei cyborg»: C. Adcock, *Dada cyborgs and the imagery of science fiction*, in “Arts Magazine”, N. 58, 1983, p. 79-100, qui 67, trad. mia.

viennese. Se, in linea con le «compenetrazioni iridescenti» del torinese Balla²²⁷⁹ anche Hausmann descrive un universo fenomenico dove la «luce (...) penetra tutti i corpi», d'altro canto questi allude all'esistenza di un *milieu* – termine che l'artista utilizza dal '33 nel connettere il definirsi di nuova fotografia «otticamente» caotica (il fotomontaggio) alla «struttura sociale e nella sovrastruttura psicologica» della società weimariana dilaniata dagli eventi bellici²²⁸⁰ – espanso attivato da una ritmica di «valvole» e dominato dal turbinio dei «ventilatori elettrici in rotazione violenta per creare l'atmosfera adatta alle nostre idee contemporanee». Contro la vetusta cultura mitteleuropea – è al sogno *américain* a cui Hausmann anela con fervore – il viennese precorre Benjamin, in una congiuntura già parzialmente rilevata dalla precedente letteratura critica²²⁸¹, nel ricondurre l'inopportunità di percorrere gli indirizzi degli antichi maestri in virtù del mutamento psicologico che i nuovi media (il *training* del filosofo di Francoforte). Entro un programma sociopolitico di rinnovamento, Hausmann infatti scrive:

Perché oggi non possiamo dipingere quadri come Botticelli, Michelangelo, Leonardo o Tiziano? Perché l'uomo è cambiato completamente nella nostra coscienza, e non solo perché abbiamo il telefono, l'aereo, il pianoforte elettrico o il *tapis roulant*, ma soprattutto perché *la nostra intera psicologia è stata trasformata dalla nostra esperienza*. Non abbiamo più la ristrettezza mentale dell'uomo medievale che credeva nell'importanza dell'individuo, che viveva in una città stretta, con nient'altro che il cielo sopra di sé, e che aveva appena lo spazio sufficiente in cima al quadro dell'artista. Voliamo nell'etere e siamo diventati punti così piccoli nell'immensità dello spazio che la prospettiva non basta più a descriverlo. Tutto questo è finito!²²⁸²

Abbandonata la postura eretta e parcellizzatosi in un nugolo di protoni, l'individuo mediale e mediatico forgiato da Hausmann si offre alla morsa inglobante dello spazio, emancipandosi dal peso della storia dell'arte e dal *diktat* antropocentrico ancora futurista.

Come definire tale nuova arte che, sorta in seno a quanto il suo firmatario definisce nei termini di “aptismo” [*haptisme*] differenza, almeno nei presupposti, il Presentismo dal Tattilismo? A tal proposito Hausmann fornisce alcune significative indicazioni. «Dobbiamo abituarci all'idea – comunica questi senza riserve – che l'arte nasca in fabbrica» e, delineando l'ennesima intersezione dialettica con il Benjamin teorico dei media,

²²⁷⁹ Sul tema: F. Benzi, *Giacomo Balla e le “Compenetrazioni iridescenti”*. *Approfondimenti e novità documentarie*, in “Storia dell'Arte”, Vol. 139, N. 39, 2014, pp. 157-173.

²²⁸⁰ R. Hausmann, *Prothesenwirtschaft*, in Erlhoff (a cura di), *Bilanz der Feierlichkeit*, Texte bis 1933, Bd. 1, Munich 1982, pp. 137-138.

²²⁸¹ Già Matthew Biro ha ravvisato nelle «numerose affermazioni positive di Hausmann sui mass media e sui nuovi modi di vedere offerti dalla scienza e dalla tecnologia» un punto di tangenza tra le pratiche del viennese e le riflessioni mediologiche elaborate un decennio a seguire da Walter Benjamin: M. Biro, *Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg*, in “Art History”, Vol. 30, N. 1, 2007, pp. 26-56, qui 31, trad. mia. Cornelius Borck a questo proposito ha scritto: «le qualità quasi aptiche o tattili dell'ironia di Hausmann si accordano con la famosa descrizione del Dadaismo fatta da Walter Benjamin: “L'opera d'arte dei dadaisti divenne uno strumento balistico. Colpisce lo spettatore come un proiettile» C. Borck, *Sound work and visionary prosthetics: artistic experiments in Raoul Hausmann*, in “Paper of Surrealism”, N. 4, inverno 2015, pp. 1-25, 10, trad. mia.

²²⁸² Le assonanze che un simile passaggio pone rispetto all'episteme futurista parrebbero evidenti. Cito a riguardo: «il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitino sulla loro psiche una decisiva influenza» F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 65-66. Si veda a riguardo: A. Saccoccio, *Futurismo e tecnologia: verso una nuova sensibilità*, in “Sinestesiaonline”, N. 1, 2012, pp. 362-381.

tale genesi meccanica scaturita da un sistema di tagli e ritagli (il fotomontaggio) comprendendo come «la nostra arte è già oggi il film! È allo stesso tempo evento, plastica e immagine». Certamente la categoria di film alla quale Hausmann si riferisce non coincide, presumibilmente, con quella propugnata dal regista tedesco e naturalizzato statunitense Ewald André Dupont²²⁸³, contro cui il Manifesto si scaglia con veemenza e che, tra la fine degli anni Dieci e degli anni Venti, licenziava lungometraggi muti quali *Herztrumpf (Il trionfo del cuore)* del 1920 o *Omicidio senza assassini (Der Mord ohne Täter)* dell'anno successivo. È infatti a tali altezze che il dadaista, riferendosi all'azione di un «sesto senso», ossia del «movimento» e di «uno sguardo decentrato» che, in virtù delle sue continue intersezioni con la scienza si è finalmente reso «tondo e allargato», nella volontà di superare «l'illusionismo dei Greci», «l'Impressionismo», ma pure la lezione dei «futuristi, audaci rinnovatori delle nostre idee ottiche», approda al medium ibrido (già, peraltro, boccioniano)²²⁸⁴ di una pittura filmica giacché elettrica:

Noi reclamiamo la pittura elettrica e scientifica!!! [Nous réclamons la peinture électrique, scientifique]
Dopo gli esperimenti di Thomas Wilfred in America con fenomeni colorati che fluttuano liberamente nell'aria [*phénomènes colorés flottant librement dans l'air*], e gli esperimenti delle T.S.F. americane e tedesche, sarà facile utilizzare le onde sonore dirigendole attraverso trasformatori giganti, che le trasmetteranno in spettacoli aerei²²⁸⁵ colorati e musicali... Nella notte si svolgeranno drammi di luce nel cielo, nel giorno i trasformatori faranno risuonare l'atmosfera!

Insomma, la nuova arte a cui Hausmann allude con toni entusiastici e sulla scorta delle avanguardistiche sperimentazioni del poliedrico artista di origini danesi Thomas Wilfred, emigrato a New York nel 1916²²⁸⁶, si realizza in un linguaggio che istituisce (almeno teoricamente) nell'emanazione ambientale di fasci di luce in movimento la propria cifra per così dire stilistica. Occorre soffermarsi brevemente sulle sperimentazioni statunitensi di Wilfred, che aveva peraltro ricevuto una formazione accademica tradizionale presso la Sorbonne del 1908, in quanto esse risultano direttamente implicate, quando non addirittura preposte, alla configurazione dell'eccentrica nozione di aptico [*haptique*] che orienta la seconda sezione del Manifesto del 1921. A quello

²²⁸³ Rispetto a Dupont Hausmann assume una posizione dura: «ma non vogliamo più commuoverci per le necessità del lavoro, della pioggia, delle punture di zanzara o dell'ubriachezza domenicale, che rendono le apparenze del mondo così commoventi per i Dupont, mentre per noi questa Bellezza rappresenta l'arte di essere morti». Diventare consapevoli di vivere, di vivere oggi! Per un'introduzione alla filmografia di Dupont rimando a: R.W. McCormick, *The Carnival of Humiliation. Self, Spectacle and Self-Reflexivity in E.A. Dupont Variety (1925)*, in R.Halle, M. McCarthy (a cura di), *Light Motives. German Popular Film in Perspective*, Wayne State University Press, Detroit, 2003, pp. 41-60.

²²⁸⁴ Scrive Boccioni in un discorso tenuto il 29 maggio del 1911 a Roma: «verrà il giorno in cui i quadri dipinti non saranno più sufficienti: i colori, moltiplicandosi, non avranno bisogno di forme per essere percepiti e compresi. Faremo a meno di tele e pennelli; al posto dell'arte da cavalletto, offriremo al mondo giganteschi quadri effimeri fatti di lanterne scintillanti, riflettori elettrici e gas multicolori che, in un'armoniosa mescolanza di docce, spirali e intrecci di pattern lungo l'arco dell'orizzonte, che trasformeranno l'anima complessa delle moltitudini future» U. Boccioni, Z. Birolli (a cura di), Umberto Boccioni. *Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, 1971, Vol. 2, p. 11. Già in Lista, op. cit., 2005, p. 87, nota 18.

²²⁸⁵ Ricordo a questo proposito come la teorizzazione del *Teatro Aereo Futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* a firma del pilota Federico Azari venga stilato l'11 aprile del 1919. Definendo l'aviatore italiano come «l'acrobata per eccellenza» e il «giocoliere dello spazio» il futurista Azari, originario di Pallanza, esegue «nel 1918, saggi di teatro aereo elementare sul campo di Busto Arsizio», definendo il teatro aereo futurista come generato dalle mirabolanti acrobazie svolte da un singolo velivolo oppure, in modalità dialogica, da una coppia di velivoli, in una danza meccanica che gli spettatori avvertono in maniera entropatica e che prevedeva «il lancio espressivo di polveri colorate e profumanti, coriandoli, razzi, paracadute, fantocci, palloncini variopinti, ecc.». F. Azari, *Teatro Aereo Futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo*, Milano, 11 aprile 1919, Fondazione Memofonde, Scuola Normale Superiore.

²²⁸⁶ K. Orgeman, *A Radiant Manifestation in Space: Wilfred, Lumia and Light*, in K. Orgeman (a cura di), *Lumina. Thomas Wilfred and the Art of Light*, Yale University Press, New Heaven, 2017, p. 21, trad. mia.

stesso anno risale infatti la progettazione del primo esemplare di *Clavilux*, un dispositivo elettrico silenzioso a tutti gli effetti aptico (e, curiosamente, non menzionato nelle fatiche medio-archeologiche di Bruno, Parisi e Strauven e utilizzato solo come *cover* in un recente volume collettaneo curato da Casetti²²⁸⁷). Mutuando la propria configurazione dal connubio di un banchetto ottico e di uno strumento musicale, *Clavilux* si presentava come «uno strumento fatto di lenti, specchi e luci colorate per la proiezione di spettacoli luminosi» da azionarsi premendo con le mani una tastiera-organo formata da circa cento unità in grado di produrre, almeno potenzialmente, infinite variazioni, simultaneamente proiettate su uno schermo²²⁸⁸. Precorrendo le sperimentazioni sulla creazione dello spazio per il tramite della luce proposte dallo statunitense Turrell negli anni Settanta, il percorribile *Film Ambiente* di Marinelli, brevettato in Europa il 21 febbraio del 1969 e finanche le teorie quasi contestualmente approntate (e operativamente sperimentate) dall'ungherese László Moholy-Nagy attorno al tropo della «luce: [come] mezzo di espressione plastica» [*light: a medium of plastic expression*] postulate nel maggio del 1923 e anticipanti la nozione benjaminiana di “inconscio ottico”²²⁸⁹, Wilfred estendeva i prodromici rayogrammi di Man Ray in una dimensione spaziale e sinfonica. In uno scritto apparso nel giugno del 1947 sulla rivista “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”²²⁹⁰, Wilfred stilava a posteriori una nobilitante genealogia di «Lumia, l'Arte della luce», che questi andava sperimentando dal 1905 a Copenaghen per il tramite di un congegno rudimentale formato «con una scatola di sigari, una piccola lampada a incandescenza e alcuni pezzi di vetro colorato»²²⁹¹ [Figura



Figura 99: Montaggio dedicato a Thomas Wilfred e al dispositivo Lumia. Anonimo, *The Claridge and its inventor*, Thomas Wilfred, 1926-1930; Thomas Wilfred, *Lumia*, 1919

²²⁸⁷ Mi riferisco a C. Buckley, R. Campe, F. Casetti, *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2019. L'immagine riportata in copertina risulta infatti quella di T. Wilfred, *Opus 161* (1966), senza che tuttavia gli autori raccolti nel fondamentale volume facciano ulteriormente menzione dell'invenzione del poliedrico danese.

²²⁸⁸ R. Carlvaho, *From Clavilux to Ufabulum*, in “Journal of Science and Technology of the Arts”, Vol. 5, N. 1, pp. 43-52, qui 44, trad. mia. Cfr. K. Orgeman, *A Radiant Manifestation in Space* cit., pp. 21-22.

²²⁸⁹ L. Moholy-Nagy, *Light: A Medium of Plastic Expression*, in “Broom”, Vol. 4, N. 4, Maggio 1923, pp. 283-284. L'affinità con il discorso benjaminiano (e, nella fattispecie, con alcuni passaggi dell'intervento *Novità sui fiori* del '28) sono già state rilevate nel recente contributo A. Giacomelli, *Morfologia e Modernismo. Riflessioni sull'estetica fotografica di Karl Blossfeldt e László Moholy-Nagy*, in “Itinera: Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti”, N. 23, 2022, pp. 46-60. Rispetto a quanto già registrato da Giacomelli mi preme rimarcare, suffragando la sua tesi, come nel contesto del testo del '21 l'artista affermi: «il corretto utilizzo della lastra stessa avrebbe portato alla luce fenomeni impercettibili per l'occhio umano e resi visibili solo per mezzo dell'apparato fotografico» (ivi, p. 283, trad. mia).

²²⁹⁰ T. Wilfred, *Light and the Artist*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 5, N. 4, giugno 1947, pp. 247-255.

²²⁹¹ ivi, p. 250, trad. mia.

«La storia documentata dell'arte della luce» nasceva, a detta del danese, dalle contempezioni astrali praticate da Pitagora a Samo, per cui registrare «il ritmo maestoso [*majestic rhythm*] dei corpi celesti che si muovevano nelle loro orbite gli apparve come un'armonia cosmica, una vasta sequenza ritmica di bellezza visiva: la musica delle sfere». Ravvisando nella nozione di «musica dei colori» [*color music*] esposta da Aristotele nel *De Sensu* una fonte della «relazione fisica definita tra le vibrazioni della luce e del suono»²²⁹², Wilfred inserisce le proprie ricerche in una linea transculturale che dalle lanterne magiche cinesi giunge all'esecuzione newyorkese del poema sinfonico *Prometheus*²²⁹³ di Alexander Scriabine nel marzo del 1915²²⁹⁴. Approntando una vera e propria teoria estetica attorno al funzionamento di *Lumia*, il poliedrico compositore ne sottolinea tanto la natura spaziale, quanto la vocazione schiettamente visiva, dal momento che la proiezione dei fasci luminosi doveva avvenire all'interno di un ambiente buio senza l'interferenza di eventuali suoni»²²⁹⁵. Sebbene il danese discuta di una «visione materializzata» [*materialized vision*], la cornice epistemica in cui si inseriscono le categorie formali e astrali di «ritmo», «orbita» e «tempo» si rivela essere ancora sostanzialmente visiva:

Ma la visione originale [*the original vision*] – il dramma tridimensionale nello spazio – è sempre davanti a lui ed egli si sforza di aggiungere, con mezzi ottici, un'illusione della terza dimensione mancante alla sua immagine su schermo piatto, e di eseguirla in modo così convincente in un modo spaziale che lo schermo crea l'illusione di una grande finestra che si apre sull'infinito, e lo spettatore immagina di assistere a un dramma radioso nello spazio profondo²²⁹⁶.

Benché Wilfred, compilando un programmatico *vademecum* su come progettare un ambiente *Lumia*, si avvalga della suggestiva figura dell'operatore-ottico che comanda manualmente il marchingegno assurgendo così a «coreografo del movimento nello spazio» e che, in virtù di tale delicato compito, deve perciò perfezionare «il senso della grazia di un danzatore, la sensibilità di un musicista per il flusso ritmico», d'altro canto il regime scopico la cui luminescente impresa non si scosta dal modello rinascimentale della prospettiva centrale, ipotizzando per lo spettatore una seduta ubicata in una postazione accuratamente calcolata²²⁹⁷. Nessun movimento appare previsto, dunque, per il fruitore delle onde intergalattiche.

Quando Hausmann, che ricordo stendere il *Manifesto del Presentismo* nel febbraio del 1921, avanza il suo favorevole commento alle sperimentazioni luminose del collega Wilfred, non ha ancora assistito alla presentazione del dispositivo *Clavilux*, la cui compiuta messa punto risale alla fine di quello stesso anno, venendo performato pubblicamente presso la *Neighborhood Playhouse* di New York il 10 gennaio del 1922²²⁹⁸. È tuttavia meditando su tale ritmica di onde elettriche e di pennellate immateriali che attraversano lo spazio che il dadaista riesce a scalfire la matrice panottica intrinseca alla notevole sperimentazione di Wilfred.

²²⁹² *ivi*, p. 247, trad. mia.

²²⁹³ K. Orgeman, *A Radiant Manifestation in Space* cit., p. 21.

²²⁹⁴ *ivi*, pp. 247-49, trad. mia.

²²⁹⁵ *ivi*, p. 252. Si legge a questo proposito nell'articolo: «l'uso della luce come mezzo artistico indipendente attraverso il trattamento visivo silenzioso della forma, del colore e del movimento nello spazio buio, con l'obiettivo di trasmettere un'esperienza estetica allo spettatore».

²²⁹⁶ *ibidem*, trad. mia.

²²⁹⁷ T. Wilfred, *Composing in the Art of Lumia*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 7, N. 2, dicembre 1948, pp. 79-93, qui 79, 81, trad. mia.

²²⁹⁸ T. Wilfred, *Light and the Artist* cit., pp. 250-51.

«Grazie all'elettricità – afferma infatti Hausmann – siamo in grado di trasformare le nostre emanazioni aptiche in colori in movimento, in suoni, in una nuova musica». Per comprendere il significato della locuzione “emanazione aptiche” e registrarne la vocazione intimamente multimodale, innervata e protesica piuttosto che schiettamente tattile, occorre prendere in esame la lettura polemica che il viennese elabora sul neonato *Tattilismo* marinettiano²²⁹⁹. In maniera alquanto diretta questi infatti afferma:

Il tattilismo propugnato da Marinetti, che permetterebbe di far urlare le persone sotto l'effetto di nastri rotanti di diversa superficie, è solo un surrogato del sadismo dei combattimenti gladiatori romani, nasce da questo spirito, ma non rappresenta nulla di nuovo [*il est né de cet esprit, mais ne représente rien de nouveau*]. Chiediamo l'ampliamento e la conquista di tutti i nostri sensi! Vogliamo aprire tutte le frontiere!!!²³⁰⁰

Recando testimonianza della eco della schermaglia consumatasi nell'inverno del 1921, sulla quale avrò modo di soffermarmi a breve, Hausmann rivendica come «dall'Italia arriva la notizia del Tattilismo di Marinetti, che ha concepito il problema della *sensazione aptica* [*sensation haptique*] in modo poco chiaro e lo ha rovinato!». Come ha già chiarito Marcella Lista, alla quale spetta una seminale ricognizione delle relazioni esistenti tra il Tattilismo marinettiano e l'Aptismo [*haptisme*] sostenuto da Hausmann, il dadaista dovette pervenire a tale categoria per il tramite degli studi psico-fisiologici dello zoologo berlinese Ernst Marcus e, nello specifico, del volumetto *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung* (*Il problema della sensazione eccentrica e la sua soluzione*) dato alle stampe nel 1918²³⁰¹. Sebbene il termine “aptico” non figuri nell'intervento di Marcus – in uno scritto degli anni Settanta, Hausmann attribuisce al berlinese l'introduzione di tale categoria, sovrapponendo alla «sensazione aptica» quella di «sensazione eccentrica»²³⁰² e rendendo ad ogni modo arduo risalire alla fonte da cui il viennese dovette mutuare tale termine (considerando come questi non nomina né Riegl né eventuali pensatori di area germanofona) – la puntualizzazione avanzata dalla studiosa si rivela particolarmente acuta nel postulare una connessione tra i due autori. In tale contesto Marcus formula, infatti, una complessa teoria dell'immagine di matrice percettologica²³⁰³ destinata a trapelare, talvolta in maniera quasi letterale, nelle meditazioni aptiche approntate dal dadaista un triennio dopo.

Il problema [*Das Problem*] sollevato dal Marcus si realizza infatti in un'articolata dissertazione sullo statuto delle immagini e sulla configurazione di quelle che egli definisce nei termini di «formazioni ottiche» [*optischen Gebilde*]. Sulla scia della teoria ottica lockiana penetrata nel pensiero tedesco anche per il tramite di Herder

²²⁹⁹ Il merito di avere acceso un riflettore sulla questione spetta a Marcella Lista che sin dal 2005 ha elaborato un'attenta ricognizione dei rapporti tra Tattilismo marinettiano e Aptismo hausmanniano, dal quale mia analisi prende le mosse. M. Lista, *Raoul Hausmann's Optophone: "Universal Language" and the Intermedia*, in L. Dickerman, M.S. Witkovsky, in "CASVA Seminar Paper I", Center for Advanced Studies in Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, 2005, pp. 83-101.

²³⁰⁰ *ivi*, p. 96, trad. mia.

²³⁰¹ E. Marcus, *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*, Verlag der Sturm, Berlino, 1918. Già in M. Lista, *Raoul Hausmann's Optophone* cit., p. 85.

²³⁰² R. Hausmann, *Sensorialité excentrique* (1970), Editions Allia, Parigi, 2005, p. 37.

²³⁰³ Per una ricognizione della teoria di Marcus anche in relazione a Hausmann si veda: A. Niebisch, *Ether Machines: Raoul Hausmann's Optophonetic Media*, in A. Enns, S. Trower, *Vibratory Modernism*, Palgrave Macmillan, Londra, 2013, pp. 162-176.

(in una diade di teorici che tuttavia il berlinese non cita, sebbene incidentalmente evoca²³⁰⁴), l'argomentazione di Marcus si basa su alcuni presupposti esplicitati dal medesimo con chiarezza. Ossia, da un lato, sulla centralità che il «corpo-somatico» [*somatischen Körper*]²³⁰⁵ possiede in un processo percettivo²³⁰⁶ inteso come variabile per ciascun individuo²³⁰⁷. Dall'altro, sulla necessità di distinguere le immagini ottiche, che in più sedi il berlinese equipara al dispositivo ottocentesco della «fantasmagoria» [*Phantasmagorie*]²³⁰⁸, dalle superfici dei corpi che popolano il mondo visibile. Allora, precisa Marcus

ci si rende conto che l'intero mondo ottico è un mondo a sé stante, una fantasmagoria emersa dall'organo centrale [ossia il cervello], una struttura onirica e delicata di sensazioni che, completamente separata dal mondo reale del corpo, sta in piedi da sola e tuttavia sembra essere uguale ad esso in termini di solidità (anche se cambia di dimensioni ad ogni passo) nonostante le tempeste e le intemperie²³⁰⁹.

La questione risulta sottile, tanto da spingere il suo fautore a segnalarne la stranezza: optando per una concezione intromissiva della visione²³¹⁰ incardinata sulla connessione fisiologica tra «nervi ottici» [*Sehnerven*] e «organo centrale» del cervello, [*Zentralorgan (dem Gehirn)*]²³¹¹, Marcus separa il momento della creazione delle formazioni ottiche, intrinseco al corpo, da quello della loro fruizione che, diversamente, avverrebbe al loro esterno. Lo snodo, apparentemente marginale rispetto alla presente argomentazione, mi pare invece divenire nevralgico al fine comprendere come Hausmann pervenga alla nozione di aptico, a mio avviso attraverso l'ennesimo caso di interpolazione. Trascrivo per esteso un passaggio a questo proposito eloquente. Nell'esplicitare quanto sopra, Marcus scrive:

Così, come una pistola scaglia il suo proiettile in lontananza, così qui l'organismo sembra aver scagliato in lontananza le sue formazioni senzienti [*Empfindungsgebilde*]. In breve, abbiamo davanti a noi una sensazione esterna al corpo, una *sensazione transsomatica* [*transsomatische Empfindung*], una *sensazione cosmica* [*kosmische Empfindung*]. *Le sensazioni di tatto, pressione e calore si verificano sul o nel nostro corpo (cioè a livello somatico)*. Non sembrano quindi contenere nulla di miracoloso. Ma la sensazione di luce – benché indubbiamente anch'essa non sia altro che una sensazione, quindi simile a quelle somatiche – avviene all'esterno; qui ci sembra di sentire in lontananza, come se l'anima si estendesse ben oltre il corpo fino all'orizzonte, fino alle formazioni luminose delle stelle. Queste formazioni luminose

²³⁰⁴ Tra i passaggi di matrice herderiana segnalo: «questa conclusione, tuttavia, avviene – anche se inizialmente, come nel caso dei neonati o dei bambini ciechi operati, magari con difficoltà – nel corso della pratica (prove esperienziali) con straordinaria certezza e rapidità, tanto che non ci accorgiamo nemmeno più di vedere e quindi di credere di vedere il corpo nella forma ottica, che così identifichiamo e confondiamo una mera conclusione sull'esistenza del corpo con la sua percezione diretta» (ivi, p. 7).

²³⁰⁵ ivi, p. 6, trad. mia.

²³⁰⁶ Scrive a questo proposito Marcus: «che queste formazioni ottiche siano in tutto e per tutto formazioni della nostra sensazione, che appartengano quindi a noi stessi, alla nostra sensualità, ma non al mondo esterno senza vita, è un fatto indubbio» (ibidem).

²³⁰⁷ «Ogni individuo ha quindi la propria percezione della luce, così come ognuno ha il proprio mal di denti, e se individui diversi hanno la stessa percezione ottica (ad esempio di una casa), allora le forme ottiche della casa che vedono sono, nel caso più alto, simili tra loro, ma non identiche» (ibidem).

²³⁰⁸ ivi, pp. 11-12.

²³⁰⁹ ivi, p. 12.

²³¹⁰ «Entra nell'occhio, colpisce la retina, provoca nei nervi ottici una modificazione ancora sconosciuta, che viene trasmessa all'organo centrale (il cervello), e solo ora, con un colpo simile a un'esplosione, la sensazione di luce, o ciò che significa lo stesso, la luce, viene a esistere come prodotto organico, come prodotto dell'organo centrale» (ibidem).

²³¹¹ ibidem.

sono anche sensazioni ottiche²³¹². Nello passaggio riportato l'autore berlinese differenzia le sensazioni propriocettive e interocettive estesamente riferibili alla sfera del tatto da quelle esosomatiche afferenti all'esperienza della luce (percepibile invece per il tramite degli occhi). Ciò che dovette colpire Hausmann sin dal 1916 – stando con Lista, Hausmann entra in contatto con le teorie di Marcus prima del '18, anno della pubblicazione dell'intervento su "Der Sturm", per il tramite del filosofo polacco Salomon Friedlander²³¹³ – risiede proprio in tale sdoppiamento percettologico su cui l'intero studio si basa. La sensazione eccentrica [*exzentrischen Empfindung*], nell'impalcatura teorica di Marcus, designa le immagini del mondo visibile (il disco solare che appare piccolo ed estremamente lontano), che ricordo questi concepire come illusorie, prodotte dall'organo centrale, ossia dal cervello. Attraverso la consultazione di tale saggio, il dadaista ingloba nell'alveo delle sensazioni eccentriche anche quelle riconducibili al tatto riferendole alla nozione multimodale di aptico. In opposizione al progetto marinettiano, il viennese afferma, con toni aristotelici e allineandosi alle figure cosmiche delineate da Marcus:

Dobbiamo convincerci che il senso del tatto è intrecciato [*mêlé*] con tutti i nostri sensi, o meglio che è la base decisiva di tutti i sensi. Se ci rendiamo conto che il senso aptico [*sens haptique*], le cui eccentriche emanazioni [*émanations excentriques*] si proiettano attraverso i seicento chilometri dell'atmosfera terrestre fino a Sirio e alle Pleiadi, non capiamo perché la più importante delle nostre appercezioni [*aperceptions*] non debba diventare una nuova arte²³¹⁴.

In un orizzonte multimodale ed elettronico generato da quelle emanazioni che già lo studio di Marcus poneva quali «emanazioni eccentriche del cervello», Hausmann intravede gli estremi di una sensibilità aptica globale McLuhaniana²³¹⁵ *ante litteram*. Una sensibilità in grado di implementare la conoscenza dell'individuo moderno («L'arte aptica darà all'uomo una conoscenza più ampia!») persino sul piano sensoriale («Chiediamo l'aptismo, oltre che l'odorismo!») e culminante nella progettazione di una rete di infrastrutture preposte alla diffusione di tali onde aptiche: «viva le emanazioni aptiche!!! [*vive l'émanation haptique*] Costruiamo stazioni trasmettenti aptiche e teleaptiche! Il teatro aptico scuoterà questa classe borghese di becchini»²³¹⁶.

Giungendo a un momento di sintesi, nonostante le invettive lanciate dai rispettivi firmatari²³¹⁷, appaiono numerose le affinità tra le teorie di Marinetti e quella di Hausmann. Di fondo, come già segnalato da Lista²³¹⁸, sussiste una latente insoddisfazione nei confronti del regime oculocentrico ancora dominante nel sistema delle arti primonovecentesco. Inoltre, entrambi i poliedrici artisti paiono diversamente mirare, in una fase di sussunzione del dramma del Primo conflitto mondiale, alla definizione di una teoria percettologica che ravvisi

²³¹² *ivi*, p. 8.

²³¹³ Cfr. M. Lista, *Raoul Hausmann's Optophone* cit., p. 85, 99, nota 9.

²³¹⁴ Hausmann, op. cit., (1921) 1992, p. 97, trad. mia.

²³¹⁵ Il riferimento a McLuhan è già stato a suo tempo posto da Lista, che ha scritto a riguardo: «il passaggio dall'individuo alla collettività e l'assorbimento del soggetto in un corpo sociale unificato dai media elettrici, temi che in seguito costituiranno la base delle teorie di Marshall McLuhan, erano qui strettamente associati all'evoluzione del senso del tatto e alla metafora relazionale del contatto» (*ivi*, p. 86, trad. mia).

²³¹⁶ *ibidem*, trad. mia.

²³¹⁷ Già Caro Verbeek ricorda la reazione positiva e «da vero gentiluomo» che ebbe Marinetti ricevendo una copia del manifesto del collega. Cfr. Verbeek, *Tactilism in Early Modern and Contemporary Art* cit., p. 230.

²³¹⁸ M. Lista, *Raoul Hausmann's Optophone* cit., p. 86.

nel superamento dell'individualismo e nella configurazione di una rete di solidarietà tra gli individui un presupposto diversamente condiviso. Ciò che invece più sottilmente differenzia i programmi stilati dai due interpreti mi pare risieda nella relazione tra esperienza sensoriale e opera d'arte.

Laddove in Marinetti, meditando tanto sulle *Tavole tattili*, siano esse semplici o astratte quanto sulle utopistiche evoluzioni ambientali enucleate in sede di scrittura, il riferimento al toccare si esplicita in un comportamento effettivamente agito non solo per il tramite delle sensibili mani, ma attraverso la locomozione del corpo nella sua interezza, l'*haptisme* propugnato delinea una postura socio-mediale e una sua originale metaforizzazione multimodale. Ciò parrebbe confortato dal prototipo di sperimentazione artistica che Hausmann cita in favore di questa nuova arte: ossia, un intangibile diagramma di fasci luminosi e colorati che attraversano lo spazio, intersecando i corpi del fruitore in una danza astratta e programmatica di pennellate immateriali. In altri termini la motilità dell'aptico si sublima in un modello di penetrazione costante non antropocentrica esemplificata da una ritmica di valori cromatici astratti, laddove la motilità dell'aptico in Marinetti (che ricordo non utilizzare tale termine) agisce su un piano contestualmente fattuale (tastare dinamicamente le superfici porose, spugnose o adamantine di *Sudan-Paris*) e metaforica (mentre la mano accarezza, la mente compone un poema tattile dalla valenza parimenti metaforica). Da un lato ciò che con Wilfred doveva ancora consumarsi entro la superficie di uno schermo candido; dall'altro l'esperienza materialissima di tastare un nastro rotante che corre tra le sedute di una sala cinematografica.

3.2.3.3. Comœdia: anatomia di una disputa

Queste, dunque, le premesse da considerare per avvicinare l'attacco che il parigino Francis Picabia dovette scagliare sulle pagine di "Comœdia" il 16 gennaio 1921, ossia un giorno dopo la declamazione del Manifesto tattilista al Théâtre de L'Œuvre, opportunamente affittato per l'occasione. Le frizioni, prevedibili se si considera il panorama fibrillante della Parigi dei primissimi anni Venti, stretta tra un movimento dadaista sempre più sfilacciato e il progressivo imporsi di André Breton, dovettero iniziare lo stesso 15 gennaio, come ricorda Michel Sanouillet già nel '73, all'apparizione di Marinetti sul palco, introdotto dalle urla di Aragon, Breton e Tzara²³¹⁹. Dal gennaio del 1921 e fino all'autunno di quello stesso anno, quando un articolo apparso su "Le Figaro" il 3 novembre siglato a nome G. CB. contempla a pieno titolo il «tattilismo» nelle già digerite rivoluzioni cubiste, dadaiste e futuriste²³²⁰, la declamazione di Marinetti dovette costituire un vivace terreno di confronto tra intellettuali e artisti di stanza nella capitale francese. In tale contesto, come anticipavo, il quotidiano "Comœdia" vanta una posizione per più ragioni nevralgica, come cercherò di enunciare di seguito venendo a ricostruire lo svolgersi degli eventi.

Sulla prima pagina del numero stampato sabato 15 gennaio 1921, il cronista André Rigaud fornisce uno dei resoconti maggiormente dettagliati della serata. Menzionando l'inaugurale (e caratteristica) baruffa dadaista, Rigaud registra la presenza in sala dell'ambasciatrice italiana — presumibilmente Anna Bruschi Falgari, consorte di Lelio Bonin Longare, ambasciatore italiano a Parigi dal 1917 al 1921 — della scrittrice Rachilde,

²³¹⁹ M. Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Parigi, 1973, p. 43.

²³²⁰ G.CB., *Digitaliste*, in "Le Figaro", 3 novembre 1921, Parigi.

dell'artista Lara, ma anche di Tristan Tzara, Francis Picabia, Jean Cocteau e Georges Ribemont-Dessaigne²³²¹. Il 16 gennaio, sull'inserto domenicale del medesimo quotidiano, viene riportata in prima pagina la traduzione francese del Manifesto marinettiano, dalla quale risultano esclusi tuttavia il paragrafo dedicato all'educazione del tatto (il comma *Tables tactiles pour improvisations motlibristes* conclude il documento) e, soprattutto, le osservazioni elaborate dal futurista sulla genealogia dell'arte e della sensibilità tattile²³²². Che una simile soppressione, lungi dal passare inosservata al pubblico dell'epoca, possa aver sollevato le attenzioni degli interpreti, rende conto la missiva apertamente polemica inviata da Picabia alla redazione di "Comœdia" e pubblicata martedì 18 gennaio 1921²³²³.



Figura 100: F. Picabia, *Selon M. Picabia le "Tactilisme" aurait été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916*, in "Comœdia", 18 gennaio 1921, Parigi

Il titolo del trafiletto dichiara laconicamente il proposito dell'autore: *Selon M. Picabia le "Tactilisme" aurait été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916* [Figura 100]. Accompagnato da una fotografia di piccole dimensioni immortalante la scultura astratta *Plâtre à toucher*, l'artista, ammettendo in maniera sibillina di "amare" il collega futurista [*j'aime beaucoup Marinetti*], si sente parimenti legittimato ad affermare come «l'arte tattile [*l'art tactile*] è [sia] stata inventata a New York, nel 1916, da Miss Clifford-Williams». Tale puntualizzazione riflette un iter documentario particolarmente intricato: la riproduzione presentata sul quotidiano e scattata dallo stesso Picabia, era infatti già apparsa sull'unico numero della rivista indipendente "Rongwrong", pubblicata in collaborazione con Marcel Duchamp a New York nel maggio del 1917. La conoscenza di tale singolare scultura, esposta presumibilmente cinque anni prima negli Stati Uniti (ma tornerò su questo punto nei prossimi paragrafi), si era diffusa in Francia per il tramite di una conferenza dedicata

²³²¹ A. Rigaud, *A la Maison du l'Œuvre, M. Marinetti nous révèle le "tactilisme"*, in "Comœdia", 15 gennaio 1921, Parigi.

²³²² F.T. Marinetti, *Le Tactilisme. Un art nouveau inventé par le futurisme*, in "Comœdia", 16 gennaio 1921, Parigi.

²³²³ F. Picabia, *Selon M. Picabia le "Tactilisme" aurait été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916*, in "Comœdia", 18 gennaio 1921, Parigi.

all'arte tattile celebrata il 13 novembre del 1918 da Guillaume Apollinaire alla Galerie Paul Guillaume²³²⁴ e il cui testo veniva pubblicato quello stesso anno sulla rivista letteraria "Mercure de France". A fronte di una simile rete di contatti e di notizie, Picabia ritiene impossibile che Marinetti possa avere ignorato l'esistenza di tale sperimentazione, mettendo in dubbio l'originalità della proposta futurista²³²⁵.

Comunicando all'artista la ricezione del messaggio battagliero di Picabia, il medesimo quotidiano pubblica la replica del diretto interessato, delineando un vivace botta e risposta in cui il futurista sconta l'errore (o la fatalità) di non aver pubblicato nella sua integrità il documento programmatico del 1921. Rispondendo al francese, non solo il firmatario Marinetti ribadisce il valore prodromico posseduto dalla scultura polimaterica di Boccioni del 1912, riaffermando come le ricerche tattiliste non avessero nulla a che spartire con le sperimentazioni plastiche e pittoriche, bensì dichiara la propria estraneità sia alla scultura di Clifford-Williams, sia all'intervento di Apollinaire, vicino a Marinetti, ma assente dall'Italia dall'agosto del 1914²³²⁶. Come ho cercato di mostrare nella sintetica rassegna stampa compilata, nei mesi immediatamente successivi alla conferenza futurista si moltiplicarono le voci francesi volte a rivendicare la preminenza inventiva della diade Clifford-Williams e Apollinaire sul futurista. Anche ammettendo la conoscenza da parte di Marinetti della scultura e degli interventi menzionati, in un dato del resto difficilmente dimostrabile, la consultazione del Manifesto del 1921 rende altresì evidente come i presupposti e gli obiettivi del suo promotore assecondassero degli indirizzi non coincidenti. Segnalo questo punto in quanto, risiede proprio nel fattore stilistico lo iato che distingue e distanzia il gesso di Clifford-Williams (una forma sinuosa, scolpita in un unico materiale, il gesso, non particolarmente piacevole al tatto che, anche qualora esperita a occhi chiusi, si esibisce come un oggetto accattivante alla vista), da Sudan-Paris (un viaggio allegorico, da fruire idealmente immersi nell'oscurità, schiuso da una topologia di materiali eterogenei sostanzialmente impermeabile al fattore estetico). A dirsi, per richiamare una categoria duchampiana che, transcendendo le questioni linguistiche e stilistiche, l'innovazione marinettiana percorreva nei primi anni Venti una strada sostanzialmente "anartistica"²³²⁷ mirando piuttosto al *training* della sensibilità tattile entro un'utopistica (ma non perciò meno stimolante) prospettiva ambientale.

L'eco della serata marinettiana promana dalla selva di resoconti apparsi sui quotidiani parigini dell'epoca, particolarmente scrupolosi nel soppesare le parole del futurista, non di rado in termini ferocemente critici, individuandone precursori e possibili affinità che può essere utile prendere sinteticamente in analisi.

²³²⁴ M. Sanouillet, *Dada à Paris* cit., p. 47.

²³²⁵ *ibidem*.

²³²⁶ F.T. Marinetti, *Ce Que Dit M. Marinetti*, in "Comœdia", 18 gennaio 1921, Parigi.

²³²⁷ Questo snodo è stato diversamente posto da Jan Švankmajer ponendo al centro la nozione di "creatività": «ma Apollinaire commette un errore quando colloca l'arte tattile nella categoria della manifestazione creativa. La mia sperimentazione fino ad oggi è più in accordo con Marinetti, che difende la specificità della manifestazione tattile e al contrario ne sottolinea la differenza dall'arte creativa. Del resto, anche la sperimentazione del Ludovic di Apollinaire si distacca evidentemente dal campo della creatività. Clifford Williams apparteneva, più o meno, alla cerchia dei dadaisti newyorkesi. Il suo *Plaster for Touching* è senza dubbio la prima opera tattile degna di tale nome, in quanto è il primo oggetto progettato per un contatto tattile diretto con chi lo percepisce. Anche se le sue plastiche tattili sono, senza dubbio, troppo influenzate dalla distruzione dadaista dell'avanzamento dell'arte classica tradizionale perché lei potesse rendersi conto della nuova forma di comunicazione artistica, tuttavia Apollinaire fu l'unico del suo tempo a intuire che si trattava di un atto veramente originale di Clifford Williams. Era nata l'arte tattile» (J. Švankmajer, *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art* cit., posizione 2214 di 3454, trad. mia).

Lunedì 17 gennaio 1921 Jacques Barty, collaboratore del parigino “L’Homme Libre: Journal quotidien du matin”, lungi dall’accordare a Marinetti il merito dell’invenzione del Tattilismo, tema che accomuna i trafiletti emersi nelle settimane immediatamente successive, pur riconoscendo la legittimità di investire di un valore inventivo la sensibilità digitale, condanna con toni sardonici la progettazione delle tavole tattili [*bandes «tactiles»*], non esitando ad affermare come «ahimè, questi signori non avranno innovato nulla: esistono già e da molto tempo, in particolare nella metropolitana, artisti "tattilisti" perfettamente consumati»²³²⁸. Quello stesso giorno, l’anonimo compilatore di uno stelloncino intitolato *Le «Tactilisme»*, pubblicato sul quotidiano parigino “Le Temps” — e ripubblicato sul giornale francofono “Stamboul” il successivo 27 gennaio — accusa la proposta futurista di parzialità e primitivismo, concludendo con mordace ironia come «la prossima volta ci proporrà [Marinetti] senza dubbio, come suprema ascesa verso un futuro glorioso, un’arte accessibile a organismi completamente primitivi e che ci porterà finalmente al livello dei protozoi»²³²⁹.

Non tutti i commenti, del resto, valutano negativamente la proposta futurista. Il 28 gennaio Pierre Valmont, sulla prima di “La Dépêche de Brest: journal politique et maritime” ripercorrendo lo svolgimento della conferenza con tanto di insurrezione dadaista e suo spegnimento grazie all’intervento del regista e attore teatrale francese Lugné-Poé, non solo si dimostra interessato ai “poemi tattili” fatti girare in platea, ma propone la creazione di un esemplare a suo avviso ancora più efficace di quello assemblato da Marinetti e formato da una profumata rosa con spine e da un esemplare di riccio maschio²³³⁰. Ancora, rammentando come «Dada ha [abbia] urlato, muggito, vociferato» André Salmon, testimone oculare della conferenza di cui reca notizia sul quotidiano parigino “La Lanterne” il 20 gennaio 1921, sottolinea come, benché il conio neologico di “Tattilismo” spetti a Marinetti, «l’idea originale» [*l’idée première*] di una più generale «arte tattile» [*art tactile*] si debba «al caro e compianto Guillaume Apollinaire», incrinando la linea genealogica approntata dal futurista²³³¹. Infine, una breve nota apparsa l’11 febbraio 1921 sul quotidiano conservatore “Le Radical” firmata sotto lo pseudonimo di “Le Meur” registra in maniera prodromica un’associazione comprovata e non apertamente menzionata dal futurista: ossia quella tra la «nuova maieutica» inaugurata dall’educatrice Maria Montessori e il «tattilismo» di Marinetti, tracciando una proficua connessione due proposte parimenti volte a riscattare la manualità dallo statuto di pregiudiziale primitivismo alla quale era stata a lungo relegata²³³².

²³²⁸ J. Barty, *Notes du Jour. Jeux de Mains*, in “L’Homme Libre: Journal quotidien du matin”, 17 gennaio 1921, Parigi.

²³²⁹ P.S., *Le «Tactilisme»*, in “Le Temps”, 17 gennaio 1921, Parigi; in “Stamboul”, 27 gennaio 1921, Parigi.

²³³⁰ P. Valmont, *Lettre de Paris. La conférence Marinetti; L’art futur; Un essai personnel; Le salon anonyme*, in “La Dépêche de Brest: journal politique et maritime”, 18 gennaio 1921, Parigi.

²³³¹ A. Salmon, *Feu Tolstoj*, in “La Lanterne: journal politique quotidien”, 20 gennaio 1921, Parigi.

²³³² Le Meur, *Tactilisme*, in “Le Radical”, Parigi, 11 febbraio 1921.



Figura 101: AA. VV., *Polemiche sul Tattilismo*, in “Cronache d’Attualità”, Anno V, maggio 1921, Roma

Non deve stupire, d’altro canto, che le cronache italiane sugli eventi del 15 gennaio 1921 si dimostrino decisamente meglio predisposte delle corrispettive francesi. Il numero V della rivista “Cronache di Attualità” diretta dal futurista laziale Anton Giulio Bragaglia, di cui una nutrita sezione veniva dedicata alle *Polemiche sul Tattilismo*, si risolve in un multiforme encomio alla proposta marinettiana²³³³. Sintetizzando la pittoresca baruffa nell’enunciato onomatopeico «Marinetti, tattilismo, Dadà. Ah! Ah! 0! 0! 0! Uh! Paf! Viva l’Italia!... ecc», la redazione del giornale, ribaltando il punto di vista delle precedenti (e generalmente poco lusinghiere) cronache, afferma come, sebbene «i Dadà tentarono di lottare», questi «furono messi *knock-out* da Marinetti» e, da ultimo, «vinti completamente»²³³⁴. Le pagine che seguono raccolgono un regesto «delle più interessanti lettere che ci sono giunte finora su questo argomento», incardinate su un presupposto comune alle medesime, ossia che «la sua conferenza [di Marinetti] ha rivelato *una teoria assolutamente nuova*: quella di *comunicare le impressioni mediante il tatto*»²³³⁵. I commentatori nostrani, di eterogenea provenienza ed estrazione, si mostrano in effetti disinteressati a verificare l’originalità delle tesi marinettiane. Piuttosto e in modo a tratti contrario agli assunti esposti dal futurista, i resoconti si rivelano particolarmente attratti dalla possibilità di trasferire i postulati attentamente stilati dal futurista (e, da ultimo, contro la volontà del medesimo) all’alveo storico-artistico.

In tale direzione, il poliedrico Luigi Russolo non ha dubbi nel sostenere come il Tattilismo rappresenti «il più nuovo e interessante sforzo per portare un senso fino ad ora unicamente e essenzialmente fisiologico a capacità e possibilità artistiche e estetiche». Parimenti ottimista si dimostra il compositore Pratella che, pur riconoscendo il Tattilismo come in sé «interessante», ritiene allo stesso tempo che «se espresso artisticamente e in maniera geniale potrà suscitare forti emozioni», quasi a voler estendere, implicitamente, le suddette sperimentazioni oltre i confini polimaterici delle tavole tattili. Laddove il pittore perugino Gerardo Dottori definisce l’invenzione marinettiana come «forse, la più pura delle arti», il romanziere futurista Magamal raccomanda, rivolgendosi direttamente al compilatore del Manifesto, che «il *tattilismo* non deve [debba] *mai* diventare magnetismo, ipnotismo», auspicando la creazione di tavole tattili nella forma di «scatole di varia

²³³³ AA. VV., *Polemiche sul Tattilismo*, in “Cronache d’Attualità”, Anno V, maggio 1921, Roma.

²³³⁴ *ivi*, s.n.

²³³⁵ *ivi*, s.n.

grandezza» suddivise in scompartimenti saturati con «materia diversa» e coperti da un «velo *sottilissimo* attraverso cui la mano deve indovinare la materia». Anche l'antifascista Franco Rampa Rossi, discutendo di una «scoperta importantissima», suggerisce a Marinetti di «approfittare della sensibilità termica» che potrebbe rendere l'esplorazione manuale ulteriormente allusiva: in questo senso, allora, «nel viaggio Sudan-Paris, la carta vetrata dovrebbe essere scaldata da un apposito congegno elettrico, per dare la sensazione della sabbia unita a quella del calore tropicale». Mentre il Dottor Silvio Palazzi, incidentalmente sulla scia di taluni recensori francesi, segnala come «noi medici siamo sempre stati dei tattilisti incoscienti e diverremo dei tattilisti convinti», l'unica voce a sollevare, tra le oltre venti considerazioni trascritte, la questione del rapporto tra sensibilità tattilista e linguaggio artistico risulta quella dell'architetto livornese Virgilio Marchi. Prima di formulare un pronosticabile epilogo erotomane – Marchi si autodenuncia «mandrillo» nel ritenere che i valori tattili, se esperiti su una «bella donna indossante un vestito ad armonie tattili», possano scaturire un maggiore godimento – il livornese sostiene, con una lucidità assente nelle parole del drappello di cronisti elencati: «*tu escludi le arti plastiche dal Tattilismo*. Io credo invece che, potendo fondere la sensazione plastica con le tue sensazioni, si possa ottenere un assieme di altissima potenza tattile»²³³⁶. Quella di Marchi, in effetti, costituisce la sola annotazione volta a esplicitare un tema che serpeggia latente negli apprezzamenti confluiti su “Cronache di Attualità”: se la poliedrica invenzione marinettiana appare lodata per il suo carattere innovativo, allo stesso tempo i commentatori paiono tradire il desiderio di traslare il funzionamento di tali sperimentazione entro il dominio delle arti e, nella fattispecie, dell'arte plastica, recependo la vocazione non strettamente artistica delle tavole tattili e, così, definendo una sorta di latente connessione con la scultura “dadaista” di Clifford-Williams (che tuttavia Marinetti degrada allo stadio di «indicazione» o di incerto «balbettio» [*balbutiement*] rispetto alle sue teoriche e ben più compiute tavole tattili²³³⁷).

Occorre da ultimo segnalare come la notizia degli eventi di Parigi fosse giunta anche in ambito anglofono, vedendo un resoconto non firmato eloquentemente intitolato *Futurist Dancing. Eccentricities of Paris. Emotion from Bare Feet*, a firma di un anonimo cronista londinese e apparso sulle pagine del quotidiano neozelandese in “The Ashburton Guardian” mercoledì 2 marzo 1921²³³⁸. La fonte in esame, *super partes* rispetto ai toni campanilistici dei commentatori francesi e europei, rammentando l'ormai familiare trambusto che dovette accompagnare la proclamazione del «Tattilismo Arte del Tatto» [*Tactilism Art of Touch*], ricorda anche come «in Francia è in corso una feroce polemica – riferendosi evidentemente agli interventi pubblicati su “Comœdia” – Picabia accusa Marinetti di plagio e sostiene che la signorina Clifford-Williams, a New York nel 1916, ha realizzato una scultura destinata al tatto senza la vista [*made a sculpture intended for touch without sight*], e il cubista letterario Apollinaire, nel 1918 ha portato l'idea a Parigi come propaganda»²³³⁹. Se il tema della scultura da toccare costituisce il *fil rouge* delle fonti francesi, come dimostrerò più estesamente a breve, è opportuno segnalare come Picabia si limiti a precisare come si debba a Miss Clifford-Williams la creazione «di una delle prime sculture tattili» [*d'une des premières sculpture tactile*]²³⁴⁰, senza alludere né a un'eventuale

²³³⁶ *ivi*, s.n., enfasi mia.

²³³⁷ F. T. Marinetti, *Ce Que Dit M. Marinetti* cit., s. n., trad. mia.

²³³⁸ *Futurist Dancing. Eccentricities of Paris. Emotion from Bare Feet*, in “The Ashburton Guardian”, 21 marzo 1921, p. 2.

²³³⁹ *ibidem*, trad. mia, enfasi mia.

²³⁴⁰ F. Picabia, *Selon M. Picabia* cit., s.n.

condizione di “meccanica” cecità, né specificando le modalità di fruizione del singolare gesso. Allo stesso modo, laddove Marinetti somministrava al neofita tattilista una serie di esercizi da attuare nell’assoluta oscurità o, preferibilmente, avvolto da un fascio di luce proiettata parimenti accecante, facendo circolare nel buio parigino gli esemplari di tavole tattili astratti, il Manifesto nella sua complessità pare sostenere un superamento dell’insularità dei sensi non solo in una prospettiva multimodale, bensì auspicando di scoprirne di nuovi²³⁴¹. Deve essere inoltre sottolineato come, se sin dalla prima redazione del Manifesto e ancora nelle battute in risposta a Picabia, Marinetti elegga la polimetrica *Fusione di una testa e di una finestra* (1911-12) a progenitrice del Tattilismo futurista in virtù del «sentire tattilmente» di cui Boccioni dà prova sapiente assemblando materiali eterogenei, al contempo il firmatario esclude il manufatto dall’alveo del Tattilismo non per via di una ragione percettologica – ossia, la scultura di Boccioni rimane un oggetto da vedere o non esplicitamente da toccare –, quanto in forza di una motivazione fortemente ideologica (e velatamente contraddittoria): «non era ancora il tattilismo, un’arte chiaramente separata dalle arti plastiche» [*ce n’était encore le tactilisme, art nettement séparé des arts plastique*]. Il discrimine non risulta dunque posto, almeno in primissima battuta, sulle modalità di fruizione, quanto piuttosto sulle volontà che sospingono a un rinnovato interesse verso la sensibilità tattile. Da un lato, allora, le laboratoriali tavole tattili di Marinetti, eventualmente poetiche, bensì ostinatamente non plastiche, dall’altro un gesso non tattile, bensì *da toccare* [*à toucher*] che coniuga l’esperienza di una tattilità in movimento (il sentire aptico) alle questioni di stile.

A suffragare la presente ipotesi, come cercherò di mostrare nel paragrafo successivo, si segnala come anche la mediazione attuata da Apollinaire non postuli alcun riferimento alla rimozione della visione: anzi, essa ravvisa nell’azione sibillina di uno sguardo apticamente toccante la controparte imprescindibile perché la sperimentazione tattile abbia luogo.

Deve essere infine ricordato, e ciò può suscitare qualche ilarità considerando i toni accesi del dibattito protrattosi dal gennaio del 1921, come già nel 1936 il binomio «Apollinaire-Marinetti», lungi dal designare una coppia oppositiva, incarnasse una linea sperimentale opportunamente da evitare. Spetta infatti ad alcune osservazioni formulate dal poliedrico artista Marcel Jean e pubblicate sull’undicesimo numero dei “Cahiers d’Art” il compito di celebrare la gravidanza dell’«oggetto poetico surrealista che colpisce in particolare il senso del tatto [*le sens du toucher*]», ponendo fuori dai giochi eventuali sculture in gesso o tavole tattili polimateriche. Nella lettura approntata da Jean, infatti, risultano gli scritti di Breton, le indagini sulla componente sessualmente latente postulate da Freud e, guardando al fronte artistico, esemplari rivoluzionari quali i «ready-made» duchampiani, la scultura polimaterica *Le verre d’absinthe* di Picasso del 1914 e gli «oggetti a funzionamento simbolico» di Dalí a favorire in maniera decisiva «la partecipazione del senso del tatto all’emozione poetica». Ciò che il francese dispone coincide con l’ennesimo caso di resa metaforica, in questo caso fisiologicamente epidermica, del toccare: ad avviso del medesimo «l’emozione, *prodotta a distanza* nella pittura, nella scultura, penetra ora, con l’ausilio degli altri sensi e dello spirito, attraverso i pori

²³⁴¹ Ricordo a questo proposito come Marinetti concluda il Manifesto affermando: «la distinzione dei cinque sensi è arbitraria e un giorno si potranno certamente scoprire e catalogare numerosi altri sensi. Il Tattilismo favorirà questa scoperta».

della pelle». Del fatto che gli entusiasmi per l'arte tattile dovettero essere già significativamente messi in discussione nel '36, reca testimonianza la necessità di Jean di specificare tra parentesi come «non si tratta [tratti], ovviamente, dell'invenzione piuttosto povera e alquanto [*passablement*] artistica del Tattilismo di Apollinaire-Marinetti»²³⁴². Cionondimeno, risulta corretto equiparare il pensiero di tali poliedrici intellettuali, oppure, anche in questa circostanza, occorre valutarne più attentamente le posizioni, rilevandone affinità e divergenze?

3.2.3.4. Ludovic-Apollinaire nel ruolo di mediatore

Assecondando tale indagine a ritroso dal 1921 al 1916, occorre ora esaminare l'intervento che i cronisti francesi e lo stesso Picabia recano quale fonte principale contro le istanze futuriste. La questione dell'arte e della sensibilità tattile, lo ripeto, si configura anzitutto come un viluppo documentario formato da nomi, pseudonimi, personaggi fittizi, relazioni, trafiletti, brevi componimenti e fotografie, dalla cronologia complessa. Nell'invettiva apparsa su "Comœdia" il 18 gennaio, Picabia fa menzione di un testo di Apollinaire apparso tre anni prima, il 16 febbraio del 1918, sulle pagine di "Mercure de France", pubblicazione letteraria per la quale il poliedrico francese avrebbe contribuito con cadenza regolare dal 1904 al 1918²³⁴³. Tuttavia, e questa rappresenta una prima puntualizzazione alla genealogia sinteticamente tracciata dal parigino, un'introduzione al medesimo tema era stata avanzata sulle pagine de l'*Almanach des lettres et des arts: calendrier pour 1917*, pubblicato dalla parigina Martine entro il 1916²³⁴⁴. Ripercorro le vicende di cui sopra perché, come spero risulti evidente a breve, stabilire una precisa successione cronologica degli eventi appare in questo caso fondamentale.

Il testo pubblicato nell'Almanacco entro la fine del 1916, in cui non viene fatta menzione né della scultura di Boccioni né del gesso newyorkese di Clifford-Williams, si presenta nella forma di un singolare racconto memoriale. Sarebbe stato Ludovic, amico di Apollinaire — la memoria si intitola eloquentemente *Mon Cher Ludovic* — «a inventare l'arte del tatto, del contatto o del tocco» [*qui a inventé l'art du tact, du contact ou du toucher*]²³⁴⁵. Le vicende narrate (e opportunamente inventate da Apollinaire) retrodatano le ricerche sul tatto condotte da Ludovic almeno a un quindicennio. Delineando alcune intersezioni con il discorso marinettiano — tra le quali si annoverano il riferimento al viaggio e a una dimensione propriamente locomotoria del fenomeno tattile²³⁴⁶ — e disponendo altrettanti snodi che, forse, poterono ispirare in senso contrario il futurista

²³⁴² M. Jean, "Arrivée de la belle époque", in "Cahiers D'Art", N. 11, 1936, p. 60, trad. mia. Cfr. Mileaf, op. cit., 2010, p. 138.

²³⁴³ Si veda a riguardo: B. Van Puymbroek, C. Van Dijck, *Apollinaire's Trench Journalism and the Affective Public Sphere*, in "Texas Studies in Literature and Language", Vol. 60, N. 3, autunno 2018, pp. 269-292, 276.

²³⁴⁴ G. Apollinaire, *L'art tactile*, in A. Mary, J.J. Duga (a cura di), *Almanach des lettres et des arts: calendrier pour 1917: poésies, contes et nouvelles: essais sur les idées et les moeurs d'aujourd'hui et sur l'état présent des beaux-arts en France*, Martine, Parigi, pp. 204-207. Cfr. W. Bohn, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, State University of New York Press, New York, 1997, p. 16.

²³⁴⁵ G. Apollinaire, *L'art tactile* cit., p. 204, trad. mia.

²³⁴⁶ Il testo in effetti riporta un episodio non dissimile, nella sua disposizione presumibilmente fittizia, dalle memorie balneari di Marinetti. In questo caso Ludovic, dopo aver ottenuto i finanziamenti per un viaggio di andata e ritorno da Parigi a Ginevra, elabora un «romanzo geologico» in cui il collasso del Monte Bianco su un lago svizzero, determina l'aprirsi di «una pianura perfettamente piana che poteva servire da vasto campo di sperimentazione per l'arte del tatto che

— basti pensare alla componente impunemente erotica che permea le vicende —, possono venire così sintetizzati. Assecondando una modalità collettiva, quando non propriamente laboratoriale, gli esperimenti tattili dovettero svolgersi con regolarità alla sera del mercoledì e del giovedì presso l’abitazione di Ludovic. Mentre gli ospiti sedevano comodamente a un tavolo, al fine di «risvegliare in noi il senso della bellezza», il padrone di casa optava per l’*escamotage*, quanto meno sospetto, di esibire il corpo nudo della giovane moglie distesa supina, per cui Apollinaire si sente in dovere di precisare come «nessuno di noi avrebbe osato toccare la sua nudità, nemmeno per sperimentare il lirismo del contatto»²³⁴⁷. Se tale anomala ostensione doveva assolvere al compito, alquanto deprimente, di sollecitare la sensibilità di un gruppo di candidati maschi, i test somministrati da Ludovic prevedevano uno spettro di sollecitazioni tattili inferte da Ludovic per il tramite di vari oggetti, assicurandosi di rendere il trattamento “soportabile” a suoi ospiti premiandoli con la visione delle membra sode della consorte. Sebbene l’autore del testo glissi sulla natura delle sollecitazioni e dei colpi impartiti dall’operatore, questi tuttavia precisa come,

fa parte del mio progetto dirvi che quest’arte, le cui regole e la cui tecnica sono ormai in pieno sviluppo, si basa sui diversi modi in cui, a seconda della loro natura, gli oggetti influenzano il senso del tatto. Il secco, l’umido, il bagnato, tutti i gradi di freddo e di caldo, l’appiccicoso, lo spesso, il morbido, il soffice, il duro, l’elastico, l’oleoso, il setoso, il vellutato, il ruvido, il granuloso, ecc. ecc. sposati, riuniti in modi inaspettati, formano il ricco materiale da cui il mio caro Ludovic trae le sottili e sublimi combinazioni dell’arte tattile. Una musica silenziosa che esacerbava i nostri nervi, mentre i nostri occhi incantati non lasciavano mai quel corpo squisito che, per nulla al mondo, avremmo osato toccare e che portava frutti più appetitosi, ne sono certo, di tutti i meli di Tantalo²³⁴⁸.

Senza effettuare alcun riferimento all’arte plastica, l’arte tattile inventata dall’autorialità ibrida di Ludovic-Apollinaire, muovendo da una “periodica” tassonomia composta da sostanze e attributi fisici, si realizza in prima battuta in un’esplorazione delle sollecitazioni praticabili sull’epidermide e delle sue conseguenze non strettamente fisiologiche. A dirsi, che l’*art tactile* di cui si fa visionario portavoce il francese detiene (almeno indirettamente) molteplici punti di contatto con la scienza dell’aptica, che essa ingentilisce con una significativa dose di voyeurismo puntualmente dissimulato. Infine, sebbene il narratore ravvisi nel cinema e nel teatro degli alleati per le sue neonate sperimentazioni, con il sopraggiungere del Primo conflitto mondiale e l’invecchiamento della consorte, saranno sempre meno coloro che parteciperanno alle sue singolari iniziative serali²³⁴⁹. A queste altezze è possibile parzialmente concordare con quanto il cronista André Salmon affermava sulle pagine di “La Lanterne” del gennaio del 1921, rilevando una significativa affinità tra gli assunti postulati da Apollinaire e quelli proclamati dal sodale futurista, epurati (nella versione marinettiana) degli attributi di una visione aptica pornografica *ante litteram* [Figura 102].

Nell’intervento *L’Art tactile* pubblicato per la rubrica “La Vie Anecdotique” sulle pagine di “Mercure de France” il 16 febbraio del 1918 (ossia il testo menzionato da Picabia nel gennaio del 1921), Apollinaire prende le mosse dal suddetto racconto, di cui trascrive alcuni passaggi esemplari. Ricordando di avere «immaginato»

vi si poteva esercitare pedestremente, tallonando, per così dire, a piedi nudi, le sinfonie tattili che il mio caro Ludovic combinava meravigliosamente» (ivi, p. 206, trad. mia).

²³⁴⁷ ivi, p. 204, trad. mia.

²³⁴⁸ ivi, p. 205, trad. mia.

²³⁴⁹ ivi, p. 207.

[*Je l'avais imaginé*] proprio in quella sede l'arte tattile²³⁵⁰, che non esita a rivendicare come essa «può [possa] essere immediatamente classificata nella categoria delle Belle Arti», la successiva argomentazione, rinunciando a guizzi laboratoriali o pruriginosi, fornisce alcune importanti precisazioni. Volendo sottolineare e dunque rivendicare l'inclinazione lungimirante delle sue ricerche, è in questa sede che il francese nomina la riproduzione della scultura in gesso di Clifford-Williams, della quale scrive: «a riprova di ciò, basti citare una fotografia apparsa su una singolare e non datata rivista, stranamente intitolata “Rongwrong”, pubblicata a New York in una data che si può stimare tra il cinque maggio del 1917 e il mese di ottobre dello stesso anno». Apollinaire, deceduto nel novembre del '17, si dimostra meno aggiornato dei suoi successivi lettori. Questi, infatti, non conosce né il nome né, conseguentemente, il genere della statunitense Edith Clifford-Williams (tale lacuna viene presto trasformata dall'autore in un elegante stratagemma per proseguire la narrazione fantastica inaugurata da Ludovic). Inoltre, sebbene il francese non fornisca una possibile datazione del gesso in questione, lo ricorda esposto nella primavera del 1917 presso la Galleria newyorkese *Modern Gallery* di Marius de Zayas²³⁵¹ spostando l'asse cronologico dal 1916 all'anno successivo e generando l'incertezza cronologica poi riferita dalle successive fonti.

Lo spoglio del componimento in prosa *Chez Paul Guillaume* a firma del poeta e drammaturgo Pierre Albert-Birot, pubblicato sulla rivista “SIC” nel dicembre del 1917, aggiunge solo alcune indicazioni secondarie sulla conferenza dedicata alla nascente arte e presieduta in novembre dall'eclettico francese²³⁵². Ospitata negli spazi di Rue du Faubourg-Saint-Honoré al civico 108, Alber-Birot ricorda, attenendosi fedelmente alla cronologia proposta da Apollinaire, come l'anonimo artista americano avesse fotografato tale gesso da toccare tra il maggio e l'ottobre, non specificando tuttavia di quale anno²³⁵³. Allo stesso modo, la consultazione del numero di “Rongwrong” citato da Apollinaire e Picabia, pur non serbando ragguagli decisivi, fornisce alcuni elementi da non sottovalutare e che occorre prendere sinteticamente in analisi²³⁵⁴. Come registra Sophie Seita in uno studio monografico ad esse dedicato, attorno alle riviste d'avanguardia “The Blind Man” e “Rongwrong”, edite e pubblicate da Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché e la collezionista statunitense Beatrice Wood il 5 maggio del 1917, si era raccolta una rete di artisti e intellettuali tanto europei, per lo più trasmigrati negli Stati Uniti

²³⁵⁰ G. Apollinaire, *L'art tactile* cit., p. 751, trad. mia.

²³⁵¹ Annota a questo proposito Apollinaire: «immagino, tuttavia, che l'invenzione di una nuova arte sia ancora più importante di quella di un nuovo stufato, e quali meravigliosi piaceri il gusto raffinato dei nostri discendenti dovrà innanzitutto al mio amico Ludovic, ma soprattutto a Clifford Williams, che, nella primavera del 1917, ebbe l'onore di esporre il primo gesso toccabile da M. de Zayas» (ivi, p. 752, trad. mia). A questo proposito, tuttavia, deve essere segnalato come lo spoglio delle esposizioni ospitate nel 1917 alla Modern Gallery (come avrò modo di investigare in maniera più estesa nei successivi paragrafi) non permetta di verificare come tale “gesso toccabile” non risulti mai nominato, bensì di appurare come le esposizioni realizzate quell'anno non prevedessero mostre di scultura. Tra di esse si annoverano le seguenti esposizioni collettive: «Pittura di Marion H. Beckett (21 gennaio – 1° febbraio 1917)»; «Pittura di Daumier, Guys, Toulouse-Lautrec (11 febbraio – 10 marzo 1917)»; «Pittura di Patrick Henry Bruce (12 marzo – 28 marzo 1917)»; «Esposizione di Fotografie di Sheeler, Strand, Schamberg (29 marzo – 9 aprile 1917)»; «Acquerelli e Disegni di Marie Laurencin (5 maggio – 18 maggio 1917)»; «Esposizione di artisti americani e francesi [principalmente disegni] (9 giugno – 30 giugno 1917)»; «Incisioni di Labreur (23 settembre – 6 ottobre 1917)»; «Disegni e Acquerelli di Mell Daniel (13 ottobre – 20 ottobre 1917)»; «Esposizione di Disegni di Constantin Guys (17 ottobre – 3 novembre 1917)»; «Esposizione di Dipinti e Disegni di André Derain (5 novembre – 24 novembre 1917)»; «Esposizione di Fotografie di Charles Sheeler (3 dicembre – 15 dicembre 1917). Cfr. M. de Zayas, *How, when, and why modern art came to New York*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1996, pp. 147-151, trad. mia.

²³⁵² Già M. Sanouillet, *Dada à Paris* cit., p. 47, nota 57.

²³⁵³ P. Albert-Birot, *Chez Paul Guillaume*, in “SIC”, N. 24, dicembre 1917, p. 2.

²³⁵⁴ AA. VV., *Rongwrong*, M. Duchamp, H.-P. Roché, B. Wood (a cura di), New York, 1917.

negli anni Dieci, quanto statunitensi: tra di essi si annoverano la già citata Mina Loy, Carl van Vachten (entrambi vicini a Gertrude Stein), Louise Norton, Walter Arensberg, Francis Picabia, Alfred Stieglitz e Marius de Zayas, solo per citare alcuni nomi²³⁵⁵. Segnalo sin da ora tale componente in quanto, assecondando il sistema di intrecci alla base della presente sezione, molti dei personaggi menzionati torneranno anche nelle vicissitudini sul sentire aptico [Figura 102]

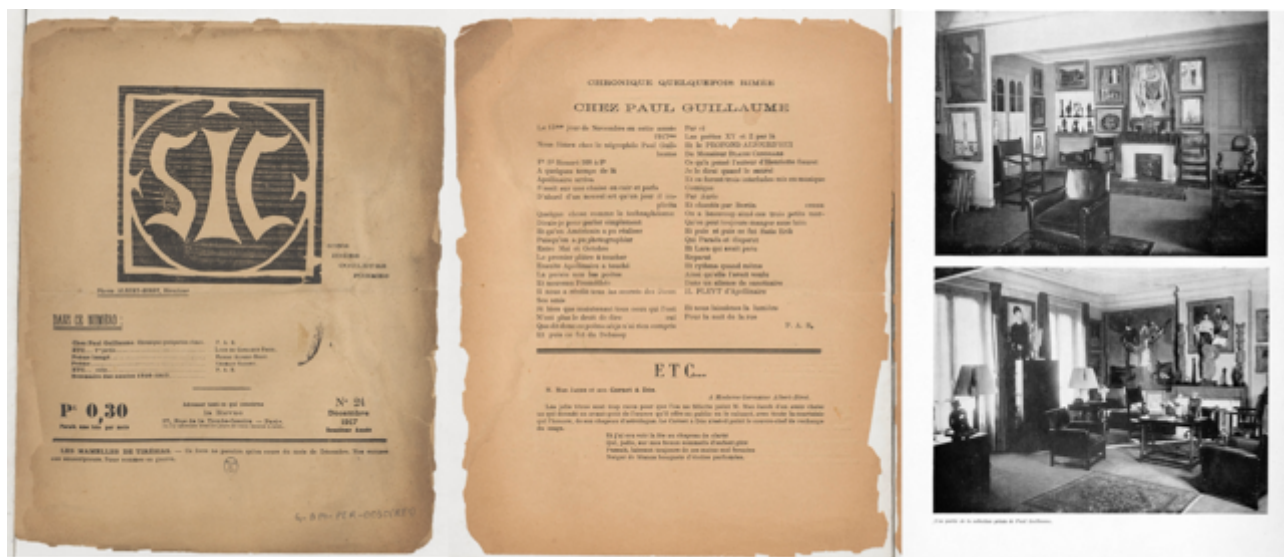


Figura 102: Montaggio composto da P. Albert-Birot, Chez Paul Guillaume, in “SIC”, N. 24, dicembre 1917, p. 2.; interni della Galleria Guillaume Apollinaire

Seguendo gli annunci espositivi e la prima di copertina, il numero unico di “Rongwrong” si apre con una missiva stilata dal chimico e industriale francese Marcel Douxami, in cui l’autore si dichiara critico e anzi addirittura «irritato» [irrité] dallo «spirito automobilistico» dell’industriale Picabia²³⁵⁶. La data riportata a margine del carteggio, ossia il 5 maggio 1917, dovette offrire ad Apollinaire gli estremi per datare il gesso di Edith Clifford-Williams. La riproduzione di tale scultura, la cui divulgazione europea e, nella fattispecie francese, si deve a Picabia, che ricordo essere l’autore materiale dello scatto, viene impaginata in terza pagina entro un palinsesto di documenti eterogenei. In alto a sinistra figura la risposta dell’artista parigino al piccato Douxami, offerta nella veste di un componimento in versi liberi dal titolo *Plafonds Creux* [Soffitti Cavi], mentre sulla destra risultano annotati in una coppia di tabelle, l’una da attribuirsi allo stesso Picabia, l’altra al sodale Roché, i risultati di una partita di scacchi. Infine, alla destra del componimento poetico *Une nuit chinoise à New York* del Marquis de la Torre campeggia la riproduzione fotografica in bianco e nero della scultura di Clifford-Williams, nella sua unica immagine nota e riprodotta su “Comœdia” nel gennaio del 1921. La pubblicazione, che si conclude con un dialogo e un breve racconto a firma di Carl Van Vechten, non fornisce ulteriori indicazioni sulla scultura e sulle sue vicissitudini, salvo segnalarne in forma estesa il titolo (trascritto solo parzialmente sul quotidiano parigino): *Plâtre à Toucher chez De Zayas*. L’evidenza documentaria per cui Francis Picabia, primo mediatore della conoscenza dell’opera tra il côté newyorkese, dove si era trasferito nel

²³⁵⁵ S. Seita, *The Blind Man: Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood*, Artbook, 2017.

²³⁵⁶ AA. VV., *Rongwrong* cit., 1917, s.n.

1914 dopo aver visitato nel 1913 l'*Armory Show* con la consorte Gabrielle Buffet-Picabia²³⁵⁷, e il corrispettivo parigino, indichi il 1916 come data di creazione, lascia propendere per la bontà di tale datazione, considerata la vicinanza dell'artista alle vicende in esame (in un dato che si cercherà di suffragare nella successiva argomentazione).

Ripercorrere le fasi della disputa scoppiata attorno al *Tattilismo* futurista nel gennaio del 1921 permette di giungere al fulcro del contendere di una cerchia agguerrita di artisti, tendenzialmente di genere maschile. Ossia, una singolare scultura passata in secondo piano rispetto alle principali direttrici della storia dell'arte, opera di una delle più significative e misconosciute promotrici della pittura astratta statunitense: Edith Clifford-Williams. Da questo momento l'argomentazione, stando alle premesse del capitolo, percorre un itinerario eterodosso rispetto a quelli approntati dai precedenti interpreti, tendenzialmente focalizzati sul versante europeo, soffermandosi su alcuni eventi occorsi nella New York dei secondi anni Dieci. Come anticipavo, si tratta di una serie di accadimenti scaturiti da una fitta rete di contatti e tuttavia incentrati su una sperimentazione condotta, direttamente o indirettamente, da artiste donne. Sottolineo il suddetto punto, non tanto e non solo nella volontà di impostare la ricerca sulla questione di genere: al contrario, rivendico tale specificità con il proposito di preferire al livello di indagine erotico o psicanalitico, estesamente percorso — ammettendo la bontà e la legittimità di un simile indirizzo — un orientamento più propriamente mediale e formale.

Si segnala nuovamente che l'obiettivo dell'argomentazione mira a ipotizzare sul piano storico e, più precisamente, storico-artistico, come sia stata proprio la sperimentazione tra media differenti a determinare una connessione in senso forte tra le valve che caratterizzano la motilità dell'aptico. Da un lato, si pone un manufatto di arte plastica progettato (almeno teoricamente) per essere toccato dalle mani, richiedendo tanto la motilità della mano che corre lungo le sue superfici quanto quella del corpo che ruota attorno all'oggetto. Un oggetto, è bene ribadirlo, rispondente a premesse sostanzialmente differenti da quelle connotative delle tavole tattili marinettiane che, stando alla descrizione formulata dal suo promotore, risultavano finalizzate a un'esperienza schiettamente sensoriale disinteressata alle questioni stilistiche. Vengo ora ad argomentare quanto presentato in maniera sintetica.

3.2.4. New York, 1916: anno aptico

Come il 1892 può essere inteso quale anno fondativo della scienza dell'aptica, così il 1916, stando alla disputa testimoniata dagli articoli apparsi su "Comœdia" e sul ventaglio di quotidiani francesi dell'epoca, designa il momento costitutivo di una prodromica arte tattile dai confini tuttavia incerti. Presumibilmente ignorando le formulazioni approntate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento dai teorici tedeschi²³⁵⁸, toccando

²³⁵⁷ F.M. Naumann, *Making mischief: Dada invades New York*, Whitney Museum of American Art, New York, 1996, p. 34.

²³⁵⁸ Sebbene Riegl rappresenti la figura più estesamente nominata nel corso del Novecento dalla letteratura critica sull'aptico in una prospettiva peraltro interdisciplinare, volendo inserire il pensiero del viennese in una linea di sviluppo storico, risulta arduo stabilire l'impatto che sue le teorie dovettero avere sul contesto delle Avanguardie Storiche. Come ha già notato Andrea Gardin, una simile osservazione non mira a tacciare di anacronismo l'opera del viennese, che anzi, nella ferma volontà di invalidare una forma del pensiero ancora vasariana, in cui talune epoche considerate di passaggio venivano condannate come barbare e decadenti, precorre di quasi un lustro le aperture che il mondo parigino avrebbero

solo tangenzialmente le riflessioni berensoniane²³⁵⁹, ma imbattendosi, come mostrerò, in quelle di Stein, le sperimentazioni proposte negli anni Dieci contrastano nella pratica l'ingerenza del senso del tatto nell'orbita del visivo postulata da almeno un decennio sul piano teorico (tra le quali spicca la visione aptica riegliana). Si ponel'accento sul 1916 newyorkese, anno aptico per eccellenza, anche per fare luce su un'ulteriore questione che merita un parziale chiarimento.

3.2.4.1. Il caso di *Sculpture for the Blind*

In un saggio di recente pubblicazione, Elio Grazioli fa risalire al 1916 la prima versione dell'enigmatica *Sculpture for the Blind* di Brancusi, registrando l'esposizione della medesima l'anno successivo, nella primavera del 1917, durante la prima edizione della newyorkese *Independents' Exhibition*²³⁶⁰. Stabilire la corretta datazione dell'esemplare brancusiano risulta un'operazione complessa, imponendo di ricostruire grazie all'ausilio di fonti secondarie variabilmente attendibili, non solo le vicende espositive di una singola opera, bensì di una serie di versioni della stessa eseguite dall'artista in un frangente di tempo ravvicinato e, in virtù del fattore cronologico e della somiglianza tra i pezzi, talvolta sovrapposte o scambiate dalla successiva letteratura critica. La ragione di tale strutturale disorientamento si radica nel principio formale che i suddetti esemplari condividono: ossia, nell'esibirsi come manufatti ovoidali di piccole dimensioni, scolpiti in materiali eterogenei (come si vedrà dal marmo all'onice) dalle superfici quasi perfettamente lisce [Figura 103]

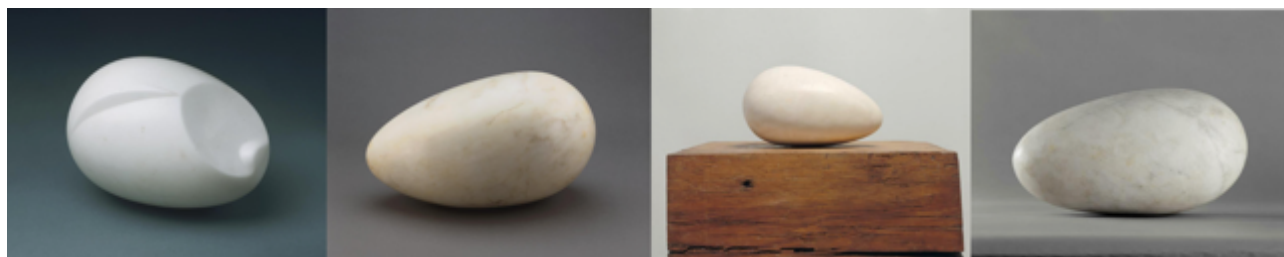


Figura 103: Costantin Brancusi, *New-Born*, 1915, *The Modern Museum of Art* (New York); Costantin Brancusi, *Sculpture pour aveugles*, 1925, *Centre Georges Pompidou*; Costantin Brancusi, *Sculpture for the Blind*, 1920 *Museum of Philadelphia*; Costantin Brancusi, *The Beginning of the World*, 1924, *Kröll Müller Museum*.

dimostrato per le manifestazioni iconiche di culture altre escluse dalle sistemazioni europee. Se dunque, anche per ragioni biografiche (Riegl morirà prematuramente di cancro nel giugno del 1905), il contributo riegliano alla teoria dell'arte a lui contemporanea dovette essere limitato – Margaret Iversen annota come «Riegl era discreto riguardo alle sue opinioni sulla nuova arte», mostrandosi sodale con le sperimentazioni della Secessione, ma facendo menzione solo del pittore olandese Jan Toorop (M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* cit., pp. 21, 29-30).

²³⁵⁹ Nel 1907 il conoscitore redige un celebre intervento in favore di Matisse, in uno scritto probabilmente maturato, come propone di intendere Michele Dantini, anche sulla consultazione di un'intervista all'artista tenuta da Apollinaire, che questi dovette conoscere (M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso* cit., p. 280). Si veda a riguardo: B. Berenson, *De Gustibus*, in "The Nation", 12 novembre 1908; G. Apollinaire, *Matisse interrogé par Apollinaire* (1907), in H. Matisse, *Écrits et Propos sur l'Art*, Parigi, 1992, pp. 54-58. Inoltre, se l'ostilità nutrita da Berenson nei confronti delle sperimentazioni espressioniste, futuriste e cubiste risulta nota, sin dal 1913 Boccioni aveva preso le distanze, proprio in un articolo in risposta ad Apollinaire, tanto dalle tesi del conoscitore sul movimento, quanto dai postulati hildebrandiani. Come riporta Iamurri, la posizione di Boccioni nei confronti di Berenson e Hildebrand risulta particolarmente netta. Annota in questo senso l'italiano: «quello che dicono Berenson e Hildebrand, citati da Cecchi, riguarda solo un momento *distaccato* del moto, d'un oggetto distaccato dalla vita» Cfr. L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, in "Prospettiva", N. 87/88, luglio-ottobre 1997, pp. 69-90, qui 82.

²³⁶⁰ E. Grazioli, *Brancusi's 'Sculpture for the Blind'* cit., p. 160.

Come anticipavo, Grazioli fissa l'esecuzione del primo volume ovoidale e descritto come marmoreo, alla New York del 1916. A riprova della sua ipotesi l'autore reca due fonti particolarmente autorevoli, sebbene non dirette rispetto alle vicende in esame. Da un lato, lo storico dell'arte si avvale di una testimonianza risalente al 1955 stilata da Henri-Pierre Roché, di cui sottolinea la discussa ricezione: tra i primi sostenitori dello scultore rumeno Roché rammenta come, nel contesto (presumibilmente) del 1917 della newyorkese *Independent's Exhibition*, l'artista avesse presentato un esemplare plastico che il francese identifica con *Sculpture for the Blind*. Ciò che, come noto, rende di particolare interesse l'annotazione di Roché risiede nelle modalità di esposizione della scultura, che sarebbe stata custodita all'interno di una borsa opportunamente forata e offerta alla cieca esplorazione delle mani del visitatore, assurgendo così allo stato di intensa «rivelazione per le mani» [*revelations for the hands*]²³⁶¹. Dall'altro, Grazioli trascrive un passaggio mutuato da una storica monografia sui rapporti tra Duchamp e Brancusi a firma della statunitense Edith Balas che, ricalcando la segnalazione del francese (il volume di Balas viene dato alle stampe il 30 marzo del 1973), conferma il dettaglio della sacca, mostrandosi tuttavia titubante rispetto all'anno dell'esposizione, collocando un punto di domanda tra parentesi [(?)] dopo la data 1917²³⁶². Vi è poi un'ulteriore fonte citata da Grazioli che riporto per esteso, giacché di particolare interesse ai fini dell'argomentazione.

In un intervento monografico dedicato all'opera di Brancusi edito nel 2013, lo storico dell'arte Serge Fauchereau (seguito l'anno successivo da Sebastiano Barassi²³⁶³), compone una suggestiva sintesi di quanto esposto nei precedenti paragrafi:

è stata una grande innovazione tenere conto e cercare di soddisfare il senso del tatto nella creazione dell'arte. [*Sculpture for the Blind*] apparve contemporaneamente a *Plaster to Touch* di Edith Clifford-Williams, esposto alla New York Gallery di Marius de Zayas nel 1916 o nel 1917. Apollinaire ne parlò più volte nelle sue recensioni dopo averne visto una riproduzione sulla rivista "Rongwrong". Questi precedenti sarebbero serviti a Francis Picabia per contestare a F.T. Marinetti la pretesa di aver inventato il "tattilismo", ma Picabia non fa alcun riferimento a *Sculpture of the Blind*²³⁶⁴.

Il possibile intersecarsi, nella New York del 1916, delle sperimentazioni di un'arte tattile in corso di sviluppo costituisce un'ipotesi suggestiva sul piano critico. A maggior ragione se si considera come la scultura di Brancusi, così come il coevo gesso di Clifford-Williams, assurga a testimonianza di un radicale processo di riduzione della forma che già Grazioli, sulla scia di Fauchereau, riconduce ai fenomeni di «astrazione»²³⁶⁵.

²³⁶¹ ibidem.

²³⁶² ibidem, nota

²³⁶³ S. Barassi, *The Sculptor is a Blind Man: Constantin Brancusi's Sculpture for the Blind* cit., p. 174. In quella sede Barassi afferma: «l'ulteriore coincidenza di questi eventi [ossia la pubblicazione, nello stesso periodo in cui gli autori ritengono che *Sculpture of the Blind* fosse esposta a New York, mentre contestualmente veniva alla luce il primo numero della rivista "The Blind Man"] con l'esposizione a New York e la pubblicazione in "Rongwrong" di *Plaster to Touch* di Edith Clifford-Williams» potrebbe spiegare secondo la datazione al 1916 proposta da Roché. Occorre precisare, tuttavia, come Barassi non si esprima completamente a favore della suddetta ipotesi.

²³⁶⁴ *ivi*, p. 161, trad. mia. Cfr. S. Fauchereau, *Sur le pas de Brancusi. De Tirgu Jiu à Philadelphie, via l'impasse Ronsin*, Hermann, Parigi, 2013, p. 76. Deve essere sottolineato come che anche Sidney Geist, confezionando un importante studio monografico sulla scultura di Brancusi, riporta in fotografia la prima versione marmorea di *Sculpture for the Blind*, citando la memoria di Roché e ponendo dopo la presenta datazione del 1916 un punto di domanda. S. Geist, *Brancusi; a study of the sculpture*, Grossman, New York, 1968, pp. 56-57.

²³⁶⁵ *Sculpture for the Blind* in un'acuta lettura avanzata da Geist e supportata dagli scritti autografi o dalle fonti secondarie si realizza in un puro volume che da «uovo», diviene «cervello» e volto mediante cui l'artista cieco (ossia Brancusi)

D'altro canto, deve essere segnalato come il tema della fruizione tattile, nonostante il titolo dell'opera e i ragguagli su di essa forniti dalle fonti, appaia meno univoco di quanto si potrebbe supporre. Segnalo a questo proposito che sin dagli anni Sessanta il Museo di Philadelphia, che si era fatto garante dell'acquisto della prima versione della scultura nel 1935 per il tramite di Marcel Duchamp, esponesse il volume ovoidale senza consentirne l'esplorazione tattile al pubblico²³⁶⁶. La congiuntura temporale di cui sopra risulterebbe ancor più significativa, se si rammenta di come la storiografia critica abbia estesamente interrogato la vocazione tattile, del resto altrettanto stratificata e disorientante, di cui la plastica dell'artista si fa portatrice.

In un volumetto dato alle stampe nel 1957 già il filosofo statunitense David Lewis poneva in luce la vocazione «superlativamente tattile» dell'ovulo marmoreo, sottolineando allo stesso tempo come le superfici di Brancusi esibissero delle «texture» appaganti tanto per il senso del tatto, quanto per quello della vista²³⁶⁷. Su tale duplice direttrice percettologica si sono incardinate le successive letture critiche, disponendo uno spettro eterogeneo di orientamenti. Penso a quando nel 1968 Sidney Geist, affermando che «la scultura di Brancusi è [sia] abbastanza piacevole al tatto», si senta in dovere di precisare come l'artista non intendesse rendere palpabili gli esemplari oggetto di fusione, sovente esposti ad altezze difficilmente raggiungibili dalla mano. Diversamente, l'autore non esclude che Brancusi possa aver realizzato i manufatti litici “gemelli” di *Sculpture for the Blind* e *Beginning of the World* con la volontà di renderli «maneggiati», ipotizzando di estendere tale modalità di fruizione alle piccole teste di Musa scolpite in pietra (come la versione del 1925, si preciserà a breve, lascerebbe supporre)²³⁶⁸. Benché Geist riconduca da ultimo le sollecitazioni tattili all'alveo della visione, questi non tarda a ipotizzare l'ennesima ritmica di gesti, qui radicata nei movimenti connotativi della prassi scultorea, destinata a disorientare le rigide griglie del visivo. Annota a questo proposito Geist:

Ma la qualità tattile è potente in Brancusi. Se "la forma è movimento rappreso" (Reich), *la forma brancusiana riassume un movimento della mente mentre lo smalto richiama il movimento della mano*. Una gamma di tattilità è suggerita dalle opere più tarde: toccare, accarezzare, strofinare; e *una psicologia di Brancusi dovrebbe tenere conto delle ore e dei giorni della sua vita passati a strofinare e lucidare le sue sculture*²³⁶⁹.

Alla psicologia brancusiana di Geist si accompagnano alcuni importanti rilievi biografici. Come sottolinea Carmen Giménez, sebbene il «trattamento sottilmente tattile della superficie», resa a tal punto polita nella lavorazione dell'artista da raggiungere una parvenza paradossalmente immateriale, assurga nella prassi dello scultore a vera e propria categoria estetica, allo stesso tempo Brancusi si dimostra decisamente più cauto rispetto al frangente della fruizione, verificando che i visitatori dello studio parigino non soltanto non «inciampassero» accidentalmente tra le sculture prive di piedistallo là confluite, ma neppure le sfiorassero. Pertanto, parrebbe la mano dell'artefice e non quella del fruitore a godere del privilegio di percorrere

riconosce tastando gli oggetti e le concavità del volume un altro volto di cieco, come peraltro farebbe un soggetto non vedente (ivi, p. 164).

²³⁶⁶ S. Geist, *Brancusi* cit., p. 162.

²³⁶⁷ D. Lewis, *Constantin Brancusi*, Tiranti, 1957, pp. 29, 38, trad. mia.

²³⁶⁸ ivi, p. 162, trad. mia.

²³⁶⁹ ibidem, trad. mia.

ossessivamente i profili curvi e le superfici sinuose delle creazioni²³⁷⁰. A tal proposito Alexandra Parigoris, avanzando un indirizzo di lettura di segno opposto rispetto a quanto proposto da Geist nel 1968, sottolinea come il processo imperfetto di astrazione che la scultura di Brancusi realizza — il rifiuto di tale categoria-ombrello da parte dell'artista risulta noto —, radicandosi nel momento esperienziale, fa sì che questi, sopprimendo le tracce dell'iterato lavoro manuale necessario ad addomesticare la materia coriacea, inauguri «attraverso il frammento e la riduzione del virtuosismo esterno, alla luce e alla lucentezza del marmo e del bronzo, a una visione del mondo come meditazione»²³⁷¹. In altri termini, la questione della tattilità, lungi dal venire pacificata, incorre anche in questo caso in una posizione quanto meno incerta.



Figura 104: Society of Independent Artist, Catalogue of the ... Annual Exhibition of the Society of Independent Artists ..., The Society, New York, 1917

Tornando alla prima versione di *Sculpture for the Blind*, è doveroso evidenziare come la datazione suffragata da Grazioli non comprometta in alcun modo l'acuta esegesi su di essa ipotizzata dall'autore. Allo stesso tempo, validare oppure aggiornare il riferimento cronologico, determina delle conseguenze affatto marginali per l'argomentazione che si vorrebbe in questa sede esporre e che proprio dal 1916 newyorkese prende le mosse. Come si accennava, il nodo della questione risiede nella curiosa memoria trascritta dal francese Roché nel 1955, alla quale si sono attenuti in maniera più o meno fedele i successivi interpreti.

A questo proposito, la consultazione del catalogo della prima edizione della citata *Annual Exhibition of the Society of Independent Artists* offre alcune significative informazioni per tentare di fare chiarezza sulla questione [Figura 104]. La leggendaria esposizione, ospitata presso gli spazi del Grand Central Palace di New York dal 10 aprile al 6 maggio del 1917 per la cura di un nutrito comitato organizzativo in cui figurano, tra gli altri, Marcel Duchamp, Man Ray e Catherine Dreyer, vide la partecipazione di oltre «milleduecento artisti» provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti per un totale di «duemilacinquecento opere»²³⁷². Già nel febbraio del 1979, Francis Naumann pubblicava sulle pagine di "Artforum" una capillare inchiesta suddivisa in due parti, volta a ricostruire filologicamente le vicissitudini e le reazioni seguite alla prima istrionica presentazione

²³⁷⁰ C. Giménez, *Endless Brancusi*, in C. Giménez, M. Gale (a cura di), *Constantin Brancusi: The Essence of Things*, Tate Publishing, Londra, 2004, p. 16, trad. mia.

²³⁷¹ A. Parigoris, *The Road to Damascus*, in Giménez, Gale, *Constantin Brancusi: the essence of things* cit., p. 56, trad. mia. Scrive in questo senso la studiosa: «eliminando le tracce del tocco dello scultore, Brancusi invitava lo spettatore a sperimentare il prodotto finito, non a immaginare la sua realizzazione» (ibidem).

²³⁷² Catalogue of the First Exhibition of The Society of Independents Artists, Cat. Mostra (New York, Grand Central Palace, 10 aprile – 6 maggio 1917), The Society, New York, 1917.

al pubblico americano delle più recenti sperimentazioni prodotte in ambito artistico²³⁷³. Il catalogo dell'iniziativa, purtroppo sprovvisto dell'apparato fotografico, dispone di un elenco alfabetico degli artisti invitati alla manifestazione e delle opere rispettivamente presentate. Con il lotto numero 167 Brancusi esponeva l'opera *Portrait of Princess Bonaparte* senza che i compilatori del compendio fornissero a riguardo ulteriori informazioni²³⁷⁴. La bontà dell'indicazione risulta confermata dall'indagine condotta alla fine degli anni Settanta da Naumann che, allora dottorando, avvia un lenticolare spoglio della documentazione e delle numerose recensioni apparse all'epoca²³⁷⁵.

Sebbene il catalogo del 1917 faccia menzione della sola *Portrait of Princess Bonaparte*, designando la versione in bronzo del celeberrimo tuttotondo *Princess X* datato 1915-1916²³⁷⁶ (uno dei recensori rintracciati da Naumann definisce la scultura nei termini di «una storta riempita di argento vivo»²³⁷⁷), come segnala lo statunitense scandagliando le fonti, in quella sede dovette venire esposta anche una seconda scultura (in un'eventualità già parzialmente posta in una monografia di Athena Tacha del 1969)²³⁷⁸. È dunque tale minuto tuttotondo, e nella fattispecie la primissima versione marmorea *The New-Born (o Newborn)* del 1915, scolpita in Francia e attualmente confluita nella collezione del Museo di Philadelphia (coincidendo con l'esemplare che Grazioli registra essere venduto all'istituzione nel 1933 per il tramite di Duchamp) a trovare spazio nel «the Big Show», come ebbe a soprannominare la manifestazione il pittore statunitense Rockwell Kent²³⁷⁹. L'opera, descritta come un volume ovulare da alcuni recensori che lamentano, peraltro qui a torto, del totale scollamento tra i titoli forniti dall'autore e le sculture presentate, poteva in effetti suscitare una certa confusione se confrontata con le successive *Sculpture for the Blind* o *The beginning of the Word*, entrambe datate 1920. La marmorea *The New-Born* del 1915 (14.6 x 21 x 14.9 cm), catalogata con tale titolo e datazione nel compendio della mitologica collettiva *Cubism and Abstract Art*, curata da Alfred Barr nel 1936²³⁸⁰, si inserisce entro quella linea sperimentale, rigorosamente indagata da Brancusi sin dai tempi di *The Sleeping Muse* del 1910 — e ancora prima nel medardiano *Sleeping Child* del 1908 — di concrezione della forma a partire dal

²³⁷³ F. Naumann, *The Big Show: The First Exhibition of the Society of Independent Artist*, Part 1, in "Artforum", febbraio 1979, Vol. 17, N. 6, pp. 34-39.

²³⁷⁴ Society of Independent Artist, *Catalogue of the ... Annual Exhibition of the Society of Independent Artists ...*, The Society, New York, 1917, s.n.

²³⁷⁵ F. Naumann, *The Big Show* cit., p. 36.

²³⁷⁶ Per l'analisi della celeberrima scultura a M. Tabart, A. Parigoris, A.-C. Chave (a cura di), *Brancusi: Princess X - Carnets de l'Atelier Brancusi*, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, Parigi, 1999.

²³⁷⁷ Senza sciogliere i riferimenti documentari Naumann registra alcune indicazioni che si riveleranno fondamentali per risolvere la questione: «Molti recensori si lamentarono del fatto che, nonostante i titoli, non si potesse decifrare nulla di umano nelle strane forme di Brancusi. Un recensore disse che la Principessa Bonaparte "... sembrava una storta riempita di argento vivo", mentre H. de B. Nelson potrebbe essere stato il primo critico a riconoscere ufficialmente un contenuto erotico nell'opera di Brancusi, lamentandosi di conseguenza: "Non siamo della classe che favorisce i panneggi per le gambe dello sgabello del pianoforte, ma il simbolismo fallico sotto le spoglie del ritratto non dovrebbe essere permesso in nessuna sala espositiva pubblica, giuria o non giuria...". L'America ama e richiede un'arte pulita"» (ivi, p. 36, trad. mia.)

²³⁷⁸ A. Tacha, *Brancusi's Birds*, New York University Press, New York, 1969, p. 125, trad. mia. Si legge infatti nella bibliografia stilata da Tacha: «First Annual Exhibition, Society of Independent Artists, Grand Central Palace, New York, Apr. 10-May 6, 1917 [167: *Portrait of Princess Bonaparte* (=Princess X), bronze; hors catalogue: *New-born*, marble (?) (see Sun, Apr. 8, 1917, Sec. V, p. 12, ill.).]

²³⁷⁹ R. Kent, "The Big Show," *It's Me O Lord: The Autobiography of Rockwell Kent*, New York, 1955, pp. 3-318. Cfr. F. Naumann, *The Big Show* cit., p. 34.

²³⁸⁰ A. Barr, *Cubism and Abstract Art* (1936), The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 107, Figura 106. Scrive in questo senso Barr: «The *new-born* del 1915 (fig. 106), una testa a forma di uovo, è una semplificazione della Musa addormentata» (ivi, p. 116, trad. mia).

modulo archetipico dell'uovo²³⁸¹. Rispetto alle sculture marmoree del 1920, minuti ovoidi la cui superficie si esibisce perfettamente liscia, *The New-Born* reca lungo l'estremità posteriore una sorta di «piano ovale piatto» che, come precisa Athena Tacha, «nell'iconografia di Brancusi diventa l'equivalente di una bocca aperta»²³⁸². Pertanto, l'esemplare esposto nel 1917 e prodotto nel 1915 con il titolo *The New-Born* non dovette prevedere né l'interazione né tattile, né l'esplorazione «cieca» da parte del suo ipotetico fruitore. Posticipare la datazione di *Sculpture for the Blind* al 1920, attenendosi a quella proposta dalla Collezione del Museo di Philadelphia, permette anche di comprendere perché Picabia e, per il suo tramite Apollinaire, pongano a capo della genealogia della cosiddetta *art tactile* un'esperienza per certi versi satellitare occorsa nella New York del 1916, senza fare menzione di Brancusi. La mancata citazione, lungi dal tradire una negligenza da parte dei francesi, diviene allora testimonianza di un discrimine temporale di circa quattro anni — ricordando, peraltro, come negli anni immediatamente precedenti al 1921 Picabia fosse certamente in contatto con lo scultore rumeno, non da ultimo per via dello scandalo scoppiato in occasione del *Salon des Indépendents* parigino del 1920 e dal rifiuto del tuttotondo *Princess X*, giacché ritenuto oscenamente fallico²³⁸³.

3.2.4.2. “Si prega di non toccare”: debolezze brancusiane

Concludo la digressione attorno agli eventi brancusiani del 1916 con un quesito relativo alla testimonianza di Roché. Al 1920, dunque, deve essere datata la prima versione di *Sculpture for the Blind* (17 x 29 x 18.1 cm), scolpita in marmo venato bianco, alla quale dovette seguire l'omonimo e coevo gesso (16,5 x 29,5 x 18 cm) conservato presso l'Atelier Brancusi di Parigi²³⁸⁴ e la più tarda *Sculpture pour aveugles* (16 x 32 x 24 cm) del 1925, realizzata in onice e oggi conservata nelle collezioni del Centre Pompidou²³⁸⁵. Sempre al 1920 risale il volume ovoidale e marmoreo *Beginning of the World* (76.2 x 50.8 x 50.8 cm, misure comprensive di base), a lungo considerato una mera replica del coevo manufatto e invece, come sottolinea Sebastiano Barassi, esito di un'operazione non del tutto sovrapponibile, se si considera come fu lo stesso Brancusi ad apporre un titolo differente²³⁸⁶. Presentato per la prima volta nella personale *Brancusi* tenutasi alla Brummer Gallery di New York (27 East 57th ST.) dal 17 novembre al 15 dicembre del 1926, in un'esposizione che dovette riunire *The*

²³⁸¹ Come annota lo storico dell'arte Albert Boime in un articolo datato 1970, eppure ancora magistrale per un'introduzione al tema, *Sleeping Muse* del 1910 costituisce un'opera di svolta entro la prolifica produzione dell'artista rumeno. Rispetto alla maggiormente letterale *Sleeping Child* del 1908, ancora debitrice della riduzione a frammento mutuata dalla frequentazione di Brancusi della plastica di Rodin, «immagine» che l'autore definisce per certi versi «terrificante», la prima delle opere menzionate risolve la tribolata questione del rapporto «testa-come-oggetto» [*head-as-object*], pervenendo alla creazione di un «ovoide primordiale» [*primal ovoid*]. Si veda: A. Boime, *Brancusi in New York: Ab ovo ad infinitum*, in “the Burlington Magazine”, Vol. 112, N. 806, maggio 1970, pp. 332-66. Per una prima ricognizione delle molteplici versioni dell'opera *Sleeping Muse* (1910) si veda: A. Tacha Spear, *A Contribution to Brancusi Chronology*, in “The Art Bulletin”, Vol. 48, N. 1, marzo 1966, pp. 45-54, p. 41.

²³⁸² A. Tacha, *Brancusi's Birds*, New York University Press, New York, 1969, p. 14, trad. mia.

²³⁸³ Sulla questione rimando al recente contributo sul tema C. Maingon, *Princesse X de Constantin Brancusi, un scandale au Salon des artistes indépendants de 1920. Un procès fait à la modernité?*, in “Arts, entre libertés et scandales, études de cas”, Parigi, 2020, pp. 49-64.

²³⁸⁴ C. Brancusi, *Sculpture pour aveugles*, 1920-21. Scheda di catalogo consultabile al link (visitato il 4 luglio 2021): <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c6bGBx>.

²³⁸⁵ Scheda di catalogo consultabile al link (visitato il 4 luglio 2021): C. Brancusi, *Sculpture pour aveugles* (1925): <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/caz9eo8>.

²³⁸⁶ S. Barassi, *The Sculptor is a Blind Man: Constantin Brancusi's Sculpture for the Blind* cit., p. 173.

New-Born (1915) e *Portrait* (1916)²³⁸⁷ — ossia la versione marmorea di *Princess X* — il manufatto cela alcune sottili differenze rispetto al coevo esemplare “cieco”. Laddove la superficie del primo risulta infatti alterata da un sistema di avvallamenti impercettibili all’azione della retina e invece godibili facendo scorrere il palmo della mano sulle superfici, il manto del secondo è maggiormente sodo e regolare²³⁸⁸. Non intendo soffermarmi in questa sede sulle ipotesi interpretative già esposte in maniera convincente da Barassi e, più recentemente, da Grazioli: il quesito che invece si vorrebbe sollevare pertiene alla possibilità che, nel corso degli anni Venti, tali sculture fossero effettivamente palpabili dal pubblico. Rispetto al quesito, sollevato senza la pretesa di avanzare una risposta esaustiva, mi limito di seguito a fornire l’ipotesi per una possibile traccia di studio [Figura 105].



Figura 105: B. Brancusi, P. Morand, Brancusi, cat. Mostra (Brummer Gallery, New York, 17 novembre-15 dicembre del 1926), Brummer Gallery, New York, 1926

Le sorti della primissima versione di *Sculpture of the Blind* del 1920, confluita nella collezione del Museo di Philadelphia grazie al lascito di Louise e Walter Arensberg, dovettero rimanere oscure in Europa — o almeno, non se ne serba memoria nei resoconti dell’epoca —, benché l’esemplare fosse stata scolpita proprio sul suolo francese. Diversamente, della seconda versione dell’opera in onice *Sculpture pour aveugles* datata 1925, le fonti francesi dispensano alcune indicazioni, figurando la medesima tra gli esemplari esposti in occasione del 37ème Salon des Indépendants, tenutosi al Palace de Bois di Porte-Maillot dal 20 marzo al 2 maggio del 1926²³⁸⁹. Il catalogo dell’iniziativa, recante il canonico elenco delle opere esibite in ordine alfabetico, alla voce Brancusi riporta senza datazione: *Muse endormie (sculpture pour aveugles) (albâtre) — 25.000 francs avec socle pierre et bois*²³⁹⁰. Se il prezioso opuscolo si limita a fornire i dati trascritti, alcune recensioni risalenti al marzo del 1926 e al più tardi al 1927, permettono di fare luce sull’opera e sulla sua fruizione.

Commentando il vernissage della manifestazione parigina sulle pagine del quotidiano del gruppo conservatore “L’Action française” in un trafiletto uscito il 20 marzo 1926, il cronista R.B., rilevando la tendenza «animalier» della coeva scultura, dedica poche righe alla musa brancusiana. La descrizione fornita coincide con l’essenziale

²³⁸⁷ Con un’introduzione di Paul Morand e una serie di frammenti dedicati all’opera di Brancusi stilati da una pletera eterogenea di autori (dalla poetessa Mina Loy a una breve postilla di Walter Pach), l’opera *Beginning of the World* viene qui datata al 1924. Si veda: B. Brancusi, P. Morand, *Brancusi*, Cat. Mostra (Brummer Gallery, New York, 17 novembre-15 dicembre del 1926), Brummer Gallery, New York, 1926.

²³⁸⁸ S. Barassi, *The Sculptor is a Blind Man: Constantin Brancusi’s Sculpture for the Blind* cit., p. 173.

²³⁸⁹ Société des artistes indépendants, *Catalogue de la 37e exposition*, Parigi, 1926.

²³⁹⁰ *ivi*, p. 61.

didascalia trascritta sul catalogo: un «grande uovo d'alabastro», che l'anonimo commentatore paragona a «un pulitore di calzini dieci volte più grande della sua natura», appare posato «su una matrice di pietra sostenuta da un tronco di legno». Senza fare menzione né di borse o sacche, né di peculiari modalità di fruizione, il commentatore si dimostra metaforicamente “sordo”, e non cieco, dinnanzi al manufatto brancusiano, dal momento che annota, evidentemente senza cogliere l'allusione su cui si fonda l'opera: «l'autore avverte che si tratta di "scultura per ciechi". Vogliamo credere, per lui, che stia scherzando». Concludendo con un laconico «ma si sbaglia a credere che i ciechi siano insensibili alla statuaria: lo sono molto di più, in media, dei vedenti», il cronista pare mettere fuori gioco la possibilità, altamente prevedibile, che l'opera potesse venire effettivamente toccata²³⁹¹.

La seconda testimonianza che vorrei riportare si deve alla penna di Robert-Rey, fautore di un accurato resoconto della manifestazione parigina apparso il successivo 3 aprile 1926 sul quotidiano “L'Europe Nouvelle”. In quella sede, fornendo un sintetico prospetto della manifestazione — che il cronista definisce un'«ingombrante Cenerentola dei saloni» [*encombrante cendrillon des salons*] —, questi segnala la presenza di alcuni esemplari «abbastanza simpatici». Tra le opere plastiche dei conterranei balcanici, spicca la «sculture pour aveugles» di Brancusi. Introducendo il manufatto, Robert-Ray, presumibilmente testimone oculare degli eventi, rammenta di come «il pubblico ride [ridesse] molto» alla vista del sodo uovo in alabastro. Diversamente dal suo predecessore, tuttavia, il cronista afferra e comprende la sottile operazione avviata dall'artista rumeno, celebrando questi alla stregua di «un musicista della forma e della scultura colta». Pur segnalando la difficoltà incontrata dal pubblico, nel 1926, a confrontarsi l'ovoide brancusiano, il commentatore non riporta alcun dettaglio sulla fruizione dell'opera che, a questo punto, dovette venire presumibilmente esposta in equilibrio su un supporto litico avente punto di vista ribassato, essendo offerta alla visione del fruitore e senza prevedere alcuna interazione tattile²³⁹².

Le cronache dell'epoca, particolarmente ricettive nel caso dello scandalo scoppiato un lustro prima, nel 1920, in occasione della presentazione parigina di *Princess X*, si mostrano meno aggiornate sulle vicende in esame, registrando come la questione dovette suscitare minore interesse presso l'opinione pubblica, confermando indirettamente l'impossibilità di palpare la tondeggiante scultura.

Può essere infine utile fare contemplare nell'analisi un'annotazione di Albert Dreyfus, autore di un breve saggio dal titolo *Constantin Brancusi* apparso l'anno successivo, nel 1927, nel secondo numero dei “Cahiers d'Art” di Zervos. Affermando come lo scultore rumeno non si limiti a ideare un'opera d'arte, bensì crei «l'oggetto perfetto» [*crée objet parfait*] e «calmo nelle sue linee semplificate», questi muove da alcune reazioni seguite all'esposizione del 1926. Rammentando come «Brancusi è stato deriso per aver detto che la sua arte era fatta per i non vedenti», questi puntualizza anche che, ben presto «lo scherzo» ingenuamente nato in quella sede si sia abbattuto «sugli schernitori». «Un bronzo, un marmo di Brancusi», afferma Dreyfus, «è fatto anche per i non vedenti, perché un oggetto finito dalle sue mani rivela altrettanto piacere al tatto come lo è per

²³⁹¹ R.B., *Le vernissage du Salon des Indépendants*, in “Action française: organe du nationalisme intégral”, 20 marzo 1926, p. 2, trad. mia.

²³⁹² R. Rey, *La sculpture au Salon des Indépendants – L'Exposition Ottmann – Exposition diverses*, in “L'Europe nouvelle”, 3 aprile 1926, p. 432, trad. mia.

l'occhio». Sollevando il tema di dove collocare il discrimine per cui le forme essenziali ossessivamente levigate da Brancusi rinuncino a veicolare un contenuto emozionale, Dreyfrus menziona *en passant* una delle versioni di *Commencement du Monde* (non è chiaro se si tratti della versione marmorea del 1920 o di quella bronzea del 1924), descrivendola come un «uovo». Tali opere, frutto della mente di un «mistico» e non di un «mistificatore», lungi dal rinnegare i propri vincoli con il mondo delle cose, manifestano «un appetito primordiale dell'eternità»²³⁹³, rappsososi nella superficie di un ovoide pierfrancescano che, dalla sua eventuale fruizione digitale, fluttua nelle maglie della sostanza intangibile per eccellenza: il tempo.

3.2.4.3. Una teorizzazione aptica: *Plâtre à toucher chez de Zayas*

Terminata tale digressione che ho preferito premettere all'argomentazione, posso finalmente soffermarsi sulla scena artistica della New York del 1916. Non si esclude che i precedenti interpreti, sondando fonti autorevoli come le riviste d'avanguardia edite da Duchamp nel 1917 o la stessa *Sculpture for the Blind* di Brancusi, le cui vicissitudini cronologiche e interpretative hanno catalizzato l'attenzione di numerosi studiosi, abbiano trascurato le vicende che vorrei di seguito introdurre e la cui scarsa notorietà presumibilmente dipende dalla conoscenza difficilmente colmabile della produzione dell'artista statunitense Edith Clifford-Williams²³⁹⁴, tra le protagoniste degli eventi che mi prefiggo di esporre e che si spera possano apportare un significativo impulso alla storiografia sull'aptico in ambito artistico.

La letteratura specialistica nomina in maniera più o meno estesa l'artista statunitense in due specifici contesti. Il primo, ossia quello sondato nei precedenti paragrafi, concerne la genealogia dell'arte tattile²³⁹⁵ stilata da Apollinaire, confermata da Picabia e messa in discussione da Marinetti sulle pagine di "Comœdia". Il secondo, valicando i confini della disciplina storico-artistica, ne ricostruisce indirettamente gli estremi per il tramite del carteggio ultraquarantennale tra Clifford-Williams e lo scrittore e diplomatico cinese Hu Shi, di stanza negli Stati Uniti dal 1904²³⁹⁶. Mentre la bibliografia storico-artistica, almeno tendenzialmente, menziona la scultura in gesso *Plâtre à toucher chez de Zayas* del 1916, senza tuttavia avanzare ulteriori approfondimenti, il contestuale spoglio dei carteggi tra l'artista e il diplomatico, mantenuti con regolarità dal 1914 al 1962 — i due diverranno amanti nel 1933²³⁹⁷ — e della documentazione di archivio, permette di fare luce su tale eccentrica figura e sull'altresì eccentrica scultura "indirizzata" all'artista messicano Marius de Zayas.

²³⁹³ A. Dreyfus, *Constantin Brancusi*, in "Cahiers d'Art", N. 2, 1927, pp. 70-73, qui 70, trad. mia.

²³⁹⁴ Come ha già chiarito Beth Fahlman, dopo la morte del padre di Clifford-Williams avvenuta nel 1918, l'artista dovette abbandonare New York e la carriera di artista, distruggendo gran parte della sua produzione. Cfr. B. Fahlman, *Women Art Students at Yale, 1869-1913: Never True Sons of the University*, in "Woman's Art Journal", Vol. 12, N. 1, primavera-estate 1991, pp. 15-23, qui 21.

²³⁹⁵ In aggiunta ai riferimenti bibliografici che ho già fornito in precedenza, segnalo alcune ulteriori voci che, ciò nondimeno, citano il gesso di *Plâtre à toucher chez de Zayas* soltanto rapidamente. Essa viene segnalata tra le sperimentazioni prodromiche compiute da artiste donne tra i ranghi delle Avanguardie in C. Vasseleu, *Resistances of Touch*, in "Signs: Journal of Women in Culture and Society", Vol. 40, N. 2, 2015, pp. 295-300, p. 297; una breve segnalazione al medesimo compare nel recentissimo saggio K. Marek, *Donatello/ Pietro Torrigiano/ Asta Gröting. Händisches Wissen und Ökonomien der Berührung im Porträt*, in C. Meister, K. Marek, *Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie*, Brill, Verleger, 2022, pp. 49-67.

²³⁹⁶ S. Chan Egan, Z. Zhou, *A Pragmatist and His Free Spirit: The Half-century Romance of Hu Shi & Edith Clifford Williams*, Chinese University Press of Hong Kong, Hong Kong, 2009, p. 5. La monografia in esame costituisce il riferimento bibliografico tutt'ora più esteso al fine di avvicinare la produzione di Clifford-Williams e lo studio della sua figura.

²³⁹⁷ *ivi*, p. X.

Edith Clifford-Williams nasce il 17 aprile 1885 a Ithaca, nello Stato di New York. Secondogenita di un'agiata famiglia di accademici, è figlia del geologo statunitense Henry Shaler Williams — a sua volta primogenito del Senatore di Stato Josiah B. Williams e, dal 1884 Professore di Geologia e Paleontologia presso l'Università di Yale — e di Harriet Hart Willcox Williams²³⁹⁸. Si deve a Beth Fahlman una delle rare biografie della statunitense, compilata nell'ambito di una più ampia ricognizione dedicata alle studentesse iscritte ai corsi d'arte presso l'Università di Yale tra il 1863 e il 1913²³⁹⁹. Come rammenta l'autrice, mentre le giovani allieve dovettero dimostrare un interesse piuttosto tiepido nei confronti delle sperimentazioni artistiche coeve, Edith Clifford-Williams rappresenta in tale contesto un'eccezione. Iscrittasi alla scuola d'arte del medesimo ateneo nell'anno accademico 1903-1094, Clifford o Clifford-Williams, come l'artista preferirà in seguito farsi chiamare, si trasferisce nel 1906 a Londra, dove comunica al padre le proprie perplessità verso una metodologia di insegnamento orizzontale — del resto affine a quella statunitense — e, perciò, meno favorevole al consolidarsi dei rapporti tra maestri e discepoli. Mentre nel novembre del 1907 risulta iscritta alla prestigiosa Accademie Julian di Parigi, che lascerà nell'inverno del medesimo semestre alla volta di un breve soggiorno italiano, il rientro negli Stati Uniti insieme alla madre occorre entro la fine di dicembre²⁴⁰⁰. Del lungo intervallo compreso dal 1908 al 1913, come nota ancora Beth Fahlman, non rimangono sufficienti notizie²⁴⁰¹; lo spoglio del carteggio con Hu Shi, se si considera come i due si conobbero nel 1913 avviando una stabile corrispondenza dal novembre successivo²⁴⁰², permette di colmare solo parzialmente tale lacuna.

Prendo le mosse da un documento datato proprio 1913 e in grado di introdurre tanto al pensiero di Clifford-Williams, allora ventitreenne quanto a quella rete di “interlocutori” fisici e istituzionali raccolta attorno all'enigmatico *Plâtre à toucher chez de Zayas*. Uno dei seminali scritti autografi compilati da Clifford-Williams figura, infatti, nel 44° numero della mitologica rivista “Camera Work: A Photographic Quarterly”, venuto alla luce nel marzo di quell'anno²⁴⁰³. Il brano in questione, eloquentemente indicato come *Appreciation: Miss Clifford Williams After a Visit to the Walkowitz Collection*, diviene un documento nevralgico, qualora messo in prospettiva, per intendere la scultura modellata nel 1916. Lungi dall'elaborare un tradizionale resoconto dell'esposizione, Clifford-Williams presenta — anche in questo caso, come si vedrà, si tratta di una questione di ritmica e di diagrammi lineari— un componimento a tratti poetico che traduco integralmente:

Questa mostra mi ha dato grande piacere. È sempre stata molto amata la forma – il grande contenuto della linea è stato percepito con sensibilità [*sensitively*] e tenerezza [*tenderly felt*]. Chi altro ha cantato più e più volte la linea delle labbra. Cantata canticchiando a ritmo variabile fino a svenire per la sua nitida bellezza. I contorni morbidi [*soft*] e possenti dell'umanità [*life-giving humanity*] che dà la vita, si sentono. Sembra l'anima verso la vita. Più e più volte *l'occhio tocca sensibilmente* [*eye touches sensitively*], con un breve

²³⁹⁸ Formatosi e addottoratosi dapprima presso la Yale's Sheffield Scientific School nel 1871 e dalla fine degli anni Settanta presente alla Cornell University con il chimico e geologo Louis Agassiz: *Henry Shaler Williams Papers*, in Smithsonian Institution Archive: https://siarchives.si.edu/collections/siris_arc_217395. Si veda inoltre la voce Edith Clifford-Williams: <https://it.findagrave.com/memorial/42090989/edith-clifford-williams>.

²³⁹⁹ B. Fahlman, *Women Art Students at Yale, 1869-1913* cit., pp. 15-23.

²⁴⁰⁰ *ivi*, p. 21.

²⁴⁰¹ *ibidem*.

²⁴⁰² S. C. Egan, Z. Zhou, *A Pragmatist and His Free Spirit: The Half-century Romance of Hu Shi & Edith Clifford-Williams*, The Chinese University Press, Hong Kong, 2009,

²⁴⁰³ Per un'introduzione alla rivista rimando a: J. Green, *Camera work: a critical anthology*, Aperture, New York, 1973.

*ritmo pulsante [pulsating rhythm], le curve flessuose [bending curves] della terra, della donna e dell'uomo. Tocca con dito riverente, lui, e se ne va — per tornare una volta ancora e toccare di nuovo*²⁴⁰⁴.

Stilando un commento di ascendenza lontanamente (e incidentalmente) herderiana, Clifford-Williams indugia progressivamente sulle opere esposte nella personale dell'artista russo naturalizzato statunitense Abraham Walkowitz, stampate con il processo artigianale della collotipia [Figura 106]



Figura 106: E. Clifford-Williams, *Appreciation: Miss Clifford Williams After a Visit to the Walkowitz Collection*, in “*Camera Work: A Photographic Quarterly*”, N. 4, 1913

Nell'ordine dovettero figurare, stando all'elenco riportato su “Camera Work”, le riproduzioni dei disegni di *Music* (1907), *Mother and Child* (1907), *The Kiss* (1906) e *Portrait* (senza data)²⁴⁰⁵. Del “bassorilievo grafico” raffigurante il bacio l'artista rivela la nitida bellezza schiusa dalle linee dense che formano le figure. Sfiando con le parole l'iconografia materna, Clifford-Williams percepisce come il tratto denso e largo del carboncino che, sgranandosi friabile al contatto con la grana del supporto, divenga veicolo di una palpitante intimità. Da un lato, il dito (e non l'occhio) insegue i contorni morbidi mentre l'occhio compulsa tra la ritmica delle linee, carezzandole senza sosta. Il commento, incardinato anche a livello lessicologico sulla ritmica del toccare e del riecheggiare della linea — e della forma — nel corpo, segue di poche pagine un saggio più consistente a firma di Marius de Zayas, disponendo, forse, il primissimo incontro tra gli artisti.

Segnalo tale saggio per una ragione documentaria precisa. Come intendere in effetti il titolo dell'opera *Plâtre à toucher chez de Zayas*? Più precisamente, per quali ragioni correlare persino sul piano linguistico tale singolare gesso – lo ‘chez’ contenuto nella denominazione e traducibile con le preposizioni ‘da’ o ‘a casa di’ – alla figura del messicano De Zayas per il tramite della sua galleria newyorkese? Si tratta di una definizione lapalissiana volta a esplicitare la sede dell'esposizione? Di una sorta di dedica concepita nella veste di omaggio scultoreo? Oppure ancora tale enunciato programmatico deve essere inteso alla stregua di un responso, per non

²⁴⁰⁴ E. Clifford-Williams, *Appreciation: Miss Clifford Williams After a Visit to the Walkowitz Collection*, in “*Camera Work: A Photographic Quarterly*”, N. 4, 1913, p. 44, trad. mia.

²⁴⁰⁵ *ivi*, p. 27.

dire di addirittura di una teorizzazione? L'analisi del saggio *Modern Art — Theories and Representations* uscito a firma del messicano sul medesimo numero, mi pare fornisca valide indicazioni per propendere per quest'ultima opzione.

L'argomentazione sviluppata dall'artista costituisce l'esito di una più ampia meditazione, se si rammenta di come, nel triennio tra il 1911 e il 1913, de Zayas avesse approntato una complicata «teoria dell'astrazione» destinata non da ultimo a influenzare la «pittura mecanoforma» di Picabia, di cui era divenuto sodale fraterno sin dal 1913²⁴⁰⁶. Deve infatti essere sottolineato come il poliedrico messicano avesse progressivamente guadagnato una significativa notorietà tra le file dell'ambiente artistico newyorkese degli anni Dieci, celebrando la sua prima personale alla galleria “291” di Alfred Stieglitz del 1909, ed essendo protagonista di altre due esposizioni tenutesi nel 1910 e nel 1913²⁴⁰⁷. Portatore, almeno negli anni messicani, di uno stile sostanzialmente realista, il soggiorno parigino avvenuto nei primissimi anni Dieci, unitamente alla conoscenza (dapprima indiretta) delle sperimentazioni cubiste di Picasso e dell'arte dei cosiddetti popoli primitivi favorita da una visita al British Museum nell'autunno del 1911 dovettero concorrere al definirsi, entro l'inaugurazione dell'*Armory Show* del 1913²⁴⁰⁸, di un linguaggio caricaturale radicato nell'astrazione. Le prime riflessioni sul tema elaborate da de Zayas vedono la luce proprio nell'introduzione alla personale tenutasi tra l'aprile e il luglio del 1913²⁴⁰⁹.

In quella sede l'artista, riflettendo sulla genesi delle caricature di personaggi illustri (tra le quali figurano quelle di Rodin e Steichen, di Picasso e Frank Haviland), afferma come «l'arte non deve più essere resa come impressione estrinseca, ma come "espressione intrinseca"». La questione sollevata dal messicano risulta emblematica, a maggior ragione se confrontata con il testo apparso su “Camera Work”. L'espressione intrinseca a cui questi va riferendosi, come si evince esaminando l'argomentazione, concerne la traduzione dello «spirito» [*spirit*] e del «corpo» [*material self*] degli individui effigiati in un sofisticato sistema di «formule algebriche», a sua volta debitore della simultaneità di vedute distintiva del linguaggio cubista. Abbozzare la caricatura di un dato soggetto cogliendone ed enfatizzandone sinteticamente le qualità psicologiche, si realizza in una traslitterazione composta da «equivalenti geometrici» e «traiettorie»: ossia, di categorie mutuata dall'alveo della geometria analitica che, lungi dall'inaridire il piano semantico, permettono all'autore di stabilire un'ambiziosa tassonomia finalizzata a schiudere «la rappresentazione del sé e della sua relazione con il tutto»²⁴¹⁰. Di tale corrispondenza tra interno ed esterno, tra idea e oggetto rende conto tanto il saggio del 1914 che analizzerò a breve, quanto uno dei primi sforzi critici condotti da de Zayas e risalente al marzo precedente.

²⁴⁰⁶ W. Bohn, *The Abstract Vision of Marius de Zayas*, in “The Art Bulletin”, Vol. 62, N. 3, 1980, pp. 434-452.

²⁴⁰⁷ *ivi*, p. 434.

²⁴⁰⁸ *ivi*, pp. 436-437.

²⁴⁰⁹ M. de Zayas, *Exhibition Marius de Zayas*, in “Camera Work: A Photographic Quarterly”, XLII-III, aprile-luglio 1913, pp. 20-22.

²⁴¹⁰ *ivi*, p. 33. Cfr. W. Bohn, *The Abstract Vision of Marius de Zayas* cit, p. 440, trad. mia.

3.2.4.4 «Intellectualism in art has become a passion»: Marius de Zayas

Il primo marzo del 1913, negli stessi anni in cui Gertrude Stein pubblicava un dittico di componimenti sperimentali per la prolifica galleria “291”²⁴¹¹ che Berenson valuterà come oscuri²⁴¹², de Zayas dava alla luce il celebre saggio (in collaborazione con il fotografo francese naturalizzato americano Paul B. Haviland) *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*²⁴¹³, venduto in galleria al prezzo di 50 centesimi a copia. Nel dispiegare una riflessione critica sulla configurazione delle sperimentazioni condotte dal «movimento moderno» e dei suoi rapporti con i precedenti periodi storici (in una relazione che de Zayas non vincola all’idea di novità), l’artista introduce l’oggetto di approfondimento anche nell’intervento del 1914. Nel rilevare la natura dogmatica della produzione artistica dei secoli precedenti — dogmatica nella misura in cui l’artista rispondeva a un dato ordine sociale e collettivo di cui faceva attivamente parte — il messicano sostiene senza riserve come «la religione di oggi è la scienza e il movimento artistico moderno riflette questo caratteristico atteggiamento intellettuale e analitico della mente»²⁴¹⁴. Nella primavera del 1913 le ricerche a cui l’artista dovette riferirsi, parzialmente supportate dall’apparato iconografico che conclude la pubblicazione e dalla disamina biografica, coincidono con la rivoluzione pittorica cezanniana e con le sperimentazioni condotte nell’alveo del cubismo²⁴¹⁵, non facendo questi alcuna menzione al neonato astrattismo del *Der Blaue Reiter*.

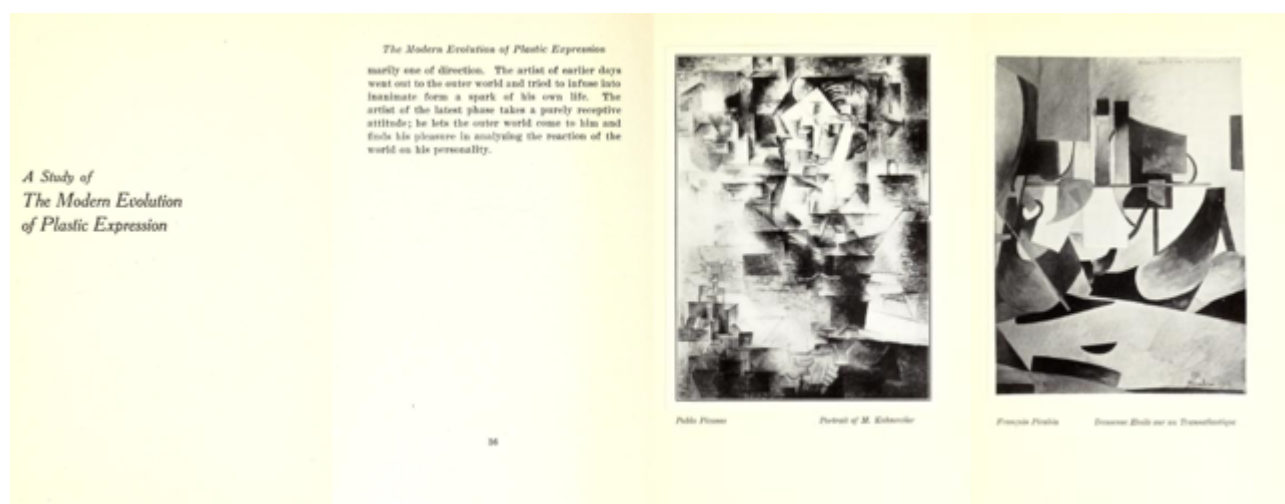


Figure 107: M. de Zayas, *Exhibition Marius de Zayas*, in “*Camera Work: A Photographic Quarterly*”, XLII-III, aprile-luglio 1913

²⁴¹¹ Spettano a Stein due brevi interventi, l’uno dedicato a Pablo Picasso, uscito per il numero speciale della rivista del 1912, il secondo dal titolo *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia*, apparso sul numero speciale dell’anno successivo (1913). Si veda a riguardo: G. Stein, *Pablo Picasso* (1912), in *Camera work: a critical anthology*, Aperture, New York, 1973, pp. 223-225; *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* (1913), in *Camera work: a critical anthology*, Aperture, New York, 1973, pp. 232-234.

²⁴¹² M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso* cit., 2019, p. 275.

²⁴¹³ M. De Zayas, *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, in “291”, New York, 1913.

²⁴¹⁴ *ivi*, pp. 10-11, trad. mia.

²⁴¹⁵ Di Cézanne egli scrive: «egli iniziò la rappresentazione dell’uomo attraverso il mondo esterno, un atteggiamento che i selvaggi hanno manifestato inconsciamente nelle loro espressioni plastiche. Egli diede inizio a un movimento che fu seguito dall’analisi della forma nel suo organismo plastico e che a sua volta portò alle concezioni metafisiche dell’uomo espresse dalla struttura metafisica della forma». *ivi*, p. 33, trad. mia. Tra le rarissime indicazioni bibliografiche fornire da de Zayas compare inoltre il già menzionato *Du Cubisme* di Albert Gleizes and Jean Metzinger, dato alle stampe nel 1912.

L'elemento che mi preme evidenziare ai fini dell'argomentazione risiede nella valenza strutturale che l'autore assegna alla componente analitica (in un'ulteriore assonanza lessicologica cubista) di tale nuova arte. Preferisco discutere di un portato strutturale in quanto, poco oltre, de Zayas sostiene altresì laconicamente come «l'artista di oggi non fa appello al nostro senso sensuale [*sensual sense*] di piacere o dispiacere, ma alle nostre facoltà analitiche, non alle nostre emozioni, ma al nostro intelletto»²⁴¹⁶. Tale tendenza a concepire il fenomeno artistico in qualità di attività eminentemente cerebrale esula, nell'impalcatura teorica architettata dal messicano, da una qualsivoglia preoccupazione per le reazioni del pubblico. Diversamente da quanto in quello stesso torno d'anni (se non di mesi) Marcel Duchamp avrebbe operativamente reso manifesto nella sua prassi, annoverando tra le condizioni d'esistenza dell'opera d'arte la partecipazione del soggetto, nel 1913 de Zayas percorre una direzione parallela rivendicando come, attraverso l'invenzione dell'opera d'arte, l'artefice soddisfi unicamente il proprio piacere²⁴¹⁷. Avocando il valore contestualmente «individualistico» e «comunitario» dello «spirito» artistico, questi sostiene la necessità, come era stato fatto avvicinando criticamente la produzione artistica dei periodi più eterogenei, di valutare le più recenti sperimentazioni entro una cornice storica definita²⁴¹⁸. Sottolineo questo punto in quanto l'argomentazione di de Zayas appare scandita da riferimenti all'intellettualismo quale chiave di lettura del tempo presente²⁴¹⁹, proponendo di intendere le ricerche condotte nei primi anni Dieci come «l'espressione metafisica di una teoria psicologica». È dunque in tale contesto, fibrillante laboratorio di un artista-cavia dall'«attitudine puramente ricettiva»²⁴²⁰, che si fa strada in maniera a tratti paradossale il riferimento all'astrazione. Paradossale in quanto, come de Zayas non tarda ad ammettere, benché «lo spirito dell'ultima manifestazione espressiva [i movimenti artistici a lui contemporanei] è [sia] molto intellettuale e scientifico», esso non ha potuto fare a meno di ricorrere alla «forma espressiva più primitiva», ossia «quella geometrica che è l'espressione naturale del sentimento astratto, essendo essa stessa forma astratta»²⁴²¹.

L'argomentazione di matrice cerebrale attentamente proposta da de Zayas non può che cedere, da ultimo, ad alcuni passaggi contraddittori. Il testo del '14 che mi appresto ora a ripercorrere si pone quale sistemazione del presente saggio, annoverando una questione percettologica in esso schematicamente abbozzata. Introducendo l'opuscolo l'artista annotava con tono ancora una volta programmatico: «i fenomeni dell'effetto plastico della forma sul nostro cervello sono idee plastiche, generate, potremmo dire, da una percezione plastica, e che per essere espresse devono essere rappresentate plasticamente. Ma per rappresentarle (non per sentirle [*not to feel them*]), dobbiamo esserne consapevoli». Come intendere le locuzioni di “effetto plastico”, “percezione plastica” e di forme “rappresentate plasticamente” con il quale de Zayas chiude il preambolo del suo scritto?

²⁴¹⁶ *ivi*, p. 11, trad. mia.

²⁴¹⁷ *ivi*, p. 19. A questo proposito l'autore riporta un vivace aneddoto in cui racconta di come Stieglitz, avviando una conversazione con una visitatrice alla mostra di Marin presso la Galleria “291”, dopo aver invitato la medesima a non cedere al parallelismo tra le sperimentazioni esposte e le opere del passato, risolve la questione dell'incomunicabilità del piacere suscitato dall'arte moderna con l'altresì incomunicabile piacere del perché un individuo vada ghiotto di ostriche. *ivi*, pp. 16-18.

²⁴¹⁸ *ivi*, p. 30.

²⁴¹⁹ Cito in qualità di esempio il passo in cui de Zayas afferma che «la forma primitiva è [sia] la più adatta all'espressione dei sentimenti, essendo essenzialmente la forma immaginativa, e anche la più semplice e diretta. L'arte primitiva è l'opera più strettamente legata ai sentimenti». *ivi*, p. 20, trad. mia.

²⁴²⁰ *ivi*, p. 36, trad. mia.

²⁴²¹ *ivi*, p.

L'articolo pubblicato nel 1913 su "Camera Work" con il titolo *Modern Art — Theories and Representations* può offrire a questo proposito significativi spunti di riflessione. I presupposti della dissertazione vengono esposti con chiarezza dal messicano, che dispone un'accurata sintesi dell'articolato testo precedente.

Due risultano le innovazioni di maggior rilievo apportate dalle coeve sperimentazioni: da un lato, si pone quella relativa all'«invenzione o la scoperta di nuove rappresentazioni»; dall'altro e in maniera a essa evidentemente correlata, si manifesta la tendenza, che de Zayas concepisce nei termini di una vera e propria «teoria», a investire le suddette sperimentazioni di un «significato psicologico»²⁴²². Nello sforzo di restituire una visione d'insieme, il messicano elabora, presumibilmente in modo incidentale, un'evoluzione teleologica dei fatti d'arte sostanzialmente contraria a quella riegliana: se l'«arte di ogni tempo» vede la congiunzione dialettica e insieme antitetica di «idea» [*idea*] e «fatto» [*fact*], concetti a loro volta implicati nelle nozioni di «soggettivo» e «oggettivo», quella stessa entità, nel suo sviluppo storico, «ha iniziato ad essere essenzialmente soggettiva e nella sua evoluzione è diventata gradualmente ed essenzialmente oggettiva». Culmine della «rappresentazione plastica [*plastic representations*] dell'uomo» e di tale irrealizzabile tentativo di cogliere l'oggettività delle cose che popolano il mondo fenomenico, pare essere, almeno in primissima battuta, la «fotografia», benché l'autore precisi poco oltre come «il movimento moderno dell'arte presenta la peculiarità di essere ugualmente soggettivo e oggettivo». Le ragioni alla base di tale inclinazione bifronte non tardano a essere esplicitate: attraverso il sistema di teorizzazioni che definisce la cornice ideologica della modernità, l'arte anela al raggiungimento consapevolmente «utopico» della «verità soggettiva», acquisita sul piano «oggettivo» attraverso una «pratica» sperimentale²⁴²³ [Figura 108].

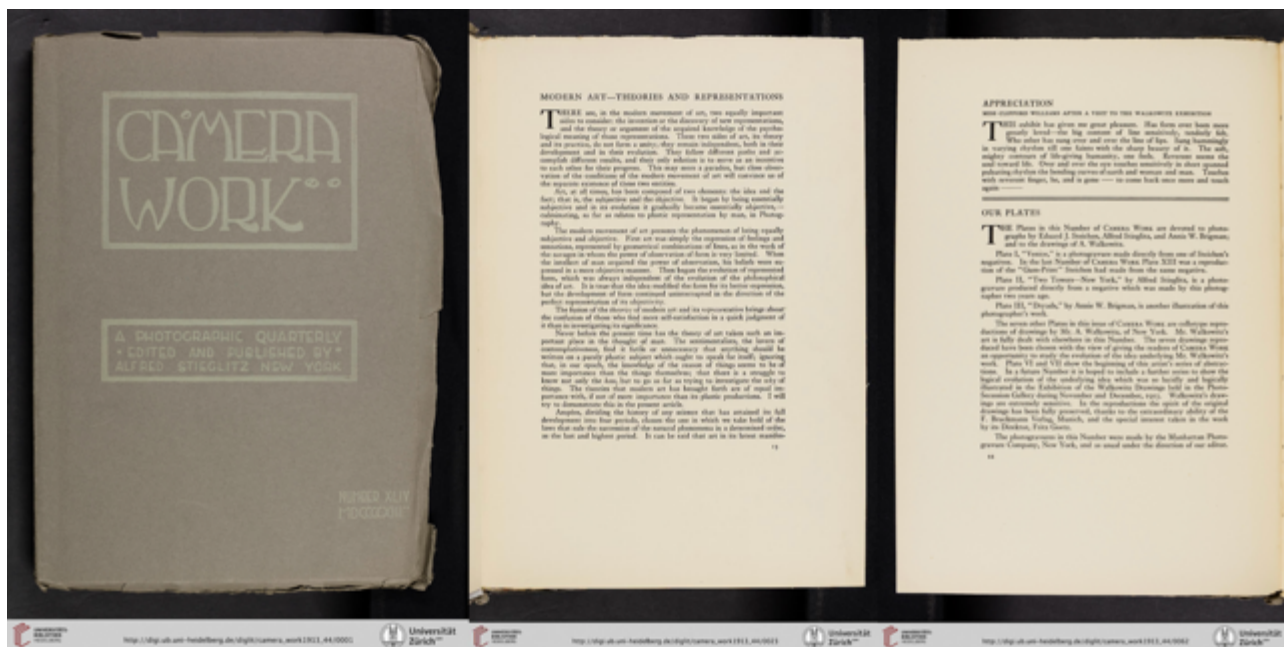


Figura 108: M. De Zayas, *Modern Art — Theories and Representations*, in "Camera Work", N. 44, 1913

²⁴²² M. De Zayas, *Modern Art – Theories and Representations*, in "Camera Work", N. 44, 1913, p. 13, trad. mia.

²⁴²³ Scrive a riguardo de Zayas: «questa frase definisce chiaramente l'atteggiamento dell'artista moderno e il suo obiettivo utopico di trovare l'eterno soggettivo e rappresentarlo con l'eterno oggettivo, quando nessuno dei due è o può essere eterno» (ivi, p. 14, trad. mia).

Assumendo la postura del teorico positivista e non dell'artista plastico – in de Zayas l'opera d'arte, indipendentemente dalla sua specificità mediale, si costituisce come un fenomeno essenzialmente plastico – questi afferma come la progressiva specializzazione del «movimento moderno», fenomeno «analitico» [*analytical*] e non dottrinale come erano state le manifestazioni artistiche dei secoli precedenti, si ponga l'obiettivo di risalire alla «causa primaria del significato plastico del mondo fisico, la concretezza [*concret*]»²⁴²⁴. Prendendo a modello le metodologie approntate dalla fisica e della fisiologia sperimentale nelle figure dei francesi André-Marie Ampère e Claude Bernard, de Zayas ravvisa nel «conoscere l'essenza [*essence*] delle cose» il motore immobile delle sperimentazioni artistiche a lui coeve²⁴²⁵. Ed è proprio a queste altezze, nei confini dell'ennesima intersezione laboratoriale, che si inserisce una prima considerazione che vorrei isolare. Confortato dal rigore di tale impostazione scientifica, l'artista dichiara nuovamente, sulla base delle osservazioni appuntate nel 1913, come «l'arte non è [sia] più il risultato dei fenomeni affettivi; delle impressioni e delle emozioni». Piuttosto, essa si offre quale emblematico

prodotto dell'intellettualismo che regna nella nostra epoca. *L'uomo perde in impressionabilità affettiva ciò che guadagna in potenza intellettuale. L'intellettualismo nell'arte è diventato una passione, una fonte di piacere. Il suo desiderio è la forza che ci spinge alla combinazione di idee che portano l'uomo all'abbattimento. Da qui la necessità di teorizzare*²⁴²⁶.

Lo sviluppo tanto artistico quanto antropologico suggerito da de Zayas, ricalca il processo storicistico secondo cui le forti «impressioni» e le sconquassanti «emozioni» avvertite dall'individuo primitivo, vengono assimilate dal discendente moderno in qualità di «concezioni intellettuali» [*intellectual conceptions*] destinate ad assurgere allo stadio di idee atte a penetrare il senso delle cose. Nessuno stupore, dunque, che il poliedrico artista ravvisi nella «comprensione dell'idea di oggettivo [*idea of objective*] (...) il periodo più alto dell'intelletto dell'uomo», degradando l'irrazionale plesso delle «emozioni» a un diversivo per le masse. Il punto che si vuole porre in luce e che si sospetta abbia interessato anche Clifford-Williams – di cui si rammenta come l'accurato scritto venisse pubblicato poche pagine dopo il saggio in questione – pertiene alla congiunzione tra una deriva purovisibilista e l'approccio idealista a cui de Zayas parzialmente approda. Se le «teorie» risultano «puramente ideologiche» e le «rappresentazioni», al contempo, vengono classificate come «puramente morfologiche», l'artista non ha dubbi nel sostenere come «le teorie possono creare in noi un interesse mentale, darci un piacere intellettuale, mentre *le rappresentazioni ci danno solo un'impressione plastica, cioè puramente ottica*»²⁴²⁷.

Postulando tale limpida asserzione volta a condensare l'abilità dell'uomo a cogliere la «forma nella sua astrazione», de Zayas sovverte anche a livello terminologico il significato recondito di un sostantivo aggettivante quale «plastica», storicamente connesso al senso del toccare. Certamente, non deve essere sottovalutato il fatto che la componente ottica partecipi alla dialettica di teoria e prassi su cui l'intero brano si incardina: sul piano pratico, sostiene senza riserve l'autore, le «opere d'arte moderna» non possiedono «alcun valore intellettuale, al di fuori dell'impressione puramente ottica». Infatti, è solo per il tramite dell'intervento

²⁴²⁴ *ivi*, p. 14.

²⁴²⁵ *ivi*, pp. 13-14, trad. mia.

²⁴²⁶ *ivi*, p. 15, trad. mia.

²⁴²⁷ *ivi*, p. 16, trad. mia.

raziocinante (e nobilitante) della teoria che diviene possibile ricevere una forma di «appagamento puro dell'intelletto»: a dirsi, stando alla dissertazione approntata dall'artista, che persino la vista, «il più alto e cerebrale di tutti i sensi», non può farsi veicolo di una conoscenza propriamente intellettuale²⁴²⁸. La nozione di «puro intelletto» [*pure intellect; pensée pure*] che de Zayas dichiaratamente mutua (rivisitandola) da uno scritto di Maurice Ansen apparso sul numero speciale di “Camera Work” dello stesso anno (1914), risulta a sua volta particolarmente articolata. Rappresentando una sorta di «sesto senso», essa diviene il caposaldo di una complessa linea di lettura.

Se ammettiamo che la facoltà cerebrale più elevata produce le manifestazioni psicologiche più elevate, dobbiamo anche ammettere che le manifestazioni dell'intelligenza pura sono superiori a quelle prodotte dalle emozioni di uno qualsiasi dei sensi, poiché il piacere, prodotto dai sensi che sono in più stretta connessione con il cervello, è più intellettuale, anche se di minore intensità emotiva, di quello prodotto dai sensi di minore intimità cerebrale.

La facoltà cerebrale più elevata corrisponde a quella che l'autore, avvalendosi di un lemma desunto dagli studi fisiologici di Bernard, riporta essere «l'organo cerebrale superiore del senso intimo, in cui tutte [le manifestazioni] confluiscono»²⁴²⁹. Mentre la vista, considerata la sua prossimità fisiologica al sistema cerebrale, è in grado di sollecitare una reazione intellettuale piuttosto che emozionale, l'udito (e non il tatto, che de Zayas non comprende nella sua gerarchia sensoriale), ponendosi quale senso inferiore, può procurare un piacere emozionale.

Mi è stato indispensabile ripercorrere il saggio apparso su “Camera Work” al fine di porre in evidenza come de Zayas, tra i personaggi maggiormente in vista nella New York dei primi anni Dieci, nel 1914 propenda in maniera forte per una sperimentazione artistica di matrice scienziata e idealista. Pur riconoscendo la tendenza «intellettualistica» riscontrata da più parti e in più sedi vituperata — l'artista rifiuta di concepire tali sperimentazioni artistiche quale esito di «un'epidemia di intellettualizzazione» di cui sarebbe stata vittima una schiera di personaggi altrettanti «folli» [*lunatic*] — della nuova arte, questi innalza la medesima a baluardo contro l'eterno ritorno dell'«emozionalismo»²⁴³⁰. In definitiva, la trattazione finemente elaborata da de Zayas nel 1914, si risolve in un'infervorata difesa dell'intelletto sull'esperienza sensoriale (che pure concorre, come l'artista specifica, alla costituzione del medesimo) e della bellezza oggettiva e scientifica sulle emozioni.

3.2.4.5. «My fingers happily mold it»: Clifford-Williams

Subentrando nel circolo sorto attorno alla galleria “291” tra l'inverno o, al più tardi, la primavera del 1914, Clifford-Williams dovette trovare una situazione teorica non dissimile, se si considera la profonda affinità intellettuale e umana esistente tra Stieglitz, Picabia e de Zayas. Ne rende conto la stessa artista in una lettera apparsa sul quarantasettesimo numero di “Camera Work”, risalente al luglio del 1914 e venuto alla luce nel gennaio dell'anno successivo. In quella sede Clifford, stilando da Cuba una missiva indirizzata all'editore Stieglitz, si dimostra entusiasta per l'ingresso in tale stimolante luogo di scambio culturale — «il valore per me è stato quello di poter toccare da vicino lo spirito degli altri attraverso la loro espressione», annota l'artista

²⁴²⁸ *ivi*, pp. 16-17 trad. mia.

²⁴²⁹ *ivi*, p. 17.

²⁴³⁰ *ivi*, pp. 18-19.

ricordando le prime frequentazioni della galleria “291” —, manifestando riconoscenza e sincera ammirazione per l’operato dallo stesso Stieglitz²⁴³¹. Con il fotografo e promotore statunitense, del resto, l’artista avrebbe mantenuto contatti regolari anche in seguito all’abbandono della scena artistica newyorkese, concludendo il carteggio con uno Stieglitz oramai settantenne, come propone di intendere su basi documentarie Susan Chan Egan, nel giugno del 1936²⁴³². Come accennavo, lo sviluppo della prassi di Edith Clifford-Williams deve essere immaginato come intensamente plasmato dal contesto sperimentale a cui l’artista viene introdotta nel corso del biennio 1914-16. Infatti, laddove i primissimi lavori, suddivisi tra gli istituti The Beinecke Rare Book e la Manuscript Library di Yale e relativi a un arco cronologico compreso tra il 1894 e il 1913, testimoniano di una produzione grafica e figurativa, composta di paesaggi a pastello e acquerello, ritratti di conoscenti e qualche caricatura²⁴³³, la svolta astratta di Clifford, destinata a estinguersi entro il 1918, dovette correlarsi alla frequentazione della galleria newyorkese e dei suoi avventori.

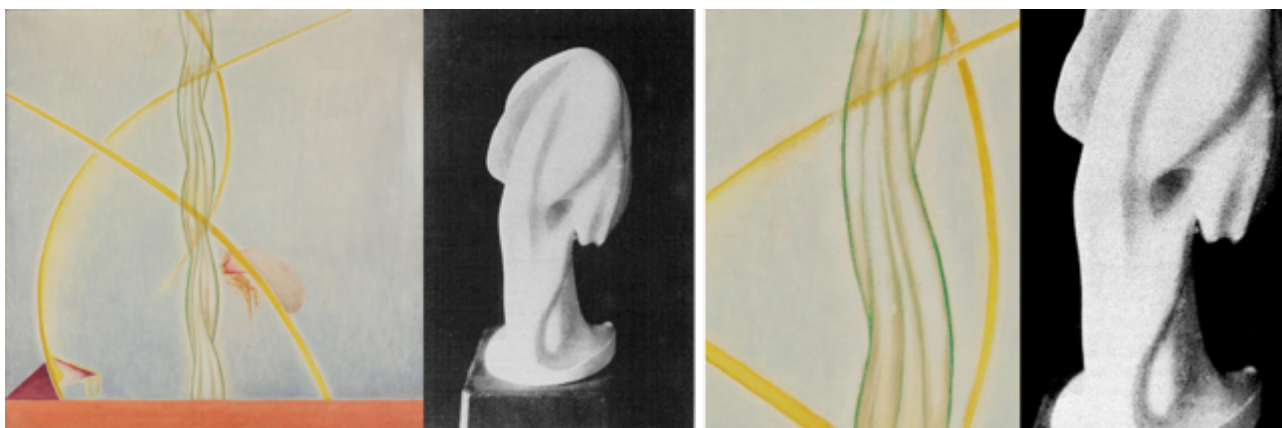


Figura 109: Montaggio alternato Edith Clifford-Williams, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916 ; Edith Clifford Williams, *Two Rhythms*, 1917

È in tale contesto che devono essere ricercate le fonti atte ad avvicinare la singolare creatura presumibilmente esibita alla Modern Gallery di de Zayas. Della prima opera astratta licenziata dall’artista e individuata dagli esegeti, la pittorica 1915²⁴³⁴ che Clifford espose in occasione della prima esposizione annuale della newyorkese *Society of Independents Artists* non rimangono notizie²⁴³⁵, sebbene l’esemplare in questione venga

²⁴³¹ E. Clifford-Williams, *A Letter*, in “Camera Work: A Photographic Quarterly”, N. 47, gennaio 1915, pp. 59-60. L’artista annota infatti sull’editore: «ma ora il valore di voi come essere umano che fate e vi battete per cose che non mi riguardano personalmente è la cosa più importante». *ivi*, p. 59, trad. mia.

²⁴³² S. Chan Egan, *Painting Signs: Demuth’s Portrait of Charles Duncan*, in “American Art”, Vol. 22, N. 3, autunno 2008, pp. 90-101. Nella missiva datata 16 giugno 1936 e conservata presso la Yale Collection of American Literature, Clifford si augura che Stieglitz, come un novello Matusalemme possa vivere altri duecento anni. *ivi*, p. 95.

²⁴³³ Lo spoglio dell’archivio è già stato composto, tra gli altri, da Susan Chan Egan. Si veda S. Egan, Z. Zhou, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., p. 29.

²⁴³⁴ S. Chan Egan, *Painting Signs* cit., p. 94.

²⁴³⁵ In una lettera datata 7 novembre 1915, Hu Shisi riferisce a un incubo scaturito della visione del «primo dipinto» di Clifford, di cui il diplomatico rammenta di aver percepito distintamente in sogno la composizione di linee, che gli avrebbe provocato una sensazione di tensione non dissimile da quella avvertita studiando una riproduzione del Laocoonte. Non è dato sapere, purtroppo, se l’autore si riferisca in questa sede a 1915, non essendo menzionata alcun’opera; nello stesso contesto, questi fa menzione di altri due esemplari che, invece, dovettero esercitare su di lui un’impressione maggiormente tranquillante. Si veda S. Egan, Z. Zhou, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., p.97.

puntualmente registrato sul catalogo della manifestazione con il numero di lotto 93²⁴³⁶. Maggiori informazioni risultano invece disponibili sulla celebre *Two Rhythms* del 1916, anch'essa presentata nella stessa sede con il codice 94. Il dipinto, un olio su tela di formato quadrato (79.4 × 79.2 × 7 cm) confluito nelle collezioni del Philadelphia Museum of Art per il tramite del lascito Arensberg, non è esente da piccoli, sebbene tutt'altro che marginali, problemi di datazione — benché Susan Chen Egan proponga di datare l'opera al 1917, in questa sede preferisco attenermi all'indicazione riportata nel catalogo del 1917²⁴³⁷ (e per una suggestione formale che introdurrò a breve) che fissa il dipinto al 1916 [Figura 109].

Lo spoglio delle fonti attesta come Clifford-Williams fosse particolarmente restia a fornire interpretazioni esaustive su un'opera indubbiamente enigmatica. Lungo un fondale diviso tra un margine inferiore — in quella che parrebbe rappresentare una sottile striscia di terra — e un'ampia porzione tratta con pennellate turchesi disomogenee (una volta celeste? oppure una cascata, come propone di intendere Chen Egan?²⁴³⁸), germinano una teoria di vibranti forme sintetiche. Sondando la superficie pittorica da sinistra verso destra si annoverano: una forma trapezoidale purpurea, dalle cui estremità cola una sostanza giallastra e in apparenza viscosa; l'intersezione di tre raggi sinusoidali luminosi; una colonna infinita attorcigliata che, definendo il centro leggermente dissestato del dipinto, lo attraversa in altezza esibendosi solcata da morbide scanalature; un turgore biologico che, idealmente “bucando” la continuità del piano pittorico, sfonda la superficie recando con sé uno zampillio brunastro. Non mi soffermo sul piano interpretativo, per cui sono già state avanzate convincenti chiavi di lettura — quella più estesamente accettata riconosce nel dipinto l'evocazione «del ritmo che governa la vita» nelle sue inclinazioni insieme naturale e industriale²⁴³⁹ —, e segnalate le corrispettive impraticabili — Francis Naumann riporta come l'artista non condividesse un singolare commento all'epoca in voga tra i critici che vedeva nella figurazione le gesta di «una pulce che si arrampicava su un capello»²⁴⁴⁰. Piuttosto, mi limito a segnalare due dati documentari di possibile interesse ai fini dell'argomentazione.

Il primo concerne una postilla avanzata dalla stessa Clifford-Williams che, nella sua pacata prevedibilità, fornisce un tracciato di lettura dal quale sarebbe opportuno non allontanarsi: l'artista, commendando il dipinto, non esita ad affermare come fosse «chiaro che [esso] ‘trasmetteva l'idea del ritmo’ [*the idea of rhythm*]»²⁴⁴¹. Risulta dunque il diagramma lineare esibito dalla composizione nella sua interezza e non la decodificazione semiologica dei singoli elementi effigiati a catalizzare l'interesse della sua giovane creatrice disponendo, ancora una volta, l'ennesima questione di ritmica. Il secondo punto afferisce a una connessione che la precedente letteratura a mia conoscenza non ha sollevato. Non mi pare infatti che si possa risolvere come mera coincidenza il fatto che lo stelo rotante su cui si incardina la composizione di *Two Rhythms* esibisca uno sviluppo ondulatorio e un principio ordinatore simile a quello disposto dalla scultura *Plâtre à toucher chez de Zayas*. Una somiglianza che, più profondamente, vorrei proporre costituisce un sostanziale legame di discendenza tra tali opere. La questione cronologica relativa a quale dei due esemplari si debba attribuire il ruolo di apripista risulta ardua da dirimere. Le annotazioni presenti nei diari di Hu Shi testimoniando, non

²⁴³⁶ Society of Independents Artists, op. cit., 1917, No. 93.

²⁴³⁷ S. Chan Egan, *Painting Signs* cit., p. 93.

²⁴³⁸ *ivi*, p. 94.

²⁴³⁹ *ibidem*.

²⁴⁴⁰ F. Naumann, *The Big Show* cit., p. 37, trad. mia.

²⁴⁴¹ *ibidem*, trad. mia.

senza un sincero moto di orgoglio, come il dittico di opere pittoriche esposto nella primavera 1917 (ossia 1915 e *Two Rhythms*) fossero state immediatamente vendute al prezzo di 2000 dollari²⁴⁴², non fornisce ulteriori indicazioni utili a precisare la datazione della seconda.

Diversamente, lo spoglio di alcune missive compilate da Clifford permette di fare luce sul fantomatico (e fantasmatico) gesso di de Zayas. Come segnala Susan Chan Egan, vi è possibile infatti un illuminante passaggio compreso in una lettera tra l'artista e il diplomatico cinese risalente al marzo 1915²⁴⁴³. In quella sede la statunitense confessa al corrispondente:

Sto provando piacere in un nuovo mezzo di espressione [*medium of expression*] — *modellare l'argilla* [*molding clay*]. *Dopo un lungo desiderio le mie dita l'hanno plasmata felicemente. Il senso del tatto* [*sense of touch*], quando è forte e sensibile, è molto interessante e può esprimere bene — *l'ho scoperto lavorando a occhi chiusi*²⁴⁴⁴.

La quasi completa distruzione delle opere compiuta per mano dell'artista rende arduo, quando non addirittura impossibile, ricostruire gli estremi di una ricerca potenzialmente prolifica. Cionondimeno tale chiosa, che riunisce le molteplici figure dell'apτικό già emerse nella prima sezione del presente lavoro — la morfogenesi digitale, il piacere scaturito dal modellare liberamente la forma, la condizione di temporanea cecità o, per contro, di meccanico accecamento — offre un primo discrimine cronologico al fine di collocare l'avvio delle sperimentazioni plastiche compiute da Clifford-Williams (ricordo, infatti, che sino al 1913 si conservano lavori in prevalenza grafici e pittorici). Vi è poi una seconda fonte che occorre prendere in visione e che, nuovamente, conduce l'argomentazione tra le maglie di un intreccio di nomi, interlocutori, sovrapposizioni e scambi di nominativi: l'apτικό, quando applicato allo studio della storia dell'arte, costituisce un affare di trame tanto inventive quanto istituzionali.

Già nel 1973 Sanouillet segnalava l'esposizione nel 1916 della scultura *Plâtre à toucher chez de Zayas* presso la Modern Gallery di Marius de Zayas, senza tuttavia fornire ulteriori riferimenti bibliografici o documentari²⁴⁴⁵. Dalla disamina delle attività espositive succedutesi nello spazio newyorkese tra l'autunno del 1915 e la primavera del 1921, raccolte in un manoscritto memoriale compilato dallo stesso de Zayas nel 1940 (e oggetto di una più nuova edizione curata da Francis Naumann e datata 1996), mutuando dal proprio archivio le carte contenenti i titoli delle mostre, i nominativi degli artisti ospitati e delle corrispettive opere, unitamente alle recensioni che dovettero accompagnare la programmazione, non emerge il nome di Clifford-Williams²⁴⁴⁶. Datandosi la scultura al 1916 (in un'indicazione, come si è detto, confermato da Picabia e da Egan), risulta spontaneo ricercare tracce di un suo possibile allestimento nell'unica esposizione dedicata all'arte plastica

²⁴⁴² S. Chan Egan, Z. Zhou, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., pp. 102.

²⁴⁴³ *ivi*, p. 74, trad. mia.

²⁴⁴⁴ *ibidem*.

²⁴⁴⁵ D. Sanouillet, *Dada à Paris* cit., p. 47. Scrive a questo proposito l'autore: «a margine dell'evento, Picabia si unì al coro dei critici accusando Marinetti di plagio. Secondo lui, il Tattilismo, presentato dal leader futurista come una novità, era stato inventato a New York durante la guerra da una certa Clifford-Williams, più o meno associata al gruppo dadaista di New York. Ha offerto come prova una fotografia di "Rongwrong" di una scultura toccante esposta alla Galleria Moderna di Marius de Zayas nel 1916» (*ibidem*, trad. mia.).

²⁴⁴⁶ M. de Zayas, *Special Section: How, When, and Why Modern Art Came to New York. An original manuscript by Marius de Zayas*, in "Arts Magazine", Vol. 54, N. 8, aprile 1980, pp. 96-126.

organizzata quell'anno dalla galleria, ossia nella collettiva *Modern Sculpture at the Modern Gallery* tenutasi dall'11 marzo al 17 aprile del 1916²⁴⁴⁷, un'esposizione «di riferimento» per l'introduzione delle più avanzate ricerche europee e statunitensi compiute attorno al tema dell'astrazione²⁴⁴⁸. Come segnala lo stesso de Zayas in una nota introduttiva, tale collettiva di «scultura comparativa» mirava a porre in dialogo l'opera di due artisti di provenienza europea, nella fattispecie Brancusi e Modigliani, con quella delle giovani artiste (e future attiviste) newyorkesi Adelheid Roosevelt e Alice Morgan Wright²⁴⁴⁹ e del conterraneo anarchico Adolf Wolff, intervallando i manufatti contemporanei con esemplari di manufatti africani²⁴⁵⁰. Sebbene in quella sede l'artista-gallerista non nomini Clifford-Williams, tra le cinque riproduzioni poste a corredo dell'esposizione compare la fotografia scattata da Picabia di *Sculpture to Be Touch* (così menzionata nella didascalia), attribuita in maniera scorretta ad Alice Morgan Wright²⁴⁵¹. Ricomporre la questione richiede di stabilire se la mancata citazione dell'artista debba riferirsi alla sua effettiva assenza, come l'elenco di sala lascerebbe supporre, oppure se la medesima possa riflettere un fortuito scambio di nominativi, prevedendo così l'esposizione di entrambi i manufatti. Occorre a questo proposito ricordare come de Zayas, secondo una “prassi” particolarmente in voga all'epoca, non fosse estraneo all'allestimento di opere la cui esposizione non veniva registrata in catalogo. Come segnalava sin dal 1981 Douglas Hyland, tra i rari esegeti dell'opera di Adelheid Roosevelt, se la scultura di piccole dimensioni *Tennis Player* era stata debitamente pubblicata sul numero della rivista “291” nel febbraio del 1916, il sopra menzionato «libro di memorie di de Zayas *How, when, and why modern art came to New York*, illustra un altro pezzo e lo identifica come *Tennis Player*. La Modern Gallery doveva aver inserito nella mostra tre sculture: *Tennis Player* (fig. 15), *Tennis Player Serving* (fig. 16) e *Atoms* (fig. 14). Gli ultimi due sono stati citati nelle recensioni della mostra»²⁴⁵².

Il confronto con le recensioni apparse su alcune delle coeve testate americane (tra le quali “The Evening Post” e il “New York Times”) offre in questo senso una possibile traccia di ricerca. Tali resoconti non serbano infatti notizia di alcun gesso progettato per essere toccato — se si ammette che un simile manufatto, qualora

²⁴⁴⁷ M. de Zayas, F. Naumann (a cura di), *How, when, and why modern art came to New York*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1996, pp. 99-102.

²⁴⁴⁸ C. Streifer Rubinstein, *American women sculptors: a history of women working in three dimensions*, G.K. Hall, Boston, 1990, p. 221, trad. mia.

²⁴⁴⁹ Per un'introduzione all'opera di Adelheid Roosevelt e Alice Morgan Wright si veda: C. Streifer Rubinstein, *American women sculptors: a history of women working in three dimensions*, G.K. Hall, Boston, 1990, pp. 220-226. Come annota Streifer Rubinstein, le future suffragette «Adelheid Roosevelt e Alice Morgan Wright, esplorarono presto forme di scultura cubiste, futuriste e non oggettive. Si trattava dei primi tentativi di una piccola avanguardia» (ivi, p. 221, trad. mia). Dalla formazione statunitense presso l'Art Student League di New York, la produzione plastica di Morgan Wright si estende lungo un arco cronologico compreso dal 1912 (quando l'artista realizza l'ancora rodiniana *The Force*, nota anche come *The Mountain*, a seguito di un soggiorno parigino occorso nel 1919) sino agli anni Trenta, vedendo dal 1916 l'elaborazione di uno stile fortemente autoriale in cui le istanze dinamizzanti del cubofuturismo appaiono mitigate dalla riduzione astratta della forma (ivi, pp. 220-22). Adelheid Lange Roosevelt vantava invece una formazione svizzero-tedesca, avendo studiato architettura presso il Politecnico di Zurigo ed essendo entrata sin dai primissimi anni Dieci nei circoli parigini sorti attorno alle figure di Picabia e di Stein (ivi, p. 224). Datandosi l'esordio plastico a quel medesimo torno d'anni, l'artista risente (e rivisita) tanto le lezioni brancusiane e cubiste, quanto quelle legate all'esperienza del Futurismo italiano, alla quale appare non di rado associato il gesso di *Tennis Player* (1916): come numerose artiste di quella generazione, A. Roosevelt abbandonerà progressivamente la carriera artistica dalla metà dall'ultimo quarto degli anni Dieci (ivi, pp. 223-24).

²⁴⁵⁰ Cfr. F. Naumann, *How, when, and why modern art came to New York* cit., p. 118.

²⁴⁵¹ Ivi, p. 101.

²⁴⁵² D. Hyland, *Adelheid Lange Roosevelt: American Cubist Sculptor*, in “Archive of American Art Journal”, Vol. 21, N. 4, 1981, pp. 10-17, qui 17, nota 23, trad. mia.

presentato, avrebbe potuto suscitare qualche segnalazione, fosse anche fulminea, da parte dei cronisti — registrando invece il carattere dinamico delle sperimentazioni lì riunite, il loro inserirsi nelle più recenti linee di ricerche cubo-futuriste, non da ultimo sollecitando la facoltà immaginativa del visitatore²⁴⁵³. Considerando inoltre come l'esemplare bronzeo di *Wind Figure* del 1916 venisse regolarmente indicato nel catalogo di Morgan Wright, rispecchiando peraltro le descrizioni compilate dai recensori, sussistono pochi dubbi sul fatto che dovette essere proprio tale piccolo tuttotondo²⁴⁵⁴ a trovare lì la propria presentazione.

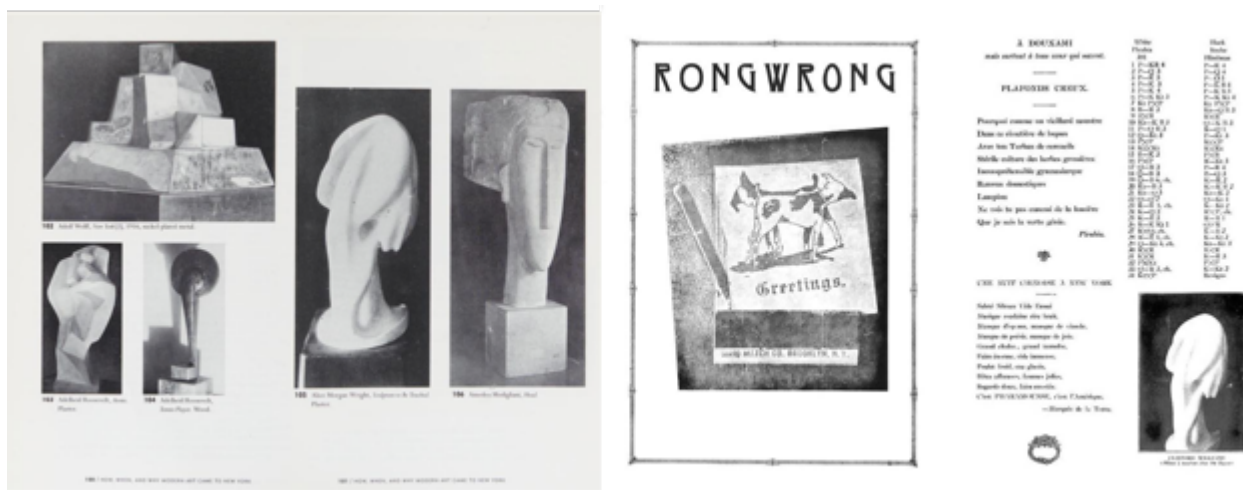


Figura 110 : Montaggio documentario M. de Zayas, *Modern Sculpture at the Modern Gallery* (1916); H.P. Roché, *F. Picabia, M. Duchamp, B. Wood, Rongwrong*, 1917

Posta questa doverosa precisazione, mi pare che l'interpolazione delle fonti permetta egualmente di avanzare alcune considerazioni [Figura 110]. Il gesso di Clifford-Williams, dimostrando una maggior autonomia dall'influenza cubo-futurista registrata nelle opere esposte, condivide con le medesime una somiglianza formale, fosse anche per il solo sviluppo astratto e longitudinale del manufatto, atta a corroborare due supposizioni. La prima è che l'opera in questione, affine da un punto di vista formale agli esemplari delle future suffragette Morgan Wright e Roosevelt, venisse esposta in quella sede priva della corretta attribuzione autoriale (e piuttosto come esemplare di Morgan Wright), del titolo originale e dunque non finalizzata a essere toccata (una simile ipotesi permetterebbe di spiegare il silenzio dei recensori). La seconda ipotesi verte sul fatto che la scultura, pur non venendo ufficialmente annoverata nella collettiva, avesse trovato in quello stesso frangente collocazione presso la galleria di de Zayas (come la preposizione *chez* contenuta nel titolo farebbe supporre).

²⁴⁵³ Come annota un anonimo cronista sulle pagine di "Brooklyn Agle" in data 13 marzo 1916: «alla galleria Modern cinque scultori della scuola più recente espongono opere che mostrano il loro desiderio di indurre il visitatore a usare l'immaginazione per comprendere il significato che i creatori delle opere intendono trasmettere». Scrivendo lo stesso 13 marzo 1916 per il "The New York Times", il recensore rileva come la «novità» [*newness*] delle sperimentazioni raccolte «consiste nel trattamento astratto e nell'evitare qualsiasi imitazione della natura» *Sculpture at Modern Gallery*, in "The New York Times", 13 marzo 1916. Ancora, nell'edizione del 25 marzo 1916 del quotidiano "The Christian Science Monitor" uscito il 25 marzo del 1925 il recensore nota come «un estraneo potrebbe entrare e passeggiare per la Galleria Moderna appesa al cubismo e poi uscire frastornato senza accorgersi che lì è allestita una mostra di sculture»; Cfr. M. de Zayas, F. Nauman, *How, When, and Why Modern Art Came to New York* cit., pp. 99, 101, trad. mia.

²⁴⁵⁴ C. Streifer Rubinstein, *American Women Sculptors* cit., p. 222.

Come ho cercato di ripercorrere sinteticamente, l'analisi delle fonti non permette di stabilire con certezza la successione degli esemplari superstiti. Trattandosi presumibilmente di un intervallo di pochi mesi, risultando sia l'opera pittorica *Two Rhythms* sia la plastica *Plâtre à toucher chez de Zayas* datate al 1916, possono essere avanzate solo alcune congetture. Se le fonti francesi vicinissime a de Zayas — le carte del messicano testimoniano della conoscenza con il gallerista Paul Guillame, mentre altrettanto noti risultano i rapporti tra questi, Picabia e Apollinaire —, supportate da Sanouillet e Margaret B. Clunie²⁴⁵⁵, riportano un'indicazione esatta (come io tenderei a credere), per quanto non confortata dal catalogo dell'esposizione, la scultura in gesso dovette essere ultimata entro la prima metà del marzo di quell'anno. Inoltre, rammentare come le sperimentazioni plastiche compiute da Clifford-Williams con un materiale duttile quale l'argilla risalgano al marzo dell'anno precedente (1915), consente di supporre l'antiorità dell'opera plastica su quella pittorica, la cui prima esposizione accertata risale alla primavera del 1917 nel contesto della *Society of Independent Artists*²⁴⁵⁶.

Pertanto, ciò che vorrei ipotizzare è che Clifford-Williams abbia dapprima realizzato l'eccentrica opera plastica in seguito esposta alla galleria di de Zayas. A questo proposito Susan Chan Egan, tra le poche interpreti ad essersi interrogata sulle ragioni dell'inserimento della riproduzione nell'unico numero di "Rongwrong", ritiene quest'ultima una prova dalla partecipazione indiretta di Clifford-Williams alle ricerche dadaiste; ciò che la presente argomentazione ipotizza è che la progettazione di *Plâtre à toucher chez de Zayas*, possa essere scaturita dalla frequentazione di de Zayas e dei suoi scritti.

Lo spoglio delle fonti autografe di Clifford-Williams pervenute (principalmente missive) permette di individuare significative assonanze e altrettante divergenze con le teorie che il messicano andava elaborando sin dai primissimi anni Dieci del Novecento. Anche Clifford-Williams, allora poco più che venticinquenne, abbandonando la vocazione impressionista dei primi lavori, dal 1914 percorre le direttrici sperimentali dell'astrazione, evidentemente suggerite dalla frequentazione del circolo newyorkese di "291". Allo stesso modo, ella manifesta in più sedi una sentita avversione nei confronti del «sentimentalismo», non dissimile da quella riscontrabile nei saggi del messicano in riferimento all'alveo delle emozioni. «L'attitudine artistica — afferma l'artista in una lettera datata 5 aprile 1927 — non è quella di idealizzare o fingere su una situazione per renderla bella, ma di cercare chiaramente i veri elementi di bellezza che possono esserci in essa. La prima via conduce a risultati sentimentali, alla disillusione e al disastro; la seconda alla vera creazione artistica»²⁴⁵⁷. Tale annotazione sembra attestare, tanto nella costruzione sintattica dei periodi, quanto nella volontà di scandagliare con rigore empirico il fenomeno artistico, la frequentazione del panorama teorico inaugurato da de Zayas negli scritti presi in analisi. D'altro canto, e qui giunge l'opera stessa a imporsi nella sua materialità, la scultura da toccare pone profondamente in discussione l'indirizzo cerebrale e incentrato sulle facoltà sensibili superiori proposto dal messicano. Senza scadere in alcuna deriva sentimentale, la forma modellata in gesso concerta in un sistema di profili curvi e superfici sinuose quella ritmica del vivente di cui Clifford-

²⁴⁵⁵ Si veda a riguardo: M. B. Clunie, *Edith Clifford-Williams*, in *Avant-garde Painting and Sculpture in America, 1910-25*, cat. Mostra (Delaware Art Museum, 1975), Delaware, 1975, p. 148.

²⁴⁵⁶ B. Fahlman, *Women Art Students at Yale, 1869-1913* cit., p. 21.

²⁴⁵⁷ E. Clifford-Williams, 5 aprile 1927, lettera a Hu; cfr. S. Chan Egan, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., pp. 93, 447, trad. mia.

Williams discuteva sin dal luglio del 1914, senza esimersi dal riferirsi alla tenerezza di una linea che, riecheggiando nel corpo di chi la esperisce, “dona la vita”. Il rifiuto del sentimentalismo nella prassi della statunitense non equivale, infatti, all’esclusione della componente emotiva dell’opera d’arte e al raggiungimento di un intellettualismo autoreferenziale. Al contrario, tanto Clifford-Williams quanto il diplomatico Hu si dimostrano sensibili al valore sociale di cui le rispettive professioni di artisti, alla metà degli anni Dieci, devono farsi garanti. A un mese di distanza dalla comunicazione sulle sperimentazioni plastiche con l’argilla, in una missiva risalente all’aprile del 1915, l’artista scrive:

il pittore e il riformatore sociale sono forse in sintonia nella motivazione [*motive*] — entrambi artisti, entrambi idealisti insoddisfatti del mondo e dell’uomo, entrambi cercano di creare un mondo più bello ed esseri umani più belli, ma sono molto sicura che ognuno crea meglio e rende al meglio attenendosi al suo soggetto principale²⁴⁵⁸.

Il fatto che una simile dichiarazione venga formulata negli stessi mesi in cui, presumibilmente, l’artista dovette iniziare se non a modellare, quanto meno a ragionare sulla scultura di de Zayas, pone quest’ultima in una luce a mio avviso peculiare. Costituendo un’innovazione indubbia del linguaggio plastico nelle maglie delle sperimentazioni artistiche, essa assurge ancor più profondamente a monito e a manifesto tangibile di come per la donna e per l’uomo degli anni Dieci il piacere non scaturisca unicamente dall’attività intellettuale o dai suoi risvolti psicologici. Il piacere, sembra piuttosto suggerire Clifford-Williams attraverso il funzionamento della sua opera, può derivare dallo scorrere le dita e il palmo della mano lungo le superfici porose di un oggetto non necessariamente bello alla vista, eppure emozionante sul fronte di una dinamica ritmica aptica. Un manufatto che, non conservandosi traccia della sua presentazione in un contesto espositivo, deve essere considerato alla stregua di una teorizzazione *ad personam*: il sintomo di un linguaggio astratto non sentimentale, ma neppure privo di emozioni, che coniuga l’astrazione all’esplorazione dinamica della mano e del corpo che circumnaviga il tutt’intero opportunamente issato sul piedistallo, mirando a riecheggiarle nel corpo tutto. Una scultura aptica nel suo processo di creazione, di fruizione e di trasmigrazione da un *medium* (la scultura) a un altro (la pittura), come cercherò di proporre a breve.

Dapprima, vorrei mettere a fuoco uno snodo potenzialmente problematico che ho lasciato sinora in sospeso e che, tuttavia, diviene nevralgico nella presente fase argomentativa. Osservando la fotografia in bianco e nero scattata da Picabia della scultura di Clifford-Williams, benché l’opera possa essere classificata, in maniera in fondo sommaria, quale forma biologica, non sarebbe illegittimo scorgere in essa un edulcorato riferimento fallico. La questione è tutt’altro che peregrina se, facendo riferimento allo studio monografico di Kathleen Pyne incentrato sui rapporti tra il linguaggio modernista e il circolo di artiste donne riunitesi attorno alla figura di Stieglitz, si rammenta come la stessa “291” (e in particolare il suo fondatore Stieglitz) non fosse esente da simili dinamiche. Come ricorda ancora Pyne — che tuttavia non menziona il gesso *Plâtre à toucher chez de Zayas* — Stieglitz non solo dovette svolgere un ruolo fondamentale nel supportare giovani sperimentatrici di talento, tra le quali si distinguono Georgia O’Keeffe — con la quale si legò sentimentalmente nel 1924 —, la

²⁴⁵⁸ S. Chan Egan, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., pp. 74, trad. mia.

pioniera della fotografia statunitense Gertrude Käsebier o l'illustratrice britannica Pamela Colman Smith, bensì nel vagheggiare l'esistenza di una visione modernista propriamente femminile²⁴⁵⁹. «Essere modernista e donna» intorno al 1914, puntualizza l'autrice, comportava da un lato l'uscita e, per estensione, lo “scioglimento” dei vincoli domestici, richiedendo contestualmente «all'artista di rivelare le energie spirituali ed erotiche nascoste nelle profondità dell'inconscio», prendendo piena «*consapevolezza della vita erotica*, che a sua volta *poteva animare i ritmi formali dell'opera d'arte*»²⁴⁶⁰.

Non vi è dubbio che una simile inclinazione, pur rispecchiando alcune delle strategie formali impiegate da artiste di genere femminile anche nei decenni successivi (e specificamente tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, come si avrà modo di dimostrare), possa sottendere un'impostazione androcentrica volta a categorizzare il soggetto femminile quale produttore di una figurazione primitiva, *naïf* o fortemente erotizzata finanche sul piano della fisiologia sessuale²⁴⁶¹. Spetta ancora a Pyne il merito di aver ravvisato il costituirsi, nella mente del promotore Stieglitz, della figura ibrida di una «donna-bambino» (*woman-child*) modellata su suggestioni di ascendenza freudiana. Addentrarsi in una simile direzione esula dagli obiettivi del presente studio: piuttosto, si intende invece precisare come, sebbene anche nel caso di Clifford-Williams tale tensione erotica possa essere stata accompagnata dall'interesse maturato nei suoi confronti da parte di Stieglitz, come un carteggio del 1916 lascerebbe sospettare, non sussistano da ultimo prove di un'effettiva frequentazione²⁴⁶² che possa giustificare il soggetto eventualmente sessualizzato.

Come già affermato a più riprese, in questa sede si cercherà di percorrere un indirizzo alternativo a quello basato (e testato con successo) sull'approccio psicoanalitico e sulla questione di genere, in favore di uno più propriamente stilistico e mediale. Stando a tali premesse, si ritiene che la peculiare sagomatura che l'artista conferisce al tutt'intero risponda a due ragioni di ordine logistico e stilistico. Da un lato, modellando uno stelo flessuoso, solcato da morbide scanalature e culminante in una sorta di carnosa corolla floreale, Clifford-Williams schiude un organismo fitomorfo particolarmente atto, nella sua conformazione sensuale, ad essere esplorato dal palmo e dalle dita. A dirsi, che la ritmica orchestrata dalla giovane statunitense, stando alle parole appuntate nel marzo del 1915, deve essere anzitutto intesa nei termini di una cartografia per un soggetto non-vedente, che ricostruisce gli avvallamenti, i rigonfiamenti e le intercapedini per il tramite dei suoi sensibili

²⁴⁵⁹ K.A. Pyne, *Modernism and The Feminine Voice: O'Keeffe and the Women Of The Stieglitz Circle*, Berkeley: University of California Press; Santa Fe: Georgia O'Keeffe Museum; Atlanta: High Museum of Art, 2007, p. XXXIII.

²⁴⁶⁰ *ivi*, pp. XXIX-XXX, trad. mia, enfasi mia.

²⁴⁶¹ Basti a questo proposito menzionare, come ha già proposto di intendere la storica dell'arte Barbara Buhler Lynes prendendo in esame l'influenza esercitata da Stieglitz nella comprensione della leggendaria Georgia O'Keeffe, un denso commento stilato dal giornalista e critico musicale Paul Rosenfeld nel testo eloquentemente intitolato *Woman in Art* apparso nel dicembre del 1921. In quella sede l'autore postula l'esistenza di una peculiare esperienza percettologica e di una conseguente creazione artistica strettamente correlata a una modalità di percepire il reale a partire dalla differenza sessuale: «i colori puri, ora fiammeggianti, ora gelidi di questa pittrice, rivelano la donna che si polarizza, che accetta pienamente la natura a lungo negata, che spiritualizza il suo sesso. La sua arte è gloriosamente femminile. I suoi grandi apici dolorosi ed estatici ci fanno finalmente conoscere qualcosa che l'uomo ha sempre voluto sapere. Perché qui, in questo dipinto, si registra il modo di percepire ancorato alla costituzione della donna. Gli organi che differenziano il sesso parlano. Le donne, si direbbe, sentono sempre, quando sentono fortemente, attraverso l'utero» Cfr. B. Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position*, in N. Broude, M.D. Garrard (a cura di), *The Expanding discourse: feminism and art history*, Icon Editions, New York, 1992, p. 440, trad. mia; P. Rosenfeld, *American Painting*, in “Dw”, N. 71, dicembre 192, pp. 666-70.

²⁴⁶² S. Chan Egan, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., pp. 91-92.

polpastrelli. Un erotismo della linea, tuttavia, che ha poco a che spartire con la sua erotizzazione. L'eventuale richiamo fallico, da non escludere a priori, credo debba essere tuttavia inteso come un'ironica conseguenza e non come una volontà strutturale. L'artista, come altre colleghe — le già citate Morgan Wright e Roosevelt — consapevole della questione di genere (che proprio tra i primi anni Dieci e i primissimi anni Venti vedeva in America il definirsi in una cornice istituzionale)²⁴⁶³, poté forse accettare consapevolmente e criticamente tale sovrapposizione, del resto non sollevata all'epoca. In secondo luogo, in riferimento al prospetto cronologico precedentemente stilato, se per la fondamentale *Two Rhythms* (1916), si ritenesse valida la successiva esecuzione rispetto al manufatto in gesso, l'analisi della composizione pittorica e dei suoi mutamenti potrebbe fornire un utile strumento di lettura.

Lo stelo di appoggio della scultura, sublimatosi in una colonna infinita, assurge a gambo fitomorfo (i contorni della figura appaiono marcati da un tratto continuo sui toni del verde), mantenendo e anzi enfatizzando l'incedere sinusoidale della struttura e delle superfici. Mentre la terminazione cupoliforme scompare dall'esemplare pittorico, ciò che l'artista pare salvaguardare, di contro al trattamento planare che la medesima riserva alle componenti effigiate, risulta la restituzione potentemente tridimensionale di tale elemento. Il principio strutturale di *Plâtre à toucher chez de Zayas* appare assorbito, o meglio, fedelmente restituito sulla superficie bidimensionale. Attraverso tale processo di traduzione, Clifford-Williams pare voler conferire profondità al piano pittorico, in una volontà suffragata dall'emergere del turgore roseo che infrange la continuità del fondale. Ma come intendere una simile intersezione?

L'argomentazione ha istituito nell'accorato commento di Clifford-Williams apparso su "Camera Works" nel 1914 il proprio punto di avvio. Un apprezzamento, come si accennava, che persino nella sua costruzione sintattica tradisce la vocazione dell'artista a concepire la ritmica della linea come un fenomeno connesso all'appercezione e all'interocezione: un tema non sentimentale e neppure intellettuale, bensì corporeo ed eventualmente viscerale. Se nel 1914 tale tensione risulta teoreticamente incanalata nelle logiche della mano-vedente e dell'occhio toccante, il fatto che, già nel marzo del 1915 l'artista avverta la necessità, muovendo da una pratica sostanzialmente disegnativa, di avviare delle sperimentazioni manuali con l'argilla testimonia, tanto sul piano pratico quanto su quello documentario, di una possibile insoddisfazione: toccare con gli occhi, pare denunciare la statunitense per il tramite della sua opera, non è da ultimo sufficiente. Entro il marzo del 1916, allora, nasce a New York l'arte tattile con *Plâtre à toucher chez de Zayas*. La ritmica di linee che infondono la vita si traduce in un sistema di superfici preposte al toccare, in un candido manufatto che trova ospitalità proprio presso la galleria d'avanguardia del messicano de Zayas, l'artista più cerebrale e matematico della compagine stieglitziana. Clifford-Williams, tuttavia, si forma anzitutto in qualità di pittrice, come la sua formazione e le rare opere conservatisi attestano. Tra il 1916 e il 1917 è la volta di *Two Rhythms*, esemplare capitale per la storia della pittura modernista: ebbene, a quali ritmi va riferendosi l'artista? Presumibilmente, si diceva, a quelli distintivi del mondo naturale e di quello industriale, collassati l'uno sull'altro nella palpitante vita della metropoli. Più sottilmente, forse, alla sussunzione dei ritmi plastico e pittorico che quest'ultima era andata estesamente sondando nell'ultimo biennio: nel primo caso risulta l'esperienza del toccare, nel secondo

²⁴⁶³ Rispetto ai temi menzionati rimando a: N.F. Cott, *Feminist Politics in the 1920s: The National Woman's Party*, in "The Journal of American History", Vol. 71, N. 1, giugno 1984, pp. 43-68.

la restituzione di un corpo tridimensionale che traduce sul piano stilistico un diagramma di tocchi, schiudendo nella superficie del quadro, statica e planare, la ritmica del movimento. Eventuali epidemie intellettualistiche e autoreferenziali possono dirsi ufficialmente fugate.

Giungendo al paragrafo conclusivo, occorre porre un'annotazione correlata ai processi di sperimentazione del toccare in ambito artistico. La mancanza di recensioni o di fonti primarie — non si conservano a mia conoscenza documenti che gettino una luce sulle modalità con cui l'opera veniva operativamente esperita —, rende le parole dei francesi Apollinaire e Picabia, unitamente al titolo della medesima, le uniche testimonianze o, più precisamente, le uniche allusioni alla fruizione tattile della scultura. È opportuno inoltre sottolineare come neppure tali fonti, interessate a stabilire una veridica genealogia dell'arte tattile, forniscano precise indicazioni sulle modalità d'interazione con il suddetto esemplare. L'attacco sferrato al *competitor* futurista lascia presumere che si trattasse di un'interazione tattile dinamica, possibilmente compiuta grazie all'ausilio della mano e delle dita, unitamente all'esplorazione cinestesica del tuttotondo, dal momento che Picabia, interpellando Marinetti in qualità di sterile partoriente, riconduce al 1916 la nascita di un'arte propriamente tattile. D'altro canto, come si è detto in apertura, le vicissitudini attorno a *Plâtre à toucher chez de Zayas* paiono progressivamente delineare la storia di un'iniziatrice fantasmatica: di una sperimentazione primigenia di cui sopravvive una sola riproduzione fotografica, rimanendo di fatto ignote tanto le dimensioni, quanto le vicissitudini espositive. Il gesso fitomorfo, o eventualmente fallico, originante l'*Art Tactile* potrebbe non essere mai esistito, oppure, ancor più drasticamente, non essere mai stato toccato da alcun fruitore. Piuttosto, è allo stato di teorizzazione non solo sull'arte plastica, ma più generalmente sui linguaggi artistici nella contemporaneità, che tale oggetto possiede un valore prodromico nelle maglie della storia dell'arte, come si cercherà di argomentare nella successiva trattazione.

Riporto da ultimo un “documento” contemporaneo particolarmente suggestivo nell'esaudire, invece, il sogno herderiano di toccare la scultura: l'opera dell'artista tedesco Johann Arens (1981), fautore nel 2015 dell'omonima replica *Plâtre à toucher chez de Zayas*²⁴⁶⁴ [Figura 111]. L'oggetto scultoreo, anch'esso in gesso, risulta stampato in 3D a partire dalla fotogrammetria della riproduzione apparsa su “Rongwrong” (che tuttavia offre una veduta frontale del manufatto, ripreso in primissimo piano e rendendo impraticabile risalire alle sue reali dimensioni). Ubicata su un apposito piedistallo, il sinuoso esemplare viene finalmente offerto all'esplorazione tattile dei visitatori: la documentazione fotografica disponibile riprende questi ultimi nell'atto di sondarne le superfici, facendo scorrere le dita e i palmi delle mani lungo le superfici curvilinee. Se l'opera d'arte rappresenta una dichiarazione ideologica e, soprattutto, di impegno sociale, a un secolo di distanza Clifford-Williams avrebbe forse apprezzato tale iniziativa di carattere vivacemente laboratoriale e democratico. Di seguito, tuttavia, occorre nuovamente tornare alle vicende newyorkesi del 1916.

²⁴⁶⁴ Rimando al sito web dell'artista: J. Arens, *Plâtre à toucher chez de Zayas (2015), Replica of Edith Clifford Williams' tactile sculpture from 1916*, (plaster). Consultabile al link (visitato il 24 gennaio 2021): http://www.johannarens.com/record_toucher.html. L'opera di Arens risulta già menzionata in . Grassini, A. Socrati, A. Trasatti, *L'arte contemporanea e la scoperta dei valori della tattilità* cit., pp. 53-54.



Figura 111 : J. Arens, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916

3.2.4.6. Clifford-Williams e O'Keeffe, ovvero l'aptico come diagramma intermediale

Mentre nel 1916 *Plâtre à toucher chez de Zayas* vedeva la luce, Georgia O'Keeffe debuttava ufficialmente presso il medesimo circolo di interlocutori e di gallerie, conoscendo Alfred Stieglitz²⁴⁶⁵. Le riflessioni che intendo porre sull'aptico devono dunque essere contemplate nel panorama di fonti sinora ricostruito. La successiva argomentazione non si prefigge di effettuare una lettura monografica dell'opera di una figura, quale appunto quella di Georgia O'Keeffe, leggendaria per la storia novecentesca americana e perciò indagata da una sterminata letteratura critica. Come nel caso di Clifford-Williams e dei precedenti artisti/autori affrontati, la disamina sul sentire aptico si auspica di fare luce su alcuni snodi documentari satellitari, il più delle volte sfuggiti allo scandaglio compiuto dalle ricerche specialistiche.

L'accostamento dell'artista originaria di Sun Prairie all'alveo della tattilità e, benché più raramente, alla percezione aptica, non costituisce un campo di ricerca privo di precedenti, vantando alcuni presupposti teorici condivisi. Tra di essi si annoverano, da un lato, l'evocazione della tattilità per il tramite della ritmica schiusa dalle superfici dipinte o dai volumi modellati; la connessione di tale ritmica all'alveo dell'eroticismo, in un'assonanza scaturita tanto dalle flessuose (o sensualmente ortogonali) composizioni pittoriche e scultoree quanto sul piano iconografico dai soggetti prescelti (si pensi alla iconica serie *Flowers* avviata nel 1918 e proseguita ancora nei primissimi anni Cinquanta²⁴⁶⁶, sulla quale negli anni Settanta sarebbero dipartite plurime linee critiche²⁴⁶⁷). Ne ha reso recentemente conto con chiarezza il critico d'arte Michael Fallon in un volumetto

²⁴⁶⁵ P.-C. Richter, *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz* cit., p. 10.

²⁴⁶⁶ Cfr. G. O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe: One Hundred Flowers*, Knopf in association with Callaway Editions, New York, 1990. Unitamente alla pittura di paesaggi desertici, la produzione di Georgia O'Keeffe dei primissimi anni Venti appare dominata dal soggetto floreale, assunto a figura archetipica della produzione dell'artista di Sun Prairie. Per un'introduzione al tema e ai rapporti tra rappresentazione dei fiori e i processi di «semplificazione formale» sperimentati da O'Keeffe si veda: B. Benke, *Georgia O'Keeffe, 1887-1986: Flowers in the Desert*, Taschen, Köln, 2003.

²⁴⁶⁷ Tra le analisi più esaustive sul tema si deve menzionare B. Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and Feminism: A problem of Position*, in N. Broude, M.D. Garrard (a cura di), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, IconEditions, New York, 1992, pp. 438-449. Lo studio di Buhler Lynes muove dal rilevare come numerose artiste nel corso degli anni Settanta (tra le quali si distinguono Judy Chicago e Miriam Schapiro) avessero riconosciuto in O'Keeffe uno «spirito affine» e una «mentore». Ravvisando nella sua produzione «tra le prime manifestazioni di un'iconografia che queste ultime fosse specificamente rappresentativa del femminile» (ivi, p. 437, trad. mia) di matrice sensuale, quando non propriamente clitoridea, l'autrice pone a confronto sul piano documentario le molteplici interpretazioni di segno

divulgativo datato 2010, in cui l'autore sottolinea come «tutti gli iris neri dipinti di O'Keeffe sono [siano] notevolmente tattili [*remarkably tactile*]», rammentando di come «alcuni spettatori hanno [abbiano] sentito il desiderio di allungare la mano e sentire la consistenza dei suoi petali»²⁴⁶⁸, anche in virtù dell'impiego sapiente della pittura a olio destinata a far «apparire i dipinti più reali e tattili [*more tactile*]»²⁴⁶⁹.

A questo proposito, mi preme citare un significativo precedente volto a problematizzare una simile lettura per il tramite della categoria di «aptico» [*haptic*]. Risale infatti all'estate del 2002 l'intenso articolo *This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti* a firma della storica dell'arte Carol Armstrong, apparso sulla rivista "October"²⁴⁷⁰. Sebbene nell'economia dell'argomentazione l'autrice riservi a O'Keeffe un ruolo secondario e, cionondimeno, problematicamente genealogico (i *Fiori* della statunitense assurgono per Armstrong a modello di una strategia formale mediante cui il soggetto femminile può emanciparsi dalle briglie di un modernismo di matrice androcentrica)²⁴⁷¹ lo studio introduce alcune dinamiche destinate ad affiorare nella presente ricerca: ossia, quelle riferibili al rapporto tra la fotografa italo-messicana Tina Modotti e lo statunitense Edward Weston, in cui il contributo inventivo della prima è stato non di rado sminuito o travisato dalla notorietà del compagno; all'appropriazione fallocentrica di oggetti dalla parvenza sensuale – esemplificati dal celebre scatto *Nautilus Shell* di Weston datato 1927 – ostinatamente rinnegata dal fotografo²⁴⁷². Tesi che il contributo di Armstrong propone in una prospettiva psicoanalitica e femminista limpidamente dichiarata dal titolo, che ricalca il noto saggio *Ce sexe qui n'en est pas un* (1974) di Luce Irigaray, è che una propaggine di fotografe idealmente capeggiata da Tina Modotti (nella quale figurano, tra le altre, Imogen Cunningham e Francesca Woodman) avrebbero operato una risemantizzazione del linguaggio fotografico modernista, ottico e maschilista, per il tramite di un spettro di strategie estetico-formali facenti capo all'aptico.

femminista sviluppate in quel torno d'anni con le posizioni della stessa O'Keeffe. Dal sottolineare come Linda Nochlin, nel solco di Lewis Mumford, (ivi, p. 445) avesse istituito sin dai primi anni Settanta «la connessione 'iris-genitali femminili'», Buhler Lynes non può che rilevare come, proprio in virtù del fatto che O'Keeffe avesse attivamente militato nel neonato *National Movement Party (NMP)* sorto nei primi anni Venti, districandosi in quegli stessi anni dalla sovrainterpretazione erotizzante approntata sulla sua opera e sulla sua persona da Alfred Stieglitz, quest'ultima probabilmente dovette valutare «l'idea di un'arte femminile» alla stregua di «un anatema» (ivi, p. 438, trad. mia). Pur riconoscendosi in un'identità femminile e battendosi per i diritti delle sodali femminili, ciò che O'Keeffe non dovette accettare, sin dal 1923 e in maniera ancor più decisiva in età avanzata, coincide con la netta «differenziazione tra uomini e donne» (ivi, p. 443, trad. mia), destinata, paradossalmente, a favorire una dinamica ancor più discriminante (ivi, p. 444, trad. mia).

²⁴⁶⁸ M. Fallon, *How to Analyze the Works of Georgia O'Keeffe*, ABDO Publishing Company, Minnesota, 2011, p. 48, trad. mia.

²⁴⁶⁹ ivi, p. 45, trad. mia.

²⁴⁷⁰ C. Armstrong, *This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti*, in "October", Vol. 101, estate 2002, pp. 19-52.

²⁴⁷¹ Scrive a questo proposito Armstrong: «così, mentre è [l'autrice si riferisce in questa sede ad alcuni scatti fotografici di Modotti aventi quali protagonisti soggetti floreali], come i fiori di O'Keeffe, più diretta e letterale sulla sessualità della forma che registra rispetto a qualsiasi altra fotografia di Weston, allo stesso tempo la rende informe, irresoluta e in qualche modo amorfa, per non dire equivoca sulla linea di separazione tra gli aspetti fallici e vaginali del fiore. Ma alla fine, la deliberazione coinvolta nella produzione di *Calla Lily* non è chiara; tutto ciò che è certo è la sua miopia» (ivi, p. 30, trad. mia). Come si vedrà nella successiva trattazione l'interpretazione sessuale della produzione di O'Keeffe rivendicata da autrici e artiste femministe è stata oggetto di una significazione messa in discussione tanto da parte dell'artista di Sun Prairie, quanto da altrettante sue interpreti.

²⁴⁷² L'autrice discute a questo proposito di «*dénégation*» da parte di Weston che inizialmente non comprende la lettura erotizzante, in seguito la riconosce parzialmente per infine rifiutarla nuovamente (ivi, p. 21).

Nell'affermare come esistano «diversi tipi di spazio aptico [*haptic space*] che le immagini bidimensionali possono suggerire», Armstrong dapprima rigetta l'accezione riegliana e wölffliniana di tale termine che la storica dell'arte, in maniera imprecisa, riferisce a uno «spazio “cubico” e scultoreo» [*“cubic” and sculptural space*]²⁴⁷³. Diversamente, l'interpretazione saggiata in fase di scrittura pur non inserendosi entro una linea critica dichiarata (ma rivelando delle affinità non trascurabili con il concetto di *haptic visuality* formulato un triennio prima da Laura U. Marks), si pone

in un certo senso l'opposto della prima, avendo a che fare con il fascino della materialità di una superficie texturale [*fascination with the materiality of a textured surface*] e con una sollecitazione non volumetrica al tatto, che non produce comprensione visiva e che anzi sfiora [*verge*] una sorta di cecità [*blindness*]: ravvicinata [*close-up*] piuttosto che distanziata, carezzevole [*caressing*] piuttosto che avvolgente, somatica [*somatic*] piuttosto che virtuale [*virtual*], il tatto in contrasto con la vista piuttosto che la vista che estende e sublima il tatto²⁴⁷⁴.

Tale rivisitazione della teoria riegliana per il tramite dei suoi stessi lemmi (la visione ravvicinata o estremamente ravvicinata, la continuità del piano tattile, il tropo di un occhio toccante) mira, come accaduto per numerose teoriche nominate nel perimetro della ricerca, a scardinare il predominio di una visione disincarnata non potendo che pervenire, da ultimo, a una sua specie menomata (non fortuitamente la storica dell'arte discute a tal proposito di *myopia*). Le strategie che un'artista quale Modotti avrebbe sperimentato distinguendosi dal collega Weston²⁴⁷⁵ si incardinano sull'esaltazione di una «materialità frangibile» debitrice dello scorrere del tempo e che, nell'infinito sovrapporsi delle pieghe, rende impossibile isolare otticamente le singole unità, contrastando l'esibirsi di una «tecnofilia (...) metallica e adamantina» distintiva, stando con Armstrong, della fotografia di Weston²⁴⁷⁶. Accanto alla riformulazione di cui sopra, la storica dell'arte ne propone una seconda incardinata sulla motilità del corpo senziente, trasferendo il cuore dell'analisi da un'evocazione ancora operativamente ottica²⁴⁷⁷ a una risonanza corporea e interocettiva. Nella stampa al palladio *Interior of a Church* di Modotti scattata nell'aprile del 1924 negli spazi di un convento a Tepotzatlán in Messico, Armstrong intravede il realizzarsi di un processo di «evocazione metaforica» in virtù del quale i volumi scabrosamente sinuosi che ne definiscono la struttura suggeriscono «le pieghe di una giuntura corporea», venendo così a indurre [*inducing*] «un'interazione empatica e mnemonica tra la fisicità del corpo [dell'architettura] e la corporeità della donna»²⁴⁷⁸. Un simile indirizzo fondato sull'evocazione di una ritmica

²⁴⁷³ Armstrong afferma: «il primo ha a che fare ha a che fare con i contenuti dello spazio prospettico e si basa sull'illusione di volumi che la mano può afferrare (spazio “cubico” o scultoreo), in contrapposizione a una superficie puramente ottica o a uno schermo retinico. (Questo è il suo significato nell'opera di Alois Riegl ed è sinonimo di modalità “lineare” nella scrittura di Heinrich Wölfflin)» (ivi, p. 29, nota 12, trad. mia).

²⁴⁷⁴ ibidem.

²⁴⁷⁵ «In breve – sintetizza Armstrong – un contro-formalismo da opporre al suo formalismo, con la sua “predominanza del visivo, della discriminazione e dell'individualizzazione della forma”, un'aptica da contrapporre alla sua ottica» (ivi, p. 49, trad. mia).

²⁴⁷⁶ ivi, p. 31, trad. mia.

²⁴⁷⁷ Sebbene l'autrice correttamente rivendichi la natura eccentrica della propria concezione di aptico rispetto a quella riegliana, sembrerebbe ancora il tropo dell'occhio toccante a dominare operativamente la sua proposta: «nel richiamo dell'aptico - l'evocazione del tatto carnoso dei suoi fiori e la sollecitazione del campo visivo alle dita: il desiderio dell'occhio di toccare ciò che vede - non in modo da afferrare, ma da accarezzare, palpare - e di colmare il divario tra se stesso e il suo oggetto, piegando la sensazione nel dato di senso e di nuovo nella sensazione, in modo che, mentre si perde una certa conoscenza della cosa, si guadagna una sorta di contatto cieco con essa» (ivi, p. 29, trad. mia).

²⁴⁷⁸ (ibidem).

di micro-contatti e non più sullo sfioramento, fosse anche disorientante e impercettibile, della retina lungo le superfici incartapecorite, trova una eco anche nell'analisi di talune fotografie romane della statunitense Woodman. In uno scatto quale *I. 152/Roma, May 1977* (agosto 1978), risulta allora la costruzione dello spazio fotografico per il tramite di una diffusa topologia di contatti (è il *site-seeing* postulato da Bruno sempre nel 2002 a guidare indirettamente l'analisi) per cui «il contatto del corpo femminile con se stesso è contiguo al contatto con il pavimento, all'incontro di quest'ultimo con il muro, all'adagiarsi del fiore sulla sua superficie e al suo estendersi oltre i limiti della fotografia e del "campo cieco" [*blind field*]»²⁴⁷⁹.

Nella successiva argomentazione cercherò di testare questa seconda linea teoretica, rinunciando tuttavia all'adozione dello sguardo psicoanalitico che orienta il brillante studio di Armstrong. Piuttosto, come si è ripetuto in più sedi, ciò che ci si prefigge di dimostrare è come le strategie formali messe in campo da determinate artiste, pur partecipando di un orizzonte di genere, vedano nel fattore stilistico e tecnicamente, nello sviluppo intermediale della forma, il proprio motore eversivo.

Nel 2005, una lettura maggiormente sofisticata (e stratificata) sul tema è stata formulata con un approccio documentario da Ann Prentice Wagner nella sua Tesi di Dottorato dedicata all'opera grafica di O'Keeffe esaminata in filigrana alla figura di Stieglitz e al suo circolo culturale²⁴⁸⁰. L'autrice, compilando uno degli studi monografici più accurati sulla prima produzione dell'artista di Sun Prairie, dispone un'articolata fenomenologia del ruolo che la tattilità o, sarebbe più corretto dire, della sua evocazione, possiede nell'opera di O'Keeffe, verificandone le interpolazioni con il pensiero stieglitziano. Sostenuta da un regesto di fonti autografe, Prentice Wagner istituisce una connessione strutturale tra la creazione dell'opera d'arte in qualità di entità corporeo-emotiva e la relazione tanto intellettuale quanto affettiva dei due americani. Da un lato, il senso del tatto appare sussunto nella persistente figura del «tocco» [*touch*] dell'artista che, per il tramite della mano inventrice²⁴⁸¹, è in grado di manifestare la vita interiore in un diagramma di segni. Dall'altro, tale connessione vitalistica tra segno tratteggiato e corpo vivente trova la sua celebrazione nelle fotografie scattate da Stieglitz nel 1917 — quegli stessi scatti che inaugureranno la fama di O'Keeffe come artista — in cui il corpo della giovane statunitense viene immortalato aderire alla superficie effigiata (celebre risulta la serie di scatti aventi quali protagonista l'acquerello *Blue I*), emulando nella disposizione delle mani e degli avambracci i gorghi lineari delineati ad ampie pennellate²⁴⁸² [Figura 112].

²⁴⁷⁹ *ivi*, p. 41, trad. mia.

²⁴⁸⁰ A. Prentice Wagner, *LIVING ON PAPER: "GEORGIA O'KEEFFE AND THE CULTURE OF DRAWING AND WATERCOLOR IN THE STIEGLITZ CIRCLE*, Tesi di Dottorato, Università dell'Arizona, 2005.

²⁴⁸¹ Nell'evidenziare il ruolo propriamente inventivo che Stieglitz assegna alla mano umana, molto opportunamente l'autrice riporta le teorie formulate sul tocco dell'artista da Richard Shiff (*ivi*, pp. 28-29).

²⁴⁸² Scrive a questo proposito l'autrice: «Se il conoscitore del disegno moderno avesse immaginato una danza creativa registrata nelle forme di un disegno, Stieglitz nelle sue fotografie avrebbe reso questa danza letteralmente visibile. Inevitabilmente la natura immobile del mezzo fotografico di Stieglitz significava che non poteva mostrare la danza in corso, ma solo forme fisse estratte da essa. Pertanto, il suo vero soggetto doveva essere la ballerina stessa. Stieglitz celebrava piuttosto che eludere la necessità del fisico nella creazione di un disegno, gloriandosi del corpo femminile palpabile della O'Keeffe creatrice», *ivi*, p. 358, trad. mia.



Figura 112: Georgia O'Keeffe, *No. 4 Special*, 1915, National Gallery di Washington; Georgia O'Keeffe, *Black Iris*, 1924, The MET Museum New York

La lettura proposta da Prentice Wagner enfatizza molto correttamente la risonanza simpatetica che si viene a determinare tra i movimenti del corpo di O'Keeffe (l'autrice si riferisce a un «balletto drammatico» [*drammatic ballet*]²⁴⁸³, laddove chi scrive opterebbe per discutere di una ritmica) e un'opera che traduce tale tensione in una composizione bidimensionale composta da linee, piani e superfici [Figura 112]. Che tale risonanza, pur vantando una disposizione corporea-entropatica, scaturisca da una linea liberata dalle sue referenze antropomorfe (in un parallelismo con i puri valori astratti e di movimento postulati da Berenson) ha già reso conto Anne Middleton Wagner²⁴⁸⁴, in una direzione che il presente studio intende proseguire e, allo stesso tempo, rivisitare. Riferendosi al prodromico carboncino su carta *Special No. 4* del 1915, esemplare grafico ritmato da una teoria di forme allungate e incurvate campite in scala di grigi, la storica dell'arte afferma:

Non c'è corpo in *Special No. 4*, non c'è donna o uomo sulla carta; eppure, l'evitare una figurazione esplicita non dimostra necessariamente che i suoi critici abbiano torto nella loro affermazione centrale: questo è un immaginario [*imagery*] che sollecita una lettura corporea [*bodily reading*], nonostante l'assenza di forma corporea [*bodily form*]. È la natura della lettura che rimane da definire. Essa è imperniata sulla morbida forma curva che prende forma lungo il bordo superiore del foglio (...) ²⁴⁸⁵.

A fronte di una simile esperienza di creazione e ricezione entropatica di una forma non necessariamente antropomorfa, come tendenzialmente accade in ambito americano, Wagner concepisce tale corpo molle e ripiegato su se stesso alla stregua di un oggetto parziale – «il peso e la centralità [della figura effigiata] ci invitano a trasformarlo in una parte del corpo, forse un'appendice staccata da una creatura sconosciuta» precisa poco oltre l'autrice – che mira, da ultimo, a schiudere un orizzonte paradossalmente disincarnato²⁴⁸⁶. Tornerò

²⁴⁸³ *ivi*, p. 359.

²⁴⁸⁴ A. Middleton Wagner, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art Of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 54-55.

²⁴⁸⁵ *ivi*, p. 55, trad. mia.

²⁴⁸⁶ La proposta di Wagner trova il proprio luogo critico nell'impossibilità di verificare la consistenza delle forme dipinte da O'Keeffe (*ivi*, p. 55). A questo proposito l'autrice afferma: «ogni senso di presenza corporea cede così prontamente all'assenza, all'incontro con i segni che l'hanno prodotta. Questa esperienza contraddittoria di presenza corporea si contrappone altrove in modo ancora più diretto al fallimento corporeo, o alla disincarnazione» (*ivi*, p. 54, trad. mia).

su tale snodo nella successiva argomentazione, preferendo a questo punto introdurre i molteplici fattori che il discorso sul sentire aptico e O’Keeffe richiede di prendere in considerazione.

Sulla scorta di Jonathan Weinberg, Prentice Wagner non tarda a rilevare come il processo di documentazione fotografica contestualmente operato da Stieglitz, possa alludere neppure troppo velatamente alla brama del medesimo di «possedere una pittrice e il suo mestiere»²⁴⁸⁷. Esaminando i numerosissimi scatti immortalanti le mani della compagna — dita che sfiorano un grappolo d’uva, una scultura, le sue stesse clavicole²⁴⁸⁸ —, non è da escludersi il consolidarsi di una simile propensione. È ancora Weinberg a notare acutamente, muovendo dal concepire il processo fotografico come non strettamente manuale (ma ricordo sempre che Benjamin definisce l’atto scioccante di premere l’interruttore dell’apparecchio come il motore primo delle «impressioni aptiche»), come Stieglitz fosse stato in grado di schiudere, entro il piano della retinica figurazione modernista, un riferimento al toccare includendo la figura di O’Keeffe e, nello specifico, delle sue mani operative²⁴⁸⁹. Ancora Marcia Brennan, percorrendo un indirizzo psico-analitico, intende la frammentazione fotografica del corpo dell’artista compiuta da Stieglitz quale preposta alla creazione di oggetti parziali veicolo della «sua vista e del suo tatto»²⁴⁹⁰.

Due risultano, dunque, le accezioni da evidenziare in relazione a una tattilità estesa o, più precisamente, al sentire aptico. La prima, e quella maggiormente significativa per l’argomentazione che si vuole illustrare, corrisponde al piano processuale e immaginativo in cui il riferimento al toccare si realizza. La motilità distintiva dell’aptico rivive nelle cartografie lineari che O’Keeffe traccia sin dal 1915, divenendo connaturata al processo di creazione della composizione, senza implicare un’effettiva interazione tattile da parte del soggetto percipiente, ma neppure costringendo la fruizione al persistente tropo dell’occhio che palpa i contorni (generalmente sfumati) o che scorre lungo le superfici. La seconda, rileva come l’ambito del toccare debba essere inteso quale campo di riflessione tanto nel rapporto tra artista-spettatore-opera, quanto nella quotidianità amorosa dei due statunitensi²⁴⁹¹. Come nota ancora Prentice Wagner trascrivendo un’eloquente affermazione

²⁴⁸⁷ J. Weinberg, *The Hands of the Artist: Alfred Stieglitz’ Photographs of Georgia O’Keeffe*, in J. Weinberg (a cura di), *Ambition & Love in American Modern Art*, Yale University Press, New Haven & London, 2001, 73-103. Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 361, trad. mia.

²⁴⁸⁸ Per uno studio esaustivo delle fotografie scattate da Alfred Stieglitz a Georgia O’Keeffe si vedano i due tomi: S. Greenough, *Alfred Stieglitz: The Key Set: Volume One 1886-1922 and Volume Two 1923-1937*, National Gallery of Art, Harry N. Abrams, Inc., New York, New York, 2002.

²⁴⁸⁹ J. Weinberg, *The Hands of the Artist* cit., pp. 98-99; Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 361, trad. mia.

²⁴⁹⁰ M. Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory: the Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2001, pp. 102-107, trad. mia; Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 361, trad. mia.

²⁴⁹¹ La consultazione dei carteggi confluiti nel monumentale volume *My faraway one: selected letters of Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz*, edito nel 2011, testimonia di continui riferimenti, non necessariamente teoretici, quanto sintattici, alla sfera del toccare. Ne cito solo alcuni in qualità di esempio. Così annota O’Keeffe il 16 ottobre del 1916: «Mi sembrava di essere più vicino a te di quanto non lo sia mai stato a nessuno, così vicino che mi sembrava quasi di toccare quella cosa in te che è la vera vita — chiamala anima, se vuoi, ma è una parola dannatamente povera per definirla». Scrivendo dal Texas il 26 marzo del 1917, O’Keeffe si interroga sulla natura del toccare, affermando: «No, non è affatto un animale, è il tatto... Il tatto può essere Dio o il Diavolo con me, non so quale...». In una missiva accorata scritta da Stieglitz da New York il 1° giugno del 1917, egli confessa all’amata: «Come avrei voluto fotografarti, le mani, la bocca, gli occhi, il corpo nero, il tocco di bianco, la gola, ma non volevo entrare nel tuo tempo, così come avrei voluto camminare nella notte con te». G. O’Keeffe, A. Stieglitz, *My faraway one: selected letters of Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz*, in S. Greenough (a cura di), Yale University Press, New York, 2011, pp. 50, 127, 150 trad. mia.

stilata da Stieglitz nel 1916, «la comunicazione al di là delle parole sarà inevitabilmente coinvolta come il tatto stesso. Lo stesso vale per la relazione tra una persona e un'immagine»²⁴⁹². A questo proposito, deve essere sottolineato come già nel contesto di una tesi di laurea pubblicata nel 1972, Ruth Janet Tatter saggiava il significato profondo che Stieglitz assegna al senso del tatto²⁴⁹³. Un significato, non fortuitamente, punteggiato da rinvii sessuali di carattere androcentrico e memori della lezione freudiana (quando il padre fondatore della psicanalisi, non fortuitamente, volava oltreoceano nel 1909). «Stieglitz — puntualizza l'autrice — ha ripreso l'idea di tangibilità [*touchability*], sia nel suo senso tattile sia nel suo significato di accessibilità [*accessibility*]». Per comprendere il senso di tale enunciato, occorre soffermarsi su alcune osservazioni elaborate dal fotografo statunitense, in cui questi afferma che «la qualità del tatto, nel suo senso più profondo, è insita nelle mie fotografie», possedendo un valore a tal punto nevralgico che, laddove tale qualità venga meno, «il battito della fotografia si estingue»²⁴⁹⁴. L'innesto tra atto sessuale e sua evocazione/memoria per il tramite dei processi di sviluppo trova nell'asserzione «quando fotografo faccio l'amore», riportata dalla fotografa Dorothy Norman come chiosata dall'americano, una chiave di lettura incontrovertibile²⁴⁹⁵.

In sintesi, sia che si tratti di una ritmica disposta dalla superficie e intrinseca al corpo, sia che si tratti di una pulsione esercitata da terzi (nella fattispecie, dall'ingombrante presenza Stieglitz), l'evocazione entropatica della tattilità risulta un dato assodato dalla precedente letteratura critica.

Poste queste necessarie premesse di carattere bibliografico, ciò che in questa sede si vorrebbe proporre, parzialmente integrando la linea interpretativa di Prentice Wagner, verte, seguendo la strutturazione del presente capitolo, sulle vicissitudini verificatesi nel 1916. Pur ritenendo valide e difficilmente contestabili le letture in precedenza avanzate, mi pare infatti che, anche in questo caso, la questione dell'aptico e della sua motilità possa essere intesa non come l'esito di una relazione insulare (fosse anche quella totalizzante tra Stieglitz e O'Keeffe, sulla quale tornerò nei prossimi paragrafi), quanto come l'esito di un panorama di sperimentazioni artistiche maggiormente dinamico.

Dal momento che l'esordio newyorkese dell'artista occorre nella primavera newyorkese del 1916 presso gli spazi della galleria "291", quando le fonti francesi datano la nascita dell'arte tattile, il quesito che vorrei sollevare può essere così sintetizzato: è possibile ipotizzare che Georgia O'Keeffe, lettrice onnivora e visitatrice attenta delle manifestazioni artistiche newyorkesi almeno dal 1908 fino al 1916, possa essere stata a conoscenza di tali sperimentazioni, imbattendosi nel manufatto *Plâtre à toucher chez de Zayas* della conterranea Clifford-Williams? Più precisamente, si intende verificare se, in un'artista dotata di una spiccata propensione per l'astrazione e per la tattilità, attestata sin dalla giovane età, i suddetti eventi possano avere se non sospinto, quanto meno consolidato una vocazione già presente. La successiva argomentazione si auspica

²⁴⁹² D. Norman, *Alfred Stieglitz: an American seer*, Aperture, New York, 1990, p. 10, trad. mia. Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 363, trad. mia.

²⁴⁹³ R. J. Tatter, *Georgia O'Keeffe, a study of the critical interpretations of her early works*, The University of Arizona, 1972, pp. 25-26.

²⁴⁹⁴ *ivi*, p. 25, trad. mia.

²⁴⁹⁵ D. Norman, *Alfred Stieglitz: an American seer* cit., p. 8, trad. mia. Riporto l'enunciato di Stieglitz nella sua completezza: «quando faccio un'immagine [*picture*] faccio l'amore. Se ciò che viene creato non è fatto con tutto sé stesso, in spirito sacro – con l'ardore del primo bacio incontaminato – non ha il diritto di essere chiamato opera d'arte (*ibidem*). Cfr. R. J. Tatter, *Georgia O'Keeffe* cit., p. 26.

di proporre come ciò possa essere accaduto, ravvisando in una scultura in gesso di piccole dimensioni, solo marginalmente presa in considerazione dalla letteratura critica, una prova eloquente di tale sotterranea concertazione. Mi sarà allora indispensabile ripercorrere alcuni snodi peculiari della biografia dell'artista, della sua formazione e dei rapporti da quest'ultima stretti non soltanto con il menzionato Stieglitz, ma con una più estesa cerchia di artisti newyorkesi e transfughi europei.

3.2.4.7. Georgia O'Keeffe o della ritmica del corpo

O'Keeffe nasce il 15 novembre del 1887 a Sun Prairie, in Wisconsin, in una terra che, in maniera tanto veritiera quanto poetica, Roxana Robinson, autrice di una delle più recenti ed esaustive biografie, definisce come «inevitabilmente astratta»²⁴⁹⁶. La conformazione di tale paesaggio desertico, purpureo come l'epidermide e scandito dalla caratteristica stratigrafia di curve di livello, dovette persistere nel tempo, se nel 1939 l'artista pare sfogarsi ammettendo, in una citazione divenuta celebre:

Un fiore tocca [*touches*] il cuore di quasi tutti. Una collina rossa non tocca [*doesn't touch*] il cuore di tutti come tocca [*touches*] il mio e suppongo che non ci sia alcun motivo per cui dovrebbe farlo. La collina rossa è un pezzo delle Badlands dove anche l'erba è sparita²⁴⁹⁷.

Una simile assonanza deve certamente essere posta criticamente, onde evitare, come sovente accaduto, di costruire un'immagine travisata delle vicissitudini biografiche della medesima — in una sovrainterpretazione, del resto, corroborata dallo stesso Stieglitz se, recensori quali Henry Tyrell, pongono l'accento sulla presunta (e scorretta) «solitudine e privazione» che l'artista avrebbe vissuto risiedendo presso tali lande desolate²⁴⁹⁸. Le sperimentazioni grafiche di una giovanissima O'Keeffe risalgono all'infanzia dell'artista che riceve lezioni di disegno insieme alla sorella tramite l'ausilio dei cosiddetti Prang Book²⁴⁹⁹. Come nota Prentice Wagner, fonte documentaria imprescindibile al fine di ricostruire la formazione dell'artista di Sun Prairie, l'impiego di tali volumetti, che l'artista valutava comprensibilmente «rigidi e morti [*dead*]]»²⁵⁰⁰, recanti la riproduzione di semplici forme da copiare (tendenzialmente volumi geometrici), unitamente ai passaggi necessari alla loro realizzazione, dovette concorrere allo sviluppo della «coordinazione mano-occhio» e alla definizione di «uno stile di modernismo che dipende da una forte lavorazione fisica»²⁵⁰¹. Dall'esercitazione condotta sulle riproduzioni, passando per la copia dal vero, l'artista perviene a un processo di genesi mentale della forma²⁵⁰² — o manuale, sarebbe forse più opportuno dire? — particolarmente sensibile alle questioni percettologiche²⁵⁰³. Mentre sino al 1898 la formazione delle sorelle O'Keeffe, supportata dalla madre Ida, si compie principalmente tra le mura domestiche di Sun Prairie e la scuola elementare di Madison, nell'inverno del 1901, all'età di

²⁴⁹⁶ R. Robinson, *Georgia O'Keeffe* cit., p. 2.

²⁴⁹⁷ G. O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe*, Penguins Book, New York, 1987, Tavole 26-36, trad. mia.

²⁴⁹⁸ H. Tyrell, *New York Art Exhibition and Gallery Notes: Esoteric Art at '291*, in "The Christian Science Monitor", 4 maggio 1917; Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 303, trad. mia.

²⁴⁹⁹ *ivi*, p. 109.

²⁵⁰⁰ R. Robinson, *Georgia O'Keeffe: A Life (new edition)*, 2020, *passim*.

²⁵⁰¹ *ivi*, pp. 108-109, trad. mia.

²⁵⁰² Afferma l'artista a questo proposito: «riesco a vedere le forme. È come se la mia mente creasse forme che io non conosco. Non posso dirlo in un altro modo: ho questa forma nella mia testa. E a volte so da dove viene e a volte no».

²⁵⁰³ Tra di esse, come segnala Robinson, quella attinente alla restituzione del colore tra la sua percezione fenomenica e la loro effettiva realizzazione (R. Robinson, *Georgia O'Keeffe* cit.).

quattordici anni, quest'ultima viene immatricolata alla scuola conventuale del Sacro Cuore. Gli esemplari conservati presso l'Archivio O'Keeffe e risalenti al biennio 1901-1902 recano traccia di un'intensa attività disegnativa, principalmente a *lapis*, volta a catturare con rigore sintetico arti e volumi accuratamente ombreggiati, ortaggi altrettanto geometrici e teste feline serbate nel *carnet* di schizzi tracciati a Lakeville²⁵⁰⁴. Riporto tali cenni biografici al fine di sottolineare il ruolo che il disegno, e in particolar modo il disegno a carboncino, dovette possedere nella sua seminale formazione, rappresentando un fertile campo di sperimentazione tanto negli anni alla Madison Public High School (che l'artista frequenta dal 1903 al 1904), quanto in quelli al Chatham Institute (dal 1905), dove O'Keeffe perfeziona la tecnica dell'acquerello, esordendo peraltro con un dipinto ad olio. Sarà solo accedendo a un corso di formazione accademica presso l'Art Institute di Chicago che O'Keeffe, ponendo le basi per la svolta modernista occorsa nel 1910, prende coscienza dell'attività disegnativa come implicata, per certi versi in modo «sussidiario», all'arte pittorica e plastica²⁵⁰⁵ [Figura 113]

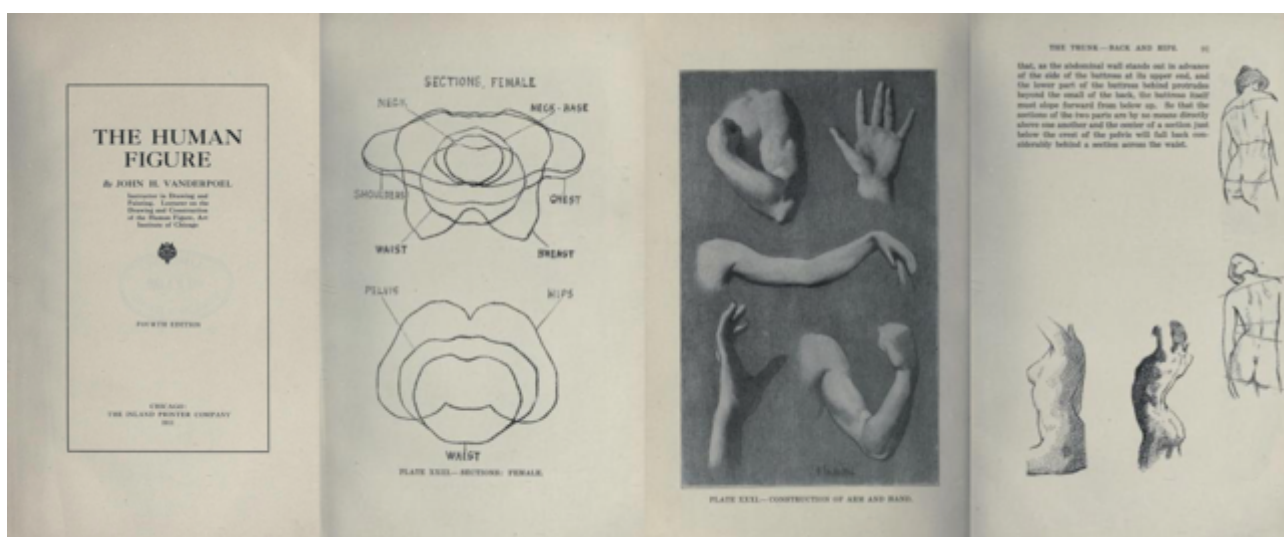


Figura 113: J. Vanderpoel, *The Human Figure*, The Inland Printer Company, Chicago, 1907

La digressione biografica risulta funzionale all'argomentazione in quanto, come acutamente segnala Prentice Wagner, è proprio in questo periodo che dovette prendere forma, nella prassi di O'Keeffe, la seminale concezione del disegno quale tecnica e linguaggio atto a tradurre le impressioni attraverso l'azione congiunta «degli occhi e delle dita»²⁵⁰⁶. Una concezione incarnata del *medium* che, consolidandosi nel disegno, avrebbe raggiunto negli anni immediatamente a seguire un andamento squisitamente intermediale. Mentre a Chicago (1905-1907), sotto la supervisione dell'artista di origini belga naturalizzato statunitense John Vanderpoel, O'Keeffe investiga la rappresentazione anatomica della figura umana — l'artista, deceduto nel 1911, dava

²⁵⁰⁴ Tra gli esemplari conservati in Archivio possono essere citati: G. O'Keeffe, *Untitled (Foot)*, *Lakeville Drawing Book*, (1901-1902), Grafite su carta, 7 x 9 1/4 pollici, Museo Georgia O'Keeffe, Dono della Fondazione Georgia O'Keeffe 2006.5.557; *Untitled (Animal Head)*, *Lakeville Drawing Book (1901-02)*, Grafite su carta, 7 x 9 1/4 pollici, Museo Georgia O'Keeffe, Dono della Fondazione Georgia O'Keeffe 2006.5.556.

²⁵⁰⁵ Per le informazioni biografiche qui riunite Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 303, trad. mia.

²⁵⁰⁶ *ivi*, p. 129, trad. mia.

alle stampe presso il medesimo ateneo il volume di studio *The Human Figure*, venuto alla luce in prima edizione nel 1907 e che presumibilmente la giovane studentessa aveva sfogliato negli anni successivi²⁵⁰⁷ — una svolta nevralgica per la formazione della medesima avviene con il primo trasferimento newyorkese all'Art Students League, nel settembre del 1907²⁵⁰⁸. Rispetto alla conformazione dell'ambiente accademico, la cui quotidianità veniva scandita da momenti di critica dei lavori realizzati condotta da artisti autorevoli, rimando agli studi di Robinson e Prentice Wagner, che rendono notizia in maniera esaustiva sia della successiva attività di O'Keeffe quale «artista commerciale» (principalmente di esemplari grafici venduti a Chicago, a seguito delle vicende finanziarie travagliate in cui la famiglia O'Keeffe incorse attorno al 1908)²⁵⁰⁹, sia di quella di «insegnante d'arte», a cui la statunitense si dedica a Charlottesville (Virginia) nella primavera del 1911²⁵¹⁰.

Ciò che invece mi preme segnalare ai fini della trattazione sul sentire aptico pertiene a come in tale frangente abbia luogo l'ennesima evoluzione nella concezione del disegno e della sua prassi, grazie a un apprendistato compiuto con l'artista americano Alon Bement, collaboratore del più noto illustratore Arthur Wesley Dow²⁵¹¹, e autore del fortunato libretto *The Energetic Line in Figure Drawing* nel 1921²⁵¹². Sarà proprio l'incontro con Bement a rivelarsi di importanza capitale per la frequentazione dei corsi tenuti da Dow, tra i membri del Teaching College della Columbia University, dove O'Keeffe si immatricolerà nell'autunno del 1912. Come segnala lo storico dell'arte Daniel Catton Rich in un'analisi risalente al 1943, il metodo di Dow, inizialmente trasmesso dall'allievo Bement, dovette promuovere la transizione, compiuta dall'artista entro la prima metà degli anni Dieci, da un approccio accademico fondato sull'esercizio della copia dal vero con finalità mimetiche a un'attività grafica esercitata anzitutto nei suoi caratteri linguistici, ossia alla stregua di un linguaggio aniconico fatto «di linee, disegni in chiaroscuro e colori»²⁵¹³.

La biografia dello stesso Dow, del resto, conferma tale inclinazione di matrice antiaccademica sensibile ai grandi mutamenti dell'epoca: il soggiorno parigino compiuto dall'artista nell'ultimo decennio dell'Ottocento, unitamente alla partecipazione, nel 1887, alle vicende connesse al mitologico gruppo bretone di Pont-Aven, dove questi conobbe Gauguin²⁵¹⁴, rendono agilmente comprensibile la predilezione da questi dimostrata verso

²⁵⁰⁷ J. Vanderpoel, *The Human Figure* (1907), The Inland Printer Company, Chicago, 1911. Il volume di Vanderpoel compone finanche sul piano dell'impaginazione la trattazione teorica a un regesto di studi tipologici, suddivisi per area anatomica (prendendo in analisi singoli organi, come l'occhio, l'avambraccio e la gamba) e disponendo studi in progressione dapprima dedicata alla struttura lineare del soggetto alla loro restituzione chiaroscurale. Presso l'Archivio O'Keeffe risulta regolarmente catalogata la tredicesima edizione del volume uscita nel 1923 con il codice NC765. V3 1919: <https://collections.okeeffemuseum.org/library/10914/>.

²⁵⁰⁸ A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 134, trad. mia.

²⁵⁰⁹ *ivi*, pp. 142-143, trad. mia.

²⁵¹⁰ *ivi*, pp. 143-144.

²⁵¹¹ R. Fine, *O'Keeffe on paper*, Cat. Mostra (Washington, D.C.: National Gallery of Art; New York), H.N. Abrams, New York, 2000, p. 40.

²⁵¹² A. Bement, *The Energetic Line in Figure Drawing* (1921), Dove Publication, New York, 2009. Suddiviso in lezioni dedicate a peculiari figure, il volume di esercizi presentava la descrizione del soggetto da effigiare e un sintetico paragrafo didattico intitolato *Directions* in cui, a seconda dell'effetto che il disegnatore desiderava conferire, il numero, la direzione e la conformazione delle linee compositive risulta estremamente variabile. Ogni blocco di esercizi terminava con il trafiletto eloquentemente intitolato *Questions*. Nel caso della *Dancing Figure*, Bement domanda indirettamente al suo futuro studente di «spiegare come le linee, fluendo da una all'altra, sembra aggiungere bellezza e sentimento al ritmo della figura», in un'asserzione, dieci anni a seguire, emblematica se correlata alla formazione di O'Keeffe, dapprima allieva di Bement e in seguito di Dow (*ivi*, p. 16, trad. mia).

²⁵¹³ D. Catton Rich, *Georgia O'Keeffe*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1943, p. 12, trad. mia.

²⁵¹⁴ *ibidem*.

la planarità del supporto pittorico, unitamente all'esaltazione dell'elemento grafico in chiave orientalista. Spetta ancora a Catton Rich il merito di aver chiarito tale snodo, nevralgico anche per la formazione di O'Keeffe, sottolineando come alla frequentazione con Gauguin, dovette accompagnarsi quella statunitense, specificamente a Boston, con lo storico dell'arte giapponese Ernst Fenolosa, imprescindibile per lo sviluppo di una figurazione che ravvisasse nella profondità della superficie il proprio campo d'azione: «i giapponesi — riporta l'autore citando Dow — non conoscono le divisioni tra rappresentativo e decorativo; concepiscono la pittura come un'arte a due dimensioni, in cui la rotondità e l'imitazione della natura sono subordinate ai rapporti piatti»²⁵¹⁵. Tale tensione meta-pittorica tra terza dimensione e superficie, da contemplarsi entro i confini di una pratica incardinata sulla serialità²⁵¹⁶ — inerente tanto al soggetto effigiato, quanto al gesto, preferibilmente da reiterarsi lentamente e lasciando che siano gli ampi movimenti del braccio a generare la linea²⁵¹⁷ —, e su una figurazione colta nel suo smarcarsi dalla persistente radice imitativa, costituiscono il cuore dell'insegnamento che Dow dovette impartire alla giovane allieva.

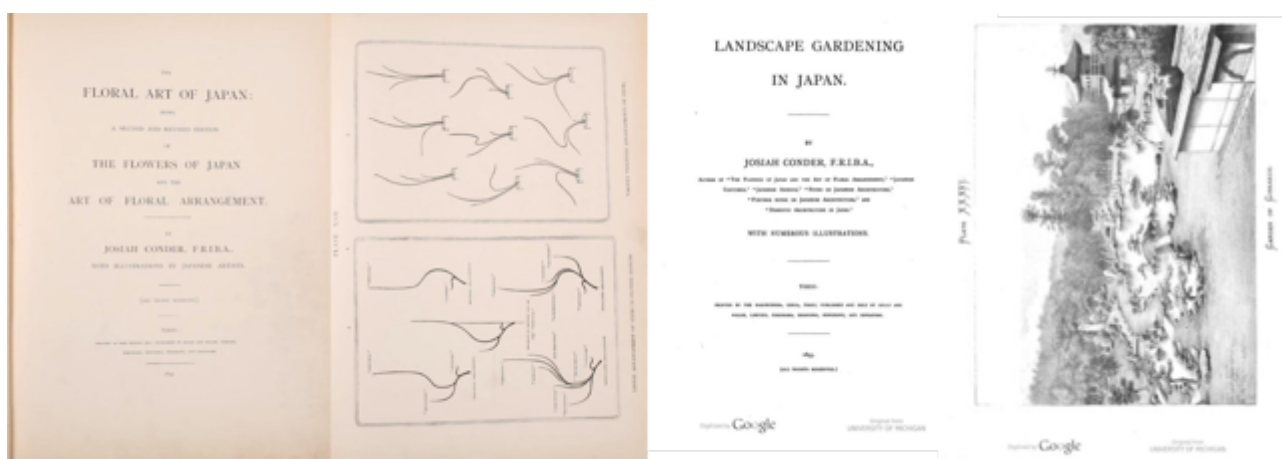


Figura 114: J. Conder, *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893; J. Conder, *Landscape gardening in Japan*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893

Tracce di un simile indirizzo emergono dallo spoglio della biblioteca di O'Keeffe (digitalizzata dall'Archivio della medesima), che non fortuitamente annovera una copia del prezioso volumetto di Josiah Conder *The flowers of Japan and the art of floral arrangement* del 1891²⁵¹⁸, composto di splendide illustrazioni lineari e talvolta a colori di fiori e scene di vita orientale; il successivo *Landscape gardening in Japan* a firma ancora di Conder, datato 1893 e scandito da disegni a tratto continuo degli elementi vegetali e architettonici del

²⁵¹⁵ *ivi*, p. 15, trad. mia.

²⁵¹⁶ Afferma O'Keeffe in un'intervista datata: «ho una mente a binario unico. Lavoro a lungo su un'idea. È come fare conoscenza con una persona, e io non la faccio facilmente». Cfr. Prentice Wagner, op. cit., 2005, p. 245, trad. mia.

²⁵¹⁷ Prentice Wagner riporta un'illuminante indicazione posta da Dow ai suoi allievi, quando questi suggerisce di «disegnare molto lentamente. Il tratto espressivo non si ottiene con il semplice slancio, ma con la forza di volontà che controlla la mano. Disegnando lentamente si può osservare e guidare la linea mentre cresce sotto la punta del pennello. Le lievi ondulazioni non sono discutibili, anzi spesso danno carattere alla linea (...)» Cfr. A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 247, trad. mia.

²⁵¹⁸ J. Conder, *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893. Numero di archivio: SB450 .C6.

giardino giapponese²⁵¹⁹ [Figura 114]; il saggio di provenienza parigina *Estampes japonaises primitives* di Charles Vignier datato 1909²⁵²⁰ (insieme a una serie di opuscoli editi dal Musée des Arts Decoratif e dedicati ad altrettanti pittori giapponesi, tra i quali Toyokuni Hiroshigé e Utamaro)²⁵²¹. Parimenti documentata risulta la conoscenza di O’Keeffe, veicolata presumibilmente dalla cerchia di Stieglitz, della lezione di Kandinsky per il tramite del leggendario *Concerning the Spiritual in Art* (1910), di cui un estratto del testo tradotto in inglese nel 1911, appare sul numero del 1912 di “Camera Work”²⁵²². L’equivalenza — sostantivo che lo stesso Stieglitz desume dall’artista moscovita — ritmica delle composizioni di linee e piani si carica nell’opera della giovane artistica di una componente propriamente auditiva-sinfonica che esula, ancora una volta, dall’ascendente meramente visivo: non parrebbe fortuito che, presso la medesima cerchia, O’Keeffe venga definita sin dai primi anni Dieci nei termini di una «musicista di colore» [*musician of color*]²⁵²³ in cui il «tonalismo», come molto acutamente nota Bram Dijkstra, concorre all’attivazione di una figurazione intimamente tattile²⁵²⁴.

Lo spoglio delle fonti autografe e della letteratura critica consente di porre in luce due elementi: in primis la valenza strutturale posseduta dall’attività disegnativa e, per estensione, dall’impiego della linea quale elemento costitutivo nella prima produzione di O’Keeffe: in secondo luogo, l’intendere tale pratica, in quanto strettamente correlata al corpo dell’autore-fruitori, dotata di una valenza energetica e, almeno teoricamente, autoreferenziale rispetto all’oggetto della rappresentazione. Poste queste premesse biografiche, indispensabili perché la questione sul sentire aptico non risulti applicata in maniera strumentale o sganciata dal piano documentario, giungo finalmente a introdurre gli eventi del 1916.

3.2.4.8. O’Keeffe, Clifford-Williams, de Zayas: una corrispondenza da ricercare

O’Keeffe aveva incontrato per la prima volta e incidentalmente Alfred Stieglitz nel gennaio del 1908 presso la galleria “Photo Secession”, quando la giovanissima artista, all’epoca ventunenne e iscritta alla newyorkese Art Students League, dovette recarsi in visita a una personale di opere grafiche di August Rodin lì allestita, senza peraltro rimanerne particolarmente colpita²⁵²⁵. “Photo Secession” e in seguito lo spazio di “291” sulla Fifth Avenue divennero ben presto, come le memorie dell’artista testimoniano, un fertile luogo di scambio e

²⁵¹⁹ J. Conder, *Landscape gardening in Japan*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893.

²⁵²⁰ C. Vignier, *Estampes japonaises primitives: tirées des collections de MM. Bing, Blondeau, Bullier, comte de Camondo, Chialiva, M. et Mme Curtis, J. Doucet*, Cat. Mostra (Musée des arts décoratifs, Parigi, febbraio 1909), Longuet, Parigi, 1909. Numero di archivio: NE1315 .P3.

²⁵²¹ Sulla questione dei rapporti tra O’Keeffe e la figurazione orientale si veda: G. Levin, *Japanese Cultural Influence in America: The Boston-New York Exchange*, in “Source: Notes in the History of Art”, in *Special Issue: Cross-Cultural Issues in Art from the Nineteen Century to the Present*, Vol. 31, N. 3, primavera 2012, pp. 13-22.

²⁵²² B. Buhler Lynes, *O’Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, p. 12.

²⁵²³ *ivi*, p. 18, trad. mia.

²⁵²⁴ B. Dijkstra, *Georgia O’Keeffe and the eros of place*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p. 87, trad. mia. Scrive a questo proposito Dijkstra: «nel corso della sua vita O’Keeffe continuerà a dipingere, con sorprendente regolarità, immagini che rappresentano un impulso tonalista adattato al suo ambiente più modernista. Il tonalismo la aiutò a forgiare uno stile la cui elementare intelligenza tattile-visiva poteva trasformare la mente in materia e la materia in un’espressione di emozioni liberate dalle oscenità rettangolari dell’evoluzione dimorfica dei generi» (*ivi*, p. 87, trad. mia). Più generalmente, l’autore ha posto l’attenzione sulla vocazione ambientale insita nelle suggestioni tattili spesso riscontrabili nelle opere grafiche e pittoriche di O’Keeffe, segnalando come anche la quotidianità nello studio newyorkese sulla Cinquantanovesima Strada dovette favorire il «prendere forma della materia tattile dell’esperienza» (*ivi*, p. 5, trad. mia).

²⁵²⁵ P.-C. Richter, *Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz*, Prestel, Londra, 2006, p. 9. Cfr. A. Stieglitz, G. O’Keeffe, *Georgia O’Keeffe: a portrait*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1978, s.n.

una sede d'eccezione per interessare un dialogo non soltanto tra le arti — rammento di come Stieglitz mirasse a un proficuo confronto tra fotografia, pittura, scultura e arte primitiva —, ma anche tra nuove generazioni e maestri in via di affermazione. Nel 1914 O'Keeffe, da studentessa immatricolata alla Columbia University, rammenta di aver visitato presso la medesima galleria un'esposizione di disegni di Picasso e di Braque e ancora, due anni a seguire, una personale dedicata al pittore statunitense Marsden Hartley che, deceduto nel 1943, presentava da Stieglitz i suoi dipinti più tardi²⁵²⁶. Tra il maggio e il luglio del 1916, seguendo di un mese la collettiva di scultura comparativa ideata da Marius de Zayas alla Modern Gallery, O'Keeffe prendeva parte alla sua prima esposizione collettiva di opere grafiche (comprendente dieci disegni a carboncino) presso "291" insieme al pittore statunitense Charles Duncan, membro stabile della cerchia di Stieglitz²⁵²⁷ e vicinissimo a Clifford-Williams²⁵²⁸, e al francese René Lafferty²⁵²⁹.

Le vicissitudini attorno alla collettiva risultano curiosamente elaborate, oltreché note: dovette essere infatti Anita Pollitzer, fotografa statunitense originaria di Charleston che la giovane artista aveva conosciuto tra i banchi della Columbia University²⁵³⁰, intrattenendo un carteggio regolare dal giugno del 1915 sino al febbraio del 1968²⁵³¹ e recandosi più volte in visita presso "291" — in occasione delle mostre, tra le altre, di Picasso, Brancusi e Dove — a incaricarsi di mostrare allo stesso Stieglitz, nell'autunno del 1915, alcuni disegni a carboncino che l'amica O'Keeffe le aveva spedito²⁵³² con l'unica «espressa condizione che non venissero mostrati a nessuno»²⁵³³. Come segnala Peter-Cornell Richter, fu quella la prima occasione in cui il fotografo statunitense dovette entrare contatto, non solo ideale, bensì materialmente "digitale", con le opere dell'artista originaria di Sun Prairie.

Stando al resoconto fornito da Pollitzer dell'incontro occorso il 1° gennaio del 1916, il fotografo rimase sinceramente colpito dal regesto di lavori, esplorando ossessivamente con gli occhi i gorgi di linee esibiti dai disegni di O'Keeffe²⁵³⁴. A questo proposito, l'americano ammette con franchezza di essersi raramente

²⁵²⁶ G. O'Keeffe, A. Stieglitz, *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, pp. s.n.

²⁵²⁷ Figura lo stesso Charles Duncan nella rubrica indetta da Stieglitz *What 291 means to me*, comparando nel numero 145 del luglio 1914 (nella stessa rubrica a cui dovette partecipare Clifford-Williams. Cfr: C. Duncan, *What 291 means to me*, No. 145, New York, 1915, p. 54. Inoltre, come ha già segnalato Susan Chan Egan, spetta allo stesso Stieglitz l'aver immortalato in uno scatto Georgia O'Keeffe, Charles Duncan e il critico d'arte Paul Rosenfeld nel 1920. Cfr. S. Chan Egan, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., p. 426. Per la fotografia in questione si veda: A. Stieglitz, Charles Duncan, Georgia O'Keeffe, and Paul Rosenfeld, 1920 (gelatina ai sali d'argento, 8.3 × 11.1 cm), National Gallery of Art, Washington D.C.: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.60127.html>.

²⁵²⁸ Clifford-Williams dovette presumibilmente conoscere Duncan durante il soggiorno europeo del 1906-07, rimanendo in contatto con quest'ultimo per tutti gli anni Trenta. Cfr. S. Chan Egan, *A Pragmatist and His Free Spirit* cit., pp. 90,93.

²⁵²⁹ R. Robinson, *Georgia O'Keeffe: A Life*, 2016, passim.

²⁵³⁰ Sebbene le artiste si fossero incrociate già presso l'Art Students League di New York, essendo tuttavia allieve di classi differenti, era stato nella classe d'arte della Columbia University che la loro decennale amicizia dovette prendere avvio. Cfr. A. Pollitzer, *A woman on paper*, Simon & Schuster, New York, 1988, p. X.

²⁵³¹ G. O'Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia: the complete correspondence of Georgia O'Keeffe & Anita Pollitzer*, Simon & Schuster, New York, 1990.

²⁵³² P.-C. Richter, *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz* cit., p. 45.

²⁵³³ D. Catton Rich, *Georgia O'Keeffe* cit., p. 17.

²⁵³⁴ *ivi*, p. 46. Cfr. A. Pollitzer, *A woman on paper* cit., pp. Xxii-iii. Le reazioni di Stieglitz alla visione dei disegni di O'Keeffe risultano note: ne riporto egualmente di seguito un estratto: «Era il crepuscolo nella stanza d'ingresso Pat [Georgia O'Keeffe] completamente squisita. Lui [Stieglitz] entrò. Parlammo. Ci sentivamo comunque simili e io dissi: "Signor Stieglitz, vuole vedere cosa ho sotto il braccio?". Lui ha detto "volentieri - venga nella stanza sul retro" - Sono andata con i suoi sentimenti e le sue emozioni legati e li ho mostrati a un gigante di uomo che ha reagito - li ho srotolati

imbattuto in opere dotate di una tale «radianza [*radiance*] diretta e sensuale». In O’Keeffe, come già a suo tempo puntualmente segnalato da Pyne, Stieglitz scorge o, più correttamente, proietta l’ideale della figura femminile per eccellenza, investendola del ruolo di portavoce di una visione al femminile e contribuendo al definirsi di una narrazione, perpetrata dalla letteratura critica successiva, che riconosce in quest’ultima il personaggio chiave (e prevaricante) del modernismo statunitense al femminile²⁵³⁵.

D’altro canto, come segnala Buhler Lynes, organizzando la collettiva di opere grafiche tenutasi dal 23 maggio al 5 luglio del 1916²⁵³⁶, non solo Stieglitz aveva conosciuto O’Keeffe solo indirettamente, per il tramite dei suoi disegni e di alcune missive, ma non aveva neppure messo al corrente la giovane artista della volontà di presentare dieci dei suoi lavori²⁵³⁷, suscitando le ire della medesima, rientrata a New York a seguito della morte della madre avvenuta tre settimane prima²⁵³⁸. Prentice Wagner, tra le interpreti maggiormente puntuali nell’analisi, ha posto in evidenza da un lato la sfasatura che l’esposizione dovette determinare tra i disegni presentati da Stieglitz per O’Keeffe, come accennavo dieci esemplari in totale realizzati a carboncino rigorosamente in bianco e nero, e la coeva produzione dell’artista di Sun Prairie formata da ariosi acquerelli di paesaggi catturati durante il soggiorno in South Caroline; dall’altro, l’autrice rileva la tendenza dello statunitense a sovrapporre la propria interpretazione dell’opera dell’artista all’epoca ventinovenne, rendendola non di rado prevalente. Già Buhler Lynes, raccogliendo e pubblicando in appendice le recensioni (tre in totale) uscite a commento della collettiva, compilava un primo prospetto sulla ricezione e, nello specifico, sull’interpretazione delle opere di O’Keeffe, in cui la questione di genere e di un sentire idealmente femminile connesso all’esecuzione di forme morbide e sinuose viene nuovamente posta in primo piano²⁵³⁹.

Percorrendo un indirizzo collaterale rispetto a quanto proposto dalle precedenti studiose, intendo approfondire le vicissitudini artistiche che dovettero avere luogo nella primavera del 1916, in quello stesso frangente nevralgico per il costituirsi di un’arte tattile. La presenza di O’Keeffe risulta infatti documentata a New York

– li avevo tutti lì - i due che lei ha mandato, con quel lavoro di Adelaide prima, e quelli che ho preso oggi. Guardò Pat - e li assorbì a fondo - guardò di nuovo - la stanza era silenziosa - Una piccola luce - I suoi capelli erano scompigliati - Passò molto tempo prima che le sue labbra si aprissero - “Finalmente una donna su carta” - disse. cose molto belle - dici che è stata una donna a fare queste cose - è una donna insolita - ha una mentalità ampia, è più grande della maggior parte delle donne, ma ha un’emozione sensibile - saprei che è una donna - guarda quella linea” - E continuava ad analizzare (St. strizzava gli occhi Pat) - Poi arrivò il piccolo Walkowitz» (ivi, pp. 115-116, trad. mia).

²⁵³⁵ In un complesso movimento tra abbandono del focolare moderno e suo un suo vagheggiato ritorno, Stieglitz costruisce sulla persona O’Keeffe una stratificata narrazione — alla quale l’artista parzialmente si risemantizzerà in maniera eversiva —, incentrata sul già citato “fantasma” della «donna-bambina», garante di un ritorno al mondo primitivo e «figura fantastica che possedeva la capacità di liberarlo al rinnovamento promesso dal gioco erotico» (ivi, p. XXXI, trad. mia). Come sottolinea l’autrice, si tratta di una proiezione ibrida «complessa» in cui, il soggetto femminile accompagnava alla «sessualità» distintiva del soggetto adulto, «l’innocenza» dell’infante (ivi, p. XXXII, trad. mia). Commenta a questo proposito Pyne: «l’immagine bianca e splendente di O’Keeffe, così come Stieglitz l’ha trasformata nell’iconico corpo naturale celebrato dal suo modernismo, è stata più volte rappresentata come il culmine del modernismo nella New York degli anni Venti» (ivi, p. XXVI, trad. mia).

²⁵³⁶ A. Stieglitz, *Review of exhibition, “Georgia O’Keeffe — C. Duncan — Rene [szc] Lafferty”*, New York, 291, 23 May-5 July 1916, in B. Buhler Lynes, *O’Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929* cit., p. 166.

²⁵³⁷ B. Buhler Lynes, *O’Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929* cit., p. 6.

²⁵³⁸ A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 251.

²⁵³⁹ Le recensioni rispettivamente compilate da Alfred Stieglitz, Charles Duncan e Henry Tyrrell, come Buhler Lynes non tarda a segnalare, risentendo della sovrainterpretazione femminile-erotica messa a sistema dal fotografo statunitense, approntano un discorso incentrato sull’unicità e sulla specificità di un linguaggio ritenuto distintivo del soggetto femminile. Si veda a riguardo: B. Buhler Lynes, *O’Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929* cit., pp. 166-168.

dal marzo del 1916 sino all'inizio dell'estate, quando l'artista lascia la città alla volta della Virginia (durante i mesi estivi) e per il Texas, nel successivo autunno (in entrambi i casi per proseguire la carriera di insegnante d'arte). La permanenza di pochi mesi, unitamente alla prospettiva di abbandonare la città per il resto dell'anno, dovette spingere la stessa a partecipare attivamente alle numerose iniziative che la megalopoli americana proponeva, oltre che, contestualmente, offrirle la possibilità di un confronto serrato con il panorama artistico coevo²⁵⁴⁰. Tra i cataloghi conservatisi presso l'Archivio O'Keeffe spicca quello relativo al *The Forum exhibition of modern American painters*, organizzato presso le Anderson Galleries sulla Fifteen East Fortieth Street di New York dal 13 al 25 marzo del 1916²⁵⁴¹. Obiettivo dell'iniziativa che l'artista dovette visitare, data la presenza del catalogo nella sua biblioteca personale, viene esplicitato in tutto il suo ambizioso portato: quello di «distogliere per il momento l'attenzione del pubblico dall'arte europea e concentrarla sull'eccellente lavoro che viene fatto in America»²⁵⁴². Dei cinquanta artisti statunitensi in corsa per la partecipazione, un comitato formato da «sei uomini attivamente interessati nell'arte», tra i quali figurano il critico statunitense Christian Brinton e lo stesso Alfred Stieglitz, al quale veniva riconosciuto il ruolo di editore e di curatore del «lavoro pionieristico» svolto dalla galleria “291”, ne decreta la selezione in numero di sedici²⁵⁴³. Tra gli artisti selezionati si distinguono il pittore modernista americano di origini tedesche Oscar Bluemner, l'esponente del Sincronismo Ben Benn²⁵⁴⁴ e Arthur G. Dove, protagonista del circolo stieglitziano, così come John Marin. L'opuscolo di O'Keeffe, prevedibilmente, contiene dei segnali proprio all'altezza del breve intervento di Stieglitz, in cui il fotografo statunitense si domanda se «l'americano è [sia] davvero interessato alla pittura come espressione di vita», rispondendosi in maniera disincantata di no²⁵⁴⁵ e discutendo dell'iniziativa come di un banco di prova per l'artista per trovare in se stesso (l'influenza “autofferenziale” di de Zayas appare ancora notevole), e non nel pubblico generalista, concedendogli uno spazio reale e morale d'azione.

La testimonianza della visita di O'Keeffe alla manifestazione diviene di primaria importanza per la mia argomentazione, confermandone la presenza newyorkese alla metà del mese di marzo. Dallo spoglio delle fonti di archivio, tuttavia, non emergono prove incontrovertibili volte ad attestare la visita alla Modern Gallery di Marius de Zayas che, come affrontato nei precedenti paragrafi, proprio in quelle stesse settimane (l'esposizione aveva aperto i battenti l'8 marzo per chiudere il 22 dello stesso mese) ospitava la mostra comparativa di scultura in cui, presumibilmente, dovette essere ospitata *Plâtre à toucher chez de Zayas* di Clifford-Williams. Ho già cercato di dimostrare come, sebbene né il catalogo dell'esposizione, né i recensori facciano menzione dell'opera, la segnalazione di una sua riproduzione assegnata scorrettamente ad Alice Morgan Wright possa fare presumere che il curioso gesso avesse trovato la propria sede in galleria, venendo lì fotografato da Picabia. Senza il supporto di fonti dirette, la successiva dissertazione, pur basandosi sul raccoglimento di brani

²⁵⁴⁰ Il tema è già stato posto da A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 240.

²⁵⁴¹ *The Forum exhibition of modern American painters: March thirteenth to March twenty-fifth, 1916, on view at the Anderson Galleries, New York, Anderson Galleries, Kennerley, New York, 1916.* Numero di archivio: ND212. F57 1916.

²⁵⁴² *ivi*, p. 5, trad. mia.

²⁵⁴³ *ivi*, pp. 5-6.

²⁵⁴⁴ Si veda a riguardo: G. Levin, *Synchromism and American color abstraction, 1910-1925*, G. Braziller, New York, 1978, p. 35.

²⁵⁴⁵ *ivi*, p. 35.

documentari eterogenei, deve necessariamente spingersi verso un ambito di congetture e, ancor più specificamente, di associazioni formali [115]



Figura 115: Tavolo sinottica sculture esposte alle Mostra da Marius de Zayas tenutasi nella primavera del 1916 con Edith Clifford-Williams, Adelheid Lange Roosevelt, Alice Morgan Wright

Al fine di ipotizzare come O’Keeffe non solo possa essere stata a conoscenza, bensì sia stata in grado di meditare e comprendere il funzionamento tattile della scultura, mutuandone il principio stilistico, occorre rintracciare un panorama di fonti documentarie a supporto che mirino a chiarire gli eventuali rapporti tra O’Keeffe, de Zayas e Clifford-Williams.

Della frequentazione e del progressivo inserimento nella cerchia di Stieglitz da parte di O’Keeffe si è detto in precedenza: vi tornerò di seguito con alcune ulteriori puntualizzazioni. La circostanza per cui la prima collettiva dell’artista ospitata da “291” nel maggio del 1916 vedesse la partecipazione di Charles Duncan, figura in quel torno d’anni vicina a Clifford-Williams, può fornire una possibile traccia di ricerca. Sul 48° numero di “Camera Work”²⁵⁴⁶ pubblicato nell’ottobre di quello stesso anno, appare infatti lo stesso Duncan a trasmettere in redazione un breve commento all’esposizione che lo aveva visto protagonista nella precedente primavera con O’Keeffe e Lafferty. In quella sede, sostenendo in terza persona che, «come Mrs. O’Keeffe, Duncan utilizza dei metodi di raffigurazione di un’esperienza non visuale [*non-visual experience*]», questi schiude una potente immagine naturale in cui, i disegni tratteggiati a carboncino dall’artista di Sun Prairie divengono immagine del momento aurorale in cui «un fiore che si apre» [*a flower opening*], pur mantenendo allo stesso tempo l’impeto delle «cascate del Niagara» [*Niagara rapid*]²⁵⁴⁷.

La consultazione dell’archivio di O’Keeffe consente di fare parzialmente luce sui rapporti tra quest’ultima e il messicano de Zayas. Presso la biblioteca personale dell’artista figurano tanto il citato volumetto *A Study of the Modern Evolution of Plastic Expression*, pubblicato il 23 febbraio del 1913 dalla galleria “291”, quanto una copia dell’opuscolo *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, stampato dalla Modern Gallery nel

²⁵⁴⁶ Fondato da Alfred Stieglitz nel 1903 nel solco della precedente rivista “Camera Notes” pubblicata dal 1897 sino a quell’anno, il quadrimestrale dovette rappresentare l’organo di stampa del gruppo pittorialista americano raccolto attorno a Photo-Secession, vedendo nel 1908 una data cardine per il dialogo tra la rivista e le più recenti sperimentazioni artistiche di provenienza europea Cfr. J. Carillo, *Camera Work*, in “Art Institute of Chicago Museum Studies”, Vol. 34, N. 2, pp. 46-47, 93.

²⁵⁴⁷ C. Duncan, *Short Critique*, in “Camera Work: A photographic Quarterly”, N. 48, ottobre 1916, pp. 12-13, trad. mia.

1916²⁵⁴⁸. Il saggio etnografico, dalla denominazione dispregiativa in uso all'epoca, vedeva la luce dopo che la gemella "Photo-Secession" aveva indetto nel 1914 un'esposizione dedicata ai manufatti di provenienza africana, condividendo peraltro la presentazione, come rammenta lo stesso de Zayas, di alcuni esemplari migrati nella collettiva di scultura comparata inaugurata l'8 marzo del 1916²⁵⁴⁹, a pochi giorni di distanza dalla vernice celebrata alle Anderson Galleries. La conversazione di entrambi gli opuscoli, senza fornire una prova incontrovertibile, può assurgere a valida testimonianza della vicinanza dell'artista di Sun Prairie alle iniziative indette alla Modern Gallery nei primi anni Dieci. Si deve inoltre rammentare come la mancata corrispondenza con Pollitzer e Stieglitz, se si considera il soggiorno newyorkese di O'Keeffe tra il marzo e la terza settimana di giugno del 1916, complichino ulteriormente la possibilità di stabilire con certezza quali iniziative l'artista possa avere visitato²⁵⁵⁰. Come nel caso di Clifford-Williams, credo sia ipotizzabile la condivisione, almeno sul piano della riflessione sui linguaggi artistici, del credo astratto postulato da de Zayas e di fatto riproposto nella monografia sull'arte africana. In quella sede l'autore, disancorando l'evoluzione dei fatti d'arte da un andamento storicistico, pone la medesima nei termini di una discutibile questione cerebrale basata su stereotipi razziali e altamente rivelatrice delle logiche politiche e di potere perpetrate nell'ambito del cosiddetto Primitivismo²⁵⁵¹.

Sulla frequentazione di de Zayas e della Modern Gallery da parte di O'Keeffe, dunque, le fonti risultano solo indirettamente eloquenti. Procedendo nella disamina documentaria, lo spoglio delle missive di Stieglitz permette di contemplare entro tale intreccio la figura di Edith Clifford-Williams, sinora non rintracciata né menzionata dalla letteratura critica dedicata all'artista di Sun Prairie. Nell'estate del 1916 O'Keeffe soggiorna tra la Virginia e il North Carolina, vivendo un frangente di intenso ripensamento della propria prassi — è in quei mesi che si verifica la transizione dai carboncini modernisti all'esecuzione di acquerelli a colori, realizzati sperimentando supporti cartacei eterogenei e mutuando dal contatto con il paesaggio montano un lessico di forme oggetto di un processo di riduzione formale —, per trasferirsi nell'autunno a Canyon (Texas), subentrando nell'organico della West Texas State Normal College²⁵⁵². La lontananza dell'artista da New York non dovette tuttavia ostacolare la progressiva affermazione favorita dall'intervento "propagandistico" di Stieglitz. Alla fine di novembre di quello stesso anno (1916), lo statunitense espone una o due opere grafiche di O'Keeffe — la menzione dell'acquerello *Blue Lines* in una lettera indirizzata a Pollitzer consente di supporre che l'opera venisse in quella sede presentata — in una collettiva allestita nella «stanza interna» di "291", con esemplari di «Marsden Hartley, John Marin, Abraham Walkowitz, Stanton MacDonald-Wright»²⁵⁵³.

²⁵⁴⁸ M. De Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, "Modern Gallery", New York, 1916. Numero di Archivio: N7380 F16 <https://collections.okeeffemuseum.org/library/ocm04688713/>.

²⁵⁴⁹ M. de Zayas, F. Nauman, *How, When, and Why Modern Art Came to New York* cit., p. 99.

²⁵⁵⁰ La corrispondenza con Anita Pollitzer si data infatti dal 1° gennaio al 28 febbraio del 1916, riprendendo in seguito dal 18 giugno al 21 settembre dello stesso anno (G. O'Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., passim). La corrispondenza con Stieglitz non tiene traccia di quanto occorso nel marzo del 1916 (G. O'Keeffe, A. Stieglitz, op. cit. 2011, passim).

²⁵⁵¹ de Zayas assume infatti un andamento diploptico, diviso tra l'esaltazione, pregiudiziale, dell'astrazione dei valori di movimento delle popolazioni primitive, e il sostenere un differente ciclo dell'evoluzione cerebrale altrettanto pregiudiziale e imbastito su stereotipi razziali (M. de Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art* cit., pp. 11-13).

²⁵⁵² B. Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929* cit., p. 7.

²⁵⁵³ A. Prentice Wagner, *Three Artists (Three Women)* cit., p. 299.

L'inaugurazione, celebrata il 27 novembre del 1916, vide la partecipazione di un centinaio di persone, tra le quali figura la stessa Edith Clifford-Williams. Riporto in traduzione un estratto dal carteggio di Stieglitz, in cui lo statunitense ripercorre le frenetiche vicende di quel pomeriggio:

Oggi è stata una giornata movimentata: poco dopo le 12.30 mi sono messo il cappotto per andare a pranzo, non ho mangiato niente a colazione, alle 18.40 ero ancora al 291 con il cappotto addosso, senza pranzo! Non mi sono seduto, la testa mi ronza... Ma è stata una bella giornata... Quasi cento persone. Pittori e insegnanti, ma anche persone normali, donne e uomini! Dabo, Walt Kuhn e altri! — Non so cosa abbia scatenato questa fretta! — *E la signorina Williams, Clifford Williams, colei a cui ero così ansioso di mostrare le tue cose — Le ha viste. Ha chiesto di loro. È stata letteralmente spiazzata. — Sostiene che il tuo lavoro ha disarmato il suo freddo giudizio. O qualcosa del genere. Era così intenso che non dava la possibilità di pensare! Ottimo. È un'opera così intensa da non dare la possibilità di pensare!*” Ottimo — “Quella [ossia l'opera] appesa in mostra!” Le ha provocato una "crisi". Tutti ne sono rimasti commossi. Chi "conosce l'arte moderna" e chi non la conosce. È un grande sport vedere come tutte le persone lo scoprono — *È un peccato che tu non abbia conosciuto la signorina Williams, avete alcune cose in comune... Se n'era appena andata quando è arrivata Anita — vorrei che Anita l'avesse conosciuta e sentita —*, e ci siamo divertiti molto²⁵⁵⁴.

La missiva attesta la visita dell'eccentrica Mina Loy, che dovette apprezzare «immensamente» [*immensely*] l'opera di O'Keeffe, unitamente al rientro serale di uno Stieglitz stremato dall'entusiasmante vernice, sebbene grato «di sapere che esista davvero un essere come Georgia O'Keeffe»²⁵⁵⁵. La disamina dell'estratto si rivela di cruciale importanza per più ordini di ragioni. In primis in quanto attesta come ancora alla fine del novembre del 1916 (il carteggio decennale tra i due non contiene ulteriori menzioni di Clifford-Williams) le due artiste non si fossero conosciute di persona. Il fatto che la stessa Clifford non intercettasse Pollitzer, giunta in visita poche ore dopo, potrebbe spiegare l'assenza di riferimenti alla sua figura (dall'analisi dei carteggi tra Pollitzer e O'Keeffe nel mese di novembre, non emergono del resto ulteriori considerazioni sulla collettiva). D'altro canto, può essere utile rimarcare l'osservazione avanzata da Stieglitz — che ricordo essere in contatto con Clifford almeno dal 1913 —, quando lo statunitense rileva con indicativa vaghezza l'esistenza di un'affinità tra le due artiste [*you have some things in common*]. Il fatto che O'Keeffe e Clifford-Williams, residenti a periodi alterni in città nei primi anni Dieci, non si fossero incontrate personalmente non preclude l'eventuale, per vie dirette o indirette, conoscenza delle rispettive opere. O almeno, ciò è quanto vorrei proporre, muovendo dalla segnalazione di una curiosa coincidenza.

Risale infatti al 18 giugno del 1916 una missiva firmata da Pollitzer indirizzata a O'Keeffe e contenente un dato interessante. Dopo uno spensierato preambolo sulla permanenza presso la contea di Delaware a sud-est dello Stato di New York, la fotografa rivolge all'amica, ormai di stanza in Virginia, una serie di coincisi interrogativi. Si legge infatti:

Com'era [Charles] Duncan — Sei in Virginia — Come ci sei arrivata — È un inferno — Quando inizia la scuola — *Hai fatto fare un giro in autobus alla tua amica in argilla [scultura in gesso]* — Ha visitato il 291 (...) ²⁵⁵⁶.

²⁵⁵⁴ Lettera di Alfred Stieglitz a Georgia O'Keeffe, 27 novembre 1916 (New York City), in O'Keeffe, op. cit., 2011, p. 81, trad. mia, enfasi mia.

²⁵⁵⁵ *ivi*, p. 82, trad. mia.

²⁵⁵⁶ Lettera di Anita Pollitzer a Georgia O'Keeffe, 18 giugno 1916, Delaware County (New York), in G. O'Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly*, Georgia cit., p. 158, trad. mia, enfasi mia.

Alcuni dei quesiti enucleati nel telegrafico “interrogatorio” trovano un’agile spiegazione: Pollitzer domanda alla collega un parere su Duncan, con cui quest’ultima stava esponendo da “291” (la collettiva era stata prorogata sino al 5 luglio), chiedendo notizia del suo fatidico arrivo in Virginia. Meno comprensibile, sebbene decisamente stimolante, appare il rinvio della fotografia all’«amica d’argilla» [*Clay friend*], posto dopo mesi di silenzio delle fonti (in un “mutismo” connesso, lo accennavo sopra, al soggiorno newyorkese di O’Keeffe). Firmandosi con il familiare soprannome di “Pat”, la risposta dell’artista di Sun Prairie non tarda a giungere. Ringraziando l’amica per la precedente lettera, la stessa riferisce: «non ho portato l’oggetto [*the thing*] alla 291 ma l’ho fatto gettare [*cast*] — l’uomo me ne ha inviato uno, ma ne ha un altro — il modo in cui ha fissato il piedistallo è orribile — non so il resto — l’ho guardato a malapena». Prima di confessare all’interlocutrice la propria stanchezza fisica e mentale provocata dal soggiorno a Charlottesville, O’Keeffe avverte la stessa della possibilità di recuperare l’oggetto gettato per lei («Forse voglio che tu prenda l’altro per me quando andrai a N.Y. — dimmi quando ci andrai — se lo farai») ²⁵⁵⁷, eventualità che Pollitzer conferma in un carteggio successivo, pur ammettendo di non aver ancora predisposto il proprio rientro a New York ²⁵⁵⁸. Per fare chiarezza su tale scambio di informazioni può essere utile prendere in analisi la contestuale corrispondenza con Stieglitz.

In una missiva più tarda datata 25 luglio 1916 indirizzata al fotografo e spedita da Charlottesville, O’Keeffe si riferisce nuovamente all’esemplare scolpito, scrivendo: «*mi chiedevo se volessi vedere il calco dell’oggetto che ho modellato poco prima di lasciare New York* — è come tutto il resto — Voglio mostrartelo, ma allo stesso tempo odio mostrarlo a chiunque — la base è molto brutta — non l’ha sistemata [presumibilmente l’artista si riferisce all’addetto alla fusione] come gli avevo detto e molto sembra perso, ma comunque mi piace» ²⁵⁵⁹. Stieglitz risponderà solo parzialmente a tale sollecitazione, dal momento che è ancora la statunitense, il successivo 21 dicembre, a confidargli di come avrebbe voluto che questi distruggesse quel calco [*wish you would break that cast*] che fino all’estate voleva mostrargli, ma che ora percepisce essere «fuori luogo» [*it seems out of place*]. Le ragioni di tale insoddisfazione dovettero, almeno in parte, risiedere nella parziale riuscita della riproduzione — «è stato quasi tutto perso nella fusione» confessa a questo proposito l’artefice. Nonostante il dichiarato rammarico per il fallimento dell’impresa, il calco non dovette essere distrutto, venendo donato alla sorella Ida O’Keeffe. Del rapporto peculiare che O’Keeffe intrattiene con tale eccentrico oggetto rendo conto il fatto che, benché «due o tre persone» si fossero proposte per acquistarlo, l’artista si dimostra inamovibile nel proposito di non venderlo, confidando a Pollitzer che «quando penso alla gente che lo guarda, mi viene voglia di rimpicciolirmi» ²⁵⁶⁰. Come inserire, dunque, tale ennesima sfuggente e stramba scultura in una possibile storia stilistica dell’apico?

²⁵⁵⁷ GOK a AP, giugno 1916 (Charlottesville, Virginia), in G. O’Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., p. 159, trad. mia.

²⁵⁵⁸ Lettera di Anita Pollitzer a Georgia O’Keeffe, giugno 1916, *Delaware County (New York)*, in G. O’Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., pp. 160-163.

²⁵⁵⁹ Lettera di Georgia O’Keeffe ad Alfred Stieglitz, 25 luglio 1916, *Charlottesville (Virginia)*, in O’Keeffe, op. cit. 2011, p. 15, trad. mia.

²⁵⁶⁰ *ivi*, p. 94, trad. mia.

3.2.4.9. «My “clay friend”»: un rompicapo per la vista

Le informazioni desunte dall'indagine documentaria consentono di identificare in maniera sufficientemente attendibile e addirittura di precisare la cronologia di una delle pochissime sculture, se non l'unica, realizzata da O'Keeffe nel corso degli anni Dieci: ossia, l'esemplare catalogato dall'Archivio dell'artista con il titolo *Abstraction* e genericamente datato 1916. Del manufatto “originale” modellato in argilla da una O'Keeffe ventinovenne prima della partenza da New York nel mese di giugno — e soprannominato da Anita Pollizter nei termini di «Clay friend» o di «Lady cast» –, non rimangono ulteriori testimonianze²⁵⁶¹. Diversamente, il calco in gesso di cui l'artista lamenta la sommaria esecuzione, risulta protagonista di numerose fotografie scattate da Stieglitz, tra le quali si distingue l'esemplare ai sali d'argento *Interpretation* risalente al 1919²⁵⁶². Tale documento fotografico immortalava la scultura che, ripresa in primissimo piano e senza piedistallo, si staglia contro la superficie di un'opera pittorica dell'artista. L'analisi dello scatto intitolato *Georgia O'Keeffe: A Portrait – Painting and Sculpture*, anch'esso impresso nel 1919 ed esito di una veduta a distanza del medesimo soggetto, permette di identificare con maggior precisione il “fondale” pittorico. Come ha già proposto di intendere Lisa Mintz Messinger, l'opera in questione deve essere identificata con l'olio su tela *Music, Pink and Blue* del 1918, in una sovrapposizione volta a generare una dialettica fortemente sessualizzata tra l'oggetto scolpito e, come si vedrà, vagamente fallico, e il viscere plissettato in cui esso appare così inglobato²⁵⁶³ [Figura 116].



Figura 116: Declinazioni di Georgia O'Keeffe, *Abstraction*, 1916; Alfred Steiglitz, *Interpretation*, 1919, Archivio Georgia O'Keeffe

²⁵⁶¹ Scrive a questo proposito Benita Eisler: «come per celebrare la sua rigenerazione e riaffermare il suo ruolo di artista, Georgia ricevette, al suo ritorno a Charlottesville, una “sorpresa” da Alfred: un pacco contenente nove fotografie che lui aveva scattato alle sue opere durante la mostra al 291. Nelle fotografie, insieme ai disegni, è visibile una scultura in plastilina della O'Keeffe, che a quanto pare lei gli aveva regalato. Definita da Anita come la sua “amica di argilla” o “la signora”, l'opera, una forma fallica inequivocabilmente eretta, sembra essere andata perduta»: Cfr. B. Eisler, *O'Keeffe and Stieglitz: an American romance*, Penguin Books, New York, 1992, p. 123, trad. mia.

²⁵⁶² A. Stieglitz, *Interpretation*, 1919 (Stampa alla gelatina d'argento, 13.3 x 8.6 cm), Georgia O'Keeffe Museum, Dono di The Georgia O'Keeffe Foundation, Numero di archivio: 2003.1.5.

²⁵⁶³ Nella sua argomentazione Lisa Mintz Messinger afferma a più riprese la vocazione fallica dal calco di O'Keeffe, sottolineato come fosse stato in seguito merito di Stieglitz l'aver ulteriormente esacerbato tale riferimento sessuale: L. Mintz Messinger, *Georgia O'Keeffe*, Thames & Hudson, New York, 2001, p. 28.

Il documento fotografico *Interpretation*, reso disponibile in alta definizione dall'Archivio O'Keeffe, fornisce una parziale testimonianza di come dovette apparire il manufatto nel 1916. Un corpo gessoso dallo sviluppo fortemente allungato e culminante con un turgore cupoliforme emerge, rastremandosi progressivamente, da una sottile base quadrata. Stando ai carteggi dell'artista e alle rimostranze che quest'ultima confida alla sodale, la scultura in argilla (e dunque il progetto originale), esibiva un appoggio formato da una delicata coppia di volute curvilinee rivolte verso l'esterno e prive di un più solido piedistallo. Le superfici e le smussature del volume, parzialmente brunite e solcate da impercettibili avvallamenti, ben attestano la tipologia di minerale friabile prescelto dall'artista. Accennavo alla presunta fragilità del manufatto originario muovendo dal fatto che, alla fine degli anni Settanta, l'opera *Abstraction* è stata oggetto di una serie limitata di dieci repliche realizzate in «bronzo laccato bianco». Il confronto con le suddette riproduzioni, affini nella composizione, benché differenti nella parvenza complessiva — le superfici bronzee verniciate di bianco conferiscono all'esemplare un *allure* etereo rispetto alla matrice porosa — consentono di precisare le dimensioni della scultura. Suffragando quanto le fotografie di contesto lasciano presagire, la medesima vanta infatti delle misure medio-piccole, risultando alta circa 25,4 cm.

Come si anticipava, l'esemplare in esame ha ricevuto un'attenzione limitata nella letteratura specialistica su Georgia O'Keeffe, presentando un numero circoscritto (sebbene non per questo meno interessante) di letture. Sarah Greenough, percorrendo l'indirizzo interpretativo maggiormente consolidato (e validato dall'Archivio dell'artista), descrive la scultura come modellata dalla statunitense in seguito alla morte della madre Ida²⁵⁶⁴ avvenuta il 2 maggio del 1916. La valenza memoriale del manufatto potrebbe giustificare la riluttanza manifestata da O'Keeffe non solo rispetto alla possibilità di vendere, bensì di esporre tale candida stele che rappresenterebbe, allora, una sintetica figura ammantata e quietamente incurvata su sé stessa. Avanzando una lettura in parziale dialogo con la sovrainterpretazione erotizzante orchestrata da Stieglitz, un'esegeta di lungo corso della produzione di O'Keeffe quale Barbara Buhler Lynes ha discusso inizialmente di «una scultura in gesso a forma di fallo» [*phallus-shaped*]²⁵⁶⁵, in un'ipotesi sostenuta anche da Mintz Messinger²⁵⁶⁶, salvo poi rivendicarne la valenza di «memento mori» in onore della figura materna, ipotizzando un'influenza formale scaturita dalla visione del complesso Natural Bridge in the Southern Shenandoah Valley²⁵⁶⁷.

Benché le direttrici menzionate possano risultare di primo acchito incompatibili, può essere opportuno non giustapporle in maniera nettamente antitetica: non è da escludersi infatti che, se da un lato l'artista poté dedicare

²⁵⁶⁴ S. Greenough, *My faraway one* cit., 2011, p. 15.

²⁵⁶⁵ B. Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929* cit., p. 50, trad. mia.

²⁵⁶⁶ Scrive a questo proposito l'autrice: «Quando l'anno successivo la scultura di O'Keeffe fu esposta alla 291, fu abbinata al suo disegno a carboncino *No. 12 Special* (1916), un alto vortice simile a un fiume, a proposito del quale scrisse semplicemente (nel 1974): "Forse un bacio...". La fotografia di Stieglitz di questa sezione dell'installazione (che inquadra insieme la scultura e il disegno), insieme all'osservazione di O'Keeffe, sembra suggerire un'implicazione romantica, rafforzata dalla successiva fotografia di Stieglitz. Nonostante gli specifici riferimenti figurativi citati in precedenza, la forma di questa scultura è decisamente fallica, ed è proprio questa interpretazione che Stieglitz scelse di enfatizzare nelle sue fotografie». L. Mintz Messinger, *Georgia O'Keeffe* cit., p. 28, trad. mia.

²⁵⁶⁷ Afferma a questo proposito Buhler Lynes: «Sebbene la scultura possa essere facilmente letta come fallica, è chiaro che O'Keeffe la concepì senza avere in mente nulla di vagamente sessuale. Molto probabilmente la intendeva come un memento mori per la madre, morta nel 1916 (...)» O'Keeffe, 2007, p. 43, trad. mia.

il manufatto scultoreo alla memoria della madre — la disamina delle parole di O’Keeffe fornisce in tal senso una traccia solo parziale, dal momento che l’artista si limita a definire l’opera nei termini di «cosa» [*thing*] –, parrebbe altrettanto legittimo intravedere, sul piano formale, un riferimento eventualmente erotico consapevolmente schiuso da O’Keeffe al fine di dissimulare il portato affettivo dell’oggetto. Del resto, l’influenza esercitata dalle recenti teorie freudiane sulla cerchia di Stieglitz risulta attestata dalla bibliografia critica, in una eco confortata anche dalla presenza, nella biblioteca personale dell’artista, di saggi quali un’edizione proprio del 1916 del celebre *Leonardo da Vinci: A Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*²⁵⁶⁸, ma anche del volume del competitor Jung *Psychology of the Unconscious: a Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido, A Contribution to the History of the Evolution Of Thought*, anch’esso posseduto in una ristampa del 1916²⁵⁶⁹.

Non intendo soffermarmi ulteriormente sul livello interpretativo, già indagato dalle precedenti interpreti e sul quale non avrei nuovi elementi da presentare. Diversamente, ciò che si vorrebbe porre in evidenza risulta la singolare circostanza per cui, nella primavera newyorkese del 1916, a distanza presumibilmente di pochi mesi, due giovani artiste emergenti realizzino una scultura in gesso di piccole dimensioni, predisposta (almeno idealmente) a una fruizione manuale la prima, potenzialmente atta a un simile trattamento la seconda, dalla conformazione carezzevole nella ritmica flessuosa di linee e superfici e, volendo annoverare tutte le possibili componenti, dalle fattezze diversamente falliche. Le coincidenze non si arrestano alla potenziale affinità morfologica, del resto imperfetta qualora il dittico di esemplari venisse posto a confronto. Entrambe le artiste, di stanza a New York nei primi anni Dieci, vantano una formazione incardinata sul medium grafico, da illustratrice e caricaturista Clifford-Williams e da disegnatrice O’Keeffe. Ma non solo, dal momento che tali sperimentatrici partecipano del medesimo, vibrante ambiente non necessariamente maschilista, benché in prevalenza maschile: ossia, quello raccolto tra la galleria “291” sulla Fifth Avenue e alla Modern Gallery di Marius de Zayas, unitamente alla rete di micro-itinerari che la cartografia artistica della metropoli statunitense poteva offrire all’epoca.

L’esecuzione di un manufatto plasmato in argilla e riprodotto in gesso, non solo rappresenta un *unicum* nel frangente temporale in esame (la produzione di Clifford-Williams risulta perduta, mentre O’Keeffe realizzerà l’omonimo tuttotondo *Abstraction* solo trent’anni dopo, nel 1946), bensì assurge a lemma costitutivo di una ricerca linguistica condivisa e incardinata sul tema dell’astrazione. Un’astrazione che, tuttavia, lungi dall’aderire in modo pedissequo ai postulati cerebrali e intellettualistici propugnati da de Zayas nel saggio newyorkese del 1913, noto e forse meditato dalle artiste, ravvisa nel *ritmo aptico* del mondo naturale, del corpo e degli affetti una dimensione fondativa.

Che connessione può dunque sussistere tra i gessi di due artiste per cui Stieglitz intuisce l’esistenza di una remota comunanza di intenti? Un simile interrogativo può essere sollevato riconoscendo nella scultura in

²⁵⁶⁸ S. Freud, *Leonardo da Vinci: a Psychosexual Study of an Infantile Reminiscence*, Yard & Company, Moffat, 1916. Numero di Archivio: ND623.L5 F8; Georgia O’Keeffe Personal Library.

²⁵⁶⁹ C.H. Jung, *Psychology of the unconscious: a study of the transformations and symbolisms of the libido, a contribution to the history of the evolution of thought*, Yard & Company, Moffat, 1916. Numero di Archivio: BF173J8; Georgia O’Keeffe Personal Library.

questione una sorta di anomalia nella produzione di O’Keeffe dei secondi anni Dieci. Sia beninteso: con una simile affermazione, non intendo ipotizzare che il manufatto testimoni di una deviazione linguistica in un’identità artistica, ossia quella di O’Keeffe, a quelle altezze cronologiche già compiutamente formata. La ritmica di contorni sinusoidali, la terminazione cupoliforme così come l’aggancio floreale, memore degli organismi fitomorfi dell’*Art Nouveau*, detengono plurimi elementi di tangenza con la contestuale produzione grafica dell’artista. A questo proposito, possono essere citati alcuni celebri esempi: tracce di una figurazione dallo sviluppo spiccatamente longitudinale, curvilineo e terminante in un turgore colto nel suo raccogliersi in sè stesso compaiono già nel carboncino *Early No. 2* del 1915, così come nel successivo acquerello *Blue II* (1916). Mentre la creazione di forme molli e dalidiane nella loro nitida restituzione pittorica percorre trasversalmente la produzione dell’artista di Sun Prairie, la peculiare conformazione che quest’ultima prevede per la base del manufatto — che ricordo dovette presentarsi, nella matrice in argilla, privo di piedistallo —, modellando una diade di volute a suggerire la flessione tanto delicata quanto portentosa mediante cui due foglie, posandosi sul piano d’appoggio, sostengono la figura ricurva, trova una significativa corrispondenza con le “radici” del corpo slanciato di *Second, Out of My Head* (1916, carboncino su carta). Ancora, disegni a carboncino quali *Abstraction with Curve and Circle*, datati 1915-16²⁵⁷⁰, testimoniano di una sensibilità “cartografica” già matura di O’Keeffe e forse mutuata dalla frequentazione della fotografia texturale di Paul Strand, vicinissimo in quegli anni a Stieglitz (ma che l’artista incontra personalmente solo l’anno successivo, nel 1917)²⁵⁷¹ [Figura 117]



Figura 117: Georgia O’Keeffe, *Early No. 2*, 1915; *Second, Out of My Head*, 1916; *Abstraction with Curve and Circle*, 1916. Archivio Georgia O’Keeffe.

Molteplici risultano gli esemplari di cui si potrebbe fare ancora menzione. Limitando la discussione al seminale regesto qui enucleato, mi pare legittimo sostenere che, nel suo principio formale e stilistico, la piccola scultura partecipa pienamente delle contestuali ricerche perpetrate da O’Keeffe. Più profondamente, stando con lo storico dell’arte e curatore Jonathan Stuhlman, sarebbe proprio tale persistente motivo riferibile all’alveo del

²⁵⁷⁰ G. O’Keeffe, *Abstraction with Curve and Circle*, 1915-16, Carboncino su carta, 23 3/4 x 18 3/8 pollici. Museo Georgia O’Keeffe, Dono della Fondazione Burnett e della Fondazione Georgia O’Keeffe. Numero di Archivio: 1997.

²⁵⁷¹ Sui rapporti tra O’Keeffe e gli esponenti della Straight Photography rispetto al tema dell’astrazione si veda: J. Stuhlman, *Circling Around Abstraction*, West Palm Beach: Norton Museum of Art; New York: Hudson Hills Press, 2007, pp. 21-22, trad. mia; S. Greenough, *Paul Strand, 1916: Applied Intelligence*, in S. Greenough (a cura di), *Cat. Mostra Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries* (Washington: National Gallery of Art; and Boston, 2000), Bulfinch Press, 2000, pp. 247-56.

sinuoso, del curvilineo o della spirale a rappresentare uno dei contributi di maggiore impatto alle ricerche sull'astrattismo internazionale da parte della statunitense. Come annota l'autore: «un elemento chiave dell'astrazione di O'Keeffe, che la distingue non solo dai suoi coetanei europei ma anche dalla maggior parte dei modernisti americani, è l'uso costante di forme circolari pulsanti, a spirale e vorticosi»²⁵⁷². Se, pertanto, l'aptomorfismo magistralmente schiuso dalla scultura può essere inteso quale sintomo di un'attitudine stilistica consolidata, ciò che a mio avviso rimane ancora parzialmente inspiegabile — in un dato su cui, a dire il vero, neppure gli esegeti di O'Keeffe hanno sollevato eventuali dubbi — corrisponde alla repentina, inattesa e persino isolata transizione al linguaggio plastico.

In una conferenza dedicata alla produzione plastica dell'artista celebrata il 3 aprile 2020 (con il sostegno del Georgia O'Keeffe Museum), Ariel Plotek, curatore del dipartimento di Fine Arts della medesima istituzione, avanza una delle rare considerazioni formali sul manufatto. Riflettendo sull'iconografia del tuttotondo, l'autore ne rileva l'affinità con quello che rappresenta il *topos* per eccellenza della figura ammantata nella scultura moderna, oltre che un prodromico manifesto degli sviluppi dell'arte plastica novecentesca: il *Monumento a Balzac* (1891-1897) bronzo di Auguste Rodin. Svelata nel 1895, l'effigie del leggendario francese, esito di una commissione pubblica emessa dalla Société des Gens des Lettres nel 1883, come noto, venne rigettata dai suoi stessi richiedenti²⁵⁷³. Il riferimento posto da Plotek mi pare di assoluto rilievo, a maggior ragione osservando il capolavoro di Rodin alla luce della lettura formulata da Rosalind Krauss. La statunitense, elaborando una chiave interpretativa di schietta acutezza, pone l'accento sulla dimensione processuale che i significati assumono nella scultura monumentale dell'artista parigino: «il significato non precede l'esperienza — puntualizza Krauss —, ma si manifesta nel processo stesso dell'esperienza. È sulla superficie dell'opera che i due "sensi del processo coincidono: lì l'esternalizzazione del gesto si incontra con l'impronta dell'atto dell'artista che plasma l'opera». Esplicitando come il luogo di tale procedimento di "esternalizzazione" dei significati coincida con la «superficie» [*surface*], la storica dell'arte rileva la perfetta traduzione operata dal parigino, portando all'implosione il linguaggio "greve" dell'arte scultorea, del passo secondo cui «Rilke si commosse nel descrivere la testa del Balzac come qualcosa di completamente distinto dal corpo»²⁵⁷⁴. La postura ingolfata [*engulfe*] della figura, l'isolamento del capo, unitamente alla cancellazione delle membra in favore di un involucro palpitante che faticosamente le contiene, appaiono componenti riscontrabili anche nel manufatto di O'Keeffe — che rammento visitare nel gennaio del 1908, non senza qualche perplessità, l'esposizione di opere grafiche di Rodin presentate da Stieglitz.

Deve essere inoltre sottolineato come la conoscenza del monumento da parte dell'artista possa trovare un eventuale riscontro bibliografico: tra i titoli custoditi nella sua biblioteca personale, si conserva anche il volume *Cubists and Post-impressionism* dell'avvocato e critico statunitense Arthur Jerome Eddy, dato alle stampe in

²⁵⁷² J. Stuhlman, *Circling Around Abstraction* cit., p. 2. L'autore affronta la questione della tensione circolare che attraversa trasversalmente la produzione di O'Keeffe nei termini di un'attitudine consolidatisi sin dagli anni della formazione (sotto l'egida del già citato Dow e di Chase), evidenziandone le possibili influenze con i linguaggi dell'Art Nouveau, non di rado incentrate sulla pulsante restituzione di elementi mutuati dall'ambiente naturale, e le divergenze rispetto al circolo degli artisti gravitanti nell'alveo del Sincronismo statunitense (ivi, pp. 2-21).

²⁵⁷³ G. Néret, A. Rodin, *Auguste Rodin: Sculptures and Drawings*, Taschen, Köln, 2004, pp. 68-70.

²⁵⁷⁴ R. Krauss, op. cit., 1981, pp. 30-31.

prima edizione nel 1914, di cui O’Keeffe ricorda a Pollitzer, nell’agosto del 1925²⁵⁷⁵, di essere in possesso già da qualche tempo e che nomina nuovamente a Stieglitz in un missiva datata 27 novembre del 1916²⁵⁷⁶. In quella sede il teorico da Chicago sostiene, dispiegando una serie di annotazioni che poterono forse colpire la giovane artista: «il suo Balzac è, in senso profondo, la sua opera più colossale e allo stesso tempo più elementare. Nella sua semplicità, nell’uso dei piani e delle masse, è — si potrebbe dire, solo a scopo illustrativo — cubista, senza le stravaganze del cubismo. È puramente post-impressionista»²⁵⁷⁷.



Figura 118: Montaggio alternato, Georgia O’Keeffe, *Abstraction*, 1916; Edward Steichen, *M. Auguste Rodin Balzac*, 1911; Edward Steichen, *The Open Sky, Balzac-Toward the Light, Midnight*, 1911; Edward Steichen, *Balzac-The Silhouette*, 1911

Benché il parallelismo avanzato da Plotek risulti non solo convincente, ma persino potenzialmente documentabile, mi pare che, allo stesso tempo, esso presenti alcune differenze non trascurabili [Figura 118]. La prima osservazione che potrebbe venire sollevata risiede nella natura apertamente non monumentale, quando non addirittura provocatoriamente anti-monumentale, dell’esemplare modellato da O’Keeffe. Tale candida stele, leggera e portatile, viene immaginata dall’artista come priva di piedistallo e piuttosto dotata di una terminazione flessuosa che, se riprodotta come la statunitense aveva previsto, avrebbe dato al minuto manufatto l’aspetto di un elemento naturale colto nel suo protendersi dal suolo. Certamente la monumentalità, per dirla con Barbara Hepworth, non è una questione di dimensioni, quanto di scala: anche in questo caso, l’accostamento tra il tuttondo bronzeo di una figura maschile alta quasi tre metri, non nominata dall’artista nei suoi carteggi, e un esemplare in gesso alto un decimo credo possa legittimamente suscitare qualche perplessità. Muovendo da tali osservazioni e dalla circostanza, a mio avviso ineludibile per cui l’artista modella nel giugno del 1916 un esemplare in un *medium* che abbandonerà per oltre trent’anni, sospinge la mia argomentazione a ricercare le ragioni di tale eccentrica deviazione nella faticosa primavera “aptica” del 1916.

3.2.4.10. Un intreccio di fonti: O’Keeffe e le altre

Così, quasi a chiudere il cerchio, mi è necessario tornare alla già menzionata collettiva di scultura comparata inaugurata alla Modern Gallery di de Zayas l’8 marzo del 1916. Senza dover spingere lo sguardo sino ai

²⁵⁷⁵ Lettera di Georgia O’Keeffe ad Anita Pollitzer, 25 agosto 1915, Charlottesville (Virginia), in O’Keeffe, *Lovingly, Georgia* cit., p. 15.

²⁵⁷⁶ Lettera di Georgia O’Keeffe a Alfred Stieglitz, 27 novembre 1916, Canyon (Texas), in O’Keeffe, *My faraway one* cit., 2011, 82.

²⁵⁷⁷ A. Jerome Eddy, *Cubists and Post-impressionism*, McClurg & Co, 1914, p. 79, trad. mia.

boulevard parigini, è in tale contesto che O’Keeffe, nella primavera di quell’anno assorbita nella fibrillante scena artistica newyorkese, poteva ammirare sculture di dimensioni piccolo-medie realizzate da giovani artiste donne. Manufatti plastici che, accostati alle teste di Brancusi e Modigliani li esibite, condividono con il gesso di *Abstraction* un orizzonte di ricerca affine: quello inerente alla rappresentazione sintetica di figure colte in movimento, siano esse antropomorfe o meno. Mi riferisco nella fattispecie alla bronzea e dinoccolata *Wind Figure* di Alice Morgan Wright alta 26.6 cm (compreso il piedistallo) esibisce allora una vorticoso e puntiforme base di aggancio; al lattiginoso gesso cubofuturista *Atoms* (1914) di Adelheid Lange Roosevelt²⁵⁷⁸, il cui sviluppo dalla base rastremata culmina nello spigoloso intreccio scaturito da due corpi, così come all’altresi longilinea *Tennis Player - Servant* del 1915, che comprime il gesto atletico di una sportiva nella composizione di volumi conici, tubolari e piramidali. Nell’ambito di tale collettiva, in cui dovettero figurare manufatti di provenienza africana, seguendo le fonti francesi e l’interpolazione del catalogo, potrebbe aver presenziato, probabilmente senza la corretta denominazione, *Plâtre à toucher chez de Zayas* di Clifford-Williams. L’esemplare, come ho già accennato in precedenza, condivide con i manufatti selezionati tanto le dimensioni (sconosciute delle opere di Roosevelt ma che, se comparata alle sculture di Morgan Wright, Brancusi e Modigliani li esposte, lascia supporre fossero medio-piccole), l’utilizzo del gesso e, soprattutto, la riduzione formale di un determinato soggetto (a mio avviso, non una forma fallica, quando un elemento fitomorfo colto nella sua pulsante vitalità) [Figura 119].

²⁵⁷⁸ Per una delle rarissime introduzioni alla figura di Adelheid Lange Roosevelt si veda: D. Hyland, *Adelheid Lange Roosevelt: American Cubist Sculptor*, in “Archives of American Art Journal”, Vol. 21, N. 4, 1981, pp. 10-17.

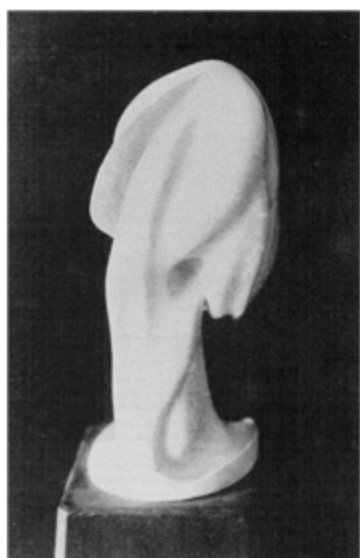


Fig. 10. Adelheid Roosevelt, *Form*, Plaster, 1915. Plaster, dimensions unknown. Formerly in the Quinn Collection; present location unknown. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Fig. 11. Adelheid Roosevelt, *Form II*, ca. 1914. Wood, dimensions unknown. Present location unknown. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Fig. 14. Adelheid Roosevelt, *Form*, ca. 1914. Plaster (?), dimensions unknown. Present location unknown. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Fig. 15. Adelheid Roosevelt, *Form*, Plaster, ca. 1915. Plaster, dimensions unknown. Present location unknown. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Fig. 17. Adelheid Roosevelt, *Head*, ca. 1916. Plaster, dimensions unknown. Private collection. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Figs. 16 and 18. Adelheid Roosevelt, *Head*, ca. 1913. Plaster, dimensions unknown. Present location unknown. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Fig. 7. Adelheid Roosevelt, *Bird*, ca. 1913. Chertwood, 8 x 11 inches. Helen Furuseth Spenser Museum of Art, Lawrence, Kansas. Gift of the Friends of the Art Museum.



Fig. 12. Adelheid Roosevelt, *Form*, Plaster, ca. 1914. Wood, dimensions unknown. Present location unknown. Adelheid L. Roosevelt Papers, AAA.



Figura 119: Montaggio con E. Clifford-Williams, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916; Adelheid Roosevelt, *The Tennis Player Serving*, 1915; Adelheid Roosevelt, *Head*, 1913; Adelheid Roosevelt, *Bird*, 1913; Alice Morgan Wright, *The Fist*, 1921; Georgia O'Keeffe, *Abstraction*, 1916

Ipotizzare la visita all'esposizione da parte di O'Keeffe, permetterebbe non solo di sollevare il gesso di *Abstraction* dall'isolamento mediale in cui verte nella prima produzione dell'artista di Sun Prairie, bensì di intendere il medesimo quale testimonianza di un panorama storico-artistico che, pur componendosi di individualità autonome, appare animato da linee di ricerca direttamente o indirettamente condivise. Un panorama in dialogo con le contestuali ricerche brancusiane e cubiste di provenienza europea, presentate in quegli stessi anni negli Stati Uniti, e dove, cionondimeno, si fa strada un drappello di artiste donne impegnate in un corpo a corpo tra arte plastica e superamento delle istanze della rappresentazione mimetica. È dunque in quel contesto che figura il manufatto gessoso di Clifford-Williams esibito da de Zayas, forma palpitante dallo sviluppo curvilineo predisposto all'esplorazione manuale; le sculture di Alice Morgan Wright, che con il gesso belligerante di *The Fist* del 1921 (86cm)²⁵⁷⁹, ripropone un simile sviluppo tanto verticale quanto magmatico nella composizione; i manufatti di Lange Roosevelt che, sin dal 1913, licenziava esemplari quali *Head* (di cui materiali e dimensioni non risultano note), in cui l'iconografia della figura ammantata appare sviluppata

²⁵⁷⁹ C. Streifer Rubinstein, *American Women Sculptors* cit., 1991, pp. 220-223.

cingendo un sintetico volto nell'abbraccio di una diade di volute morbidamente incurvate²⁵⁸⁰. Ricordo a tal proposito come proprio una nitida fotografia di *Tennis Player - Servant* venisse pubblicata sul secondo numero del periodico "291", nel mese di febbraio 1916, in coda a un breve intervento di Picabia. In esso il francese, nel solco degli assunti posti da almeno un triennio dal sodale de Zayas, caricati di ingerenze freudiane («tutti i desideri — scrive il parigino l'autore — i bisogni di proiettarsi, tutti gli impulsi soggettivi possono essere espressi attraverso centinaia di metodi possibili») rivendicava la necessità di «trovare un mezzo di forma assoluto [*an absolute medium of form*]», ponendo a corredo di tale teoria lo scatto riprodotto il tuttotondo di A. Roosevelt²⁵⁸¹, che forse O'Keeffe proprio in quella sede poté vedere²⁵⁸².

Gli esemplari scultorei esposti alla Modern Gallery (come la sinossi fotografica può comprovare), pur presentando delle evidenti affinità linguistiche, testimoniano di una pluralità di orizzonti sperimentali. La sintesi volumetrica dei manufatti di provenienza africana e messicana, le più avanzate ricerche cubo-futuriste europee rivisitate da Morgan Wright e A. Roosevelt alla luce dei processi non di astrazione, bensì di riduzione formale condotti da Brancusi, rendono la collettiva di scultura comparata un luogo di ricerca particolarmente aggiornato. La piccola stele in argilla modellata da O'Keeffe nel giugno del 1916 e riprodotta in almeno due versioni in gesso tra l'autunno e l'inverno di quello stesso anno, pur operando, in maniera conforme a quanto l'artista andava sperimentando in ambito grafico, un procedimento di riduzione ritmica, a quella altezza poco condivide, almeno nella teoria, con le istanze cubiste. Pertanto, la mia impressione è che, a fronte di una possibile visita dell'esposizione, sia stato proprio l'incontro con il "gesso da toccare" di Clifford-Williams con il suo andamento vorticoso, la sua ritmica di piani e di linee, unitamente alla terminazione bombata, a sospingere le ricerche di O'Keeffe in una direzione aptica non sovrapponibile a quella delle future suffragette Morgan Wright e Roosevelt. Si forniranno a breve due prove a mio avviso determinati rispetto a questa proposta.

Occorre infatti premettere che, mentre la riproduzione realizzata da Picabia del gesso di Clifford-Williams figurava sull'unico numero di "Rongwrong" uscito nel maggio del 1917, il gesso di O'Keeffe faceva la sua prima apparizione pubblica nell'ultima esposizione organizzata da "291". Dal 3 aprile al 14 maggio del 1917 veniva ospitata la prima personale dell'artista di Sun Prairie dal titolo *Exhibition of Recent Works — Oils, Watercolors, Charcoal Drawings, Sculpture — By Georgia O' Keeffe of Canyon, Texas at 291*²⁵⁸³. Gli spazi sulla Fifth Avenue erano stati a tal fine debitamente allestiti: come documentato dalle numerose fotografie catalogate presso l'Archivio O'Keeffe, un fondale in tessuto grigio occupava il registro superiore della parete, nella fascia in cui le opere, principalmente grafiche, sarebbero state esposte, divise per il tramite di una modanatura da una quinta in tessuto plissettato scuro che giungeva al pavimento. Le ventidue opere esibite si presentavano prive di cornici, come già da segnalato da Prentice Wagner, e ordinatamente appese. Tra di esse di distinguono, per citarne solo alcune, il celebre carboncino *No. 8 Special* del 1916, il dipinto a olio *Train At*

²⁵⁸⁰ D. Hyland, *Adelheid Lange Roosevelt* cit., p. 13.

²⁵⁸¹ F. Picabia, in "291", pubblicato da "291", Fifth Avenue, New York, febbraio 1916, s.n.

²⁵⁸² Occorre a questo proposito ricordare come in una lettera dell'agosto 1915 indirizzata alla Pollitzer, l'artista si dicesse entusiasta della ricezione del primo numero del periodico e in attesa di ricevere i due numeri successivi: A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., 1 p. 15.

²⁵⁸³ S. Greenough, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries* cit., p. 130.

Night In The Desert dello stesso anno, i coevi acquerelli *Sunrise And Little Clouds No. 11* e *Morning Sky With Houses*. Riunendo la documentazione delle vedute d'insieme, l'impressione complessiva è quella di una prassi incardinata sulla sperimentazione di una ritmica della linea curva, colta nella sua infinita tipologia di variazioni — dalla spirale del fumo di un treno in corsa, al morbido declivio di un panorama montanino, al tracciato teso e curvilineo dell'acquerello *Blue I* (1916) e ancora allo sviluppo vibrante di *Blue, Green And Red* dello stesso anno. Là, nella «stanza principale» [*main room*] e posata su un cordolo, figurava la riproduzione in gesso della piccola *Abstraction* (1916), esibita con il carboncino di *No. 12 Special* (1916) installato sulla parete retrostante²⁵⁸⁴. L'allestimento, curato da Stieglitz e parzialmente predisposto già il 2 aprile, lungi dal suggerire una chiave di lettura di matrice sessuale (come sarebbe accaduto con la menzionata fotografia del 1919) dispiega un'assonanza formale eloquente nella sua semplice giustapposizione.

L'esemplare grafico, presumibilmente parte della risma di lavori inviati da Anita Pollitzer a Stieglitz nel gennaio del 1916, deve datarsi al novembre o, al più tardi, al dicembre del 1915. La simultanea presentazione del manufatto plastico di *Abstraction* e dell'opera grafica *No. 12 Special* rimarca la persistenza, a queste altezze compiutamente stilistica, di quei motivi già riscontrati nella produzione dell'artista di Sun Prairie: lo sviluppo palpitante di una figura che condensa, nel diagramma di linee funzionali berensoniane, lo sforzo di protendersi e richiudersi su se stessa; la ritmica di piani e superfici scaturita dalla genesi entropatica della forma poi migrata su un supporto bidimensionale. Il freudiano Stieglitz, qui improvvisamente e responsabilmente formalista, dovette cogliere tale potente affinità mettendola in scena [Figura 120].

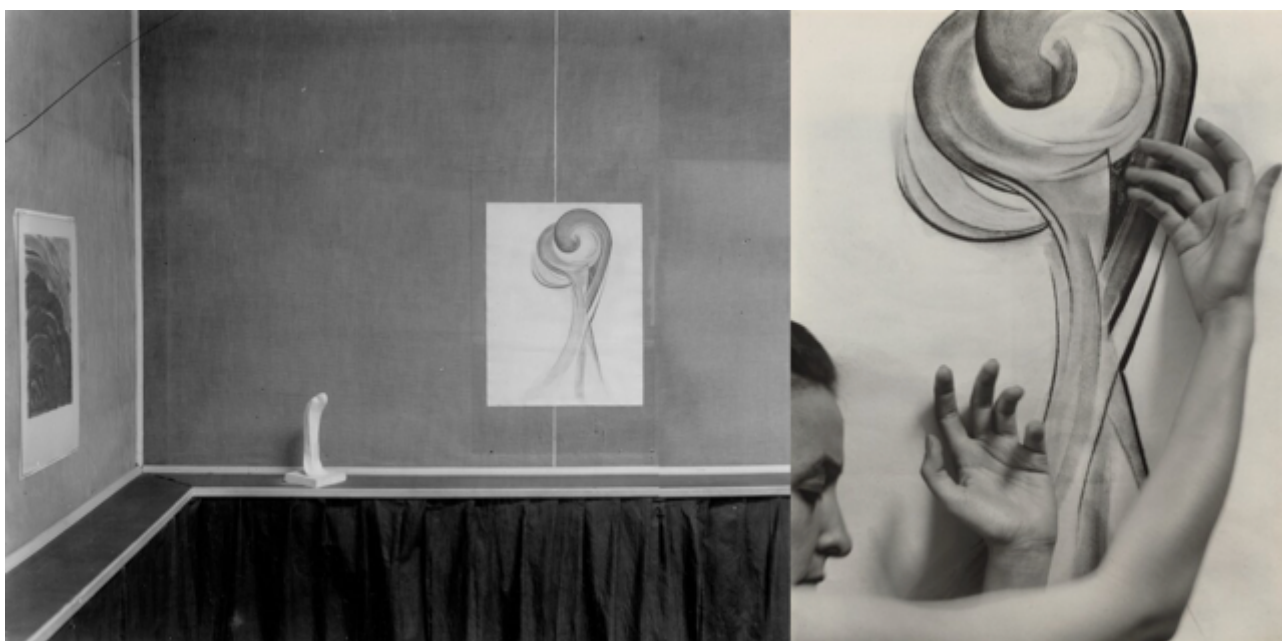


Figura 120: G. O'Keeffe, *Exhibition of Recent Works — Oils, Watercolors, Charcoal Drawings, Sculpture — By Georgia O'Keeffe of Canyon, Texas at 291, 3-4 aprile 1917, "219", New York*

²⁵⁸⁴ L. Mintz Messinger, *Georgia O'Keeffe* cit., p. 28.

3.2.4.11 «Till I have cramps in my feet»: sulla genesi aptica della forma

In tale intricata rete di rimandi autoriali e stilistici, esporre la mia tesi sull'aptico implica disporre un momento di sintesi. Ho messo in luce, nel solco di Prentice Wagner, come la formazione grafica di O'Keeffe si radichi in una prassi operativamente corporea. Una pratica (e, allo stesso tempo, una modalità di fruizione) non circoscrivibile al tropo dell'occhio toccante che insegue i contorni, palpanzoli, bensì incardinata sulla traduzione del movimento del corpo in un diagramma di elementi formali. Ossia, in una ritmica vitalistica fatta di linee, spessori, superfici che promana, dalla bidimensionalità di un supporto cartaceo, la genesi aptica giacché propriocettiva, interocettiva e dinamica, della forma.

In una lettera inviata all'amica Pollitzer un lunedì notte del dicembre del 1915, l'artista, trascrivendo in presa diretta quanto andava sperimentando, fornisce all'interlocutrice uno spaccato della sua febbrile attività. Compiendo una sessione di lavoro notturno — in una condizione di pseudo-cecità, si potrebbe suggerire — l'artista confessa la frustrazione generata dal trasferire le forme che baluginano nella mente (come accadeva sin dai primissimi anni del Novecento) in un sistema di segni [*marks*] grafici, destinati a mantenersi, tuttavia, intraducibili a parole. Come nel caso della *planchette* di Stein — O'Keeffe era in possesso del volume *Geography and Play* del 1922, così come dell'edizione illustrata di *The autobiography of Alice B. Toklas* (1933)²⁵⁸⁵ — la scrittura ritmica scaturita dal corpo dell'artista che, fedele alla lezione di Dow, appare veicolata dalle dinamiche fluttuazioni del braccio, travalica il suo stesso codice. Essa schiude una ritmica carnale nel gesto e nella genesi della forma: dalla posizione eretta a quella accovacciata a terra, l'artista delinea un tracciato che poi circumnaviga «strisciando» attorno al foglio di carta, in cerca di un significato sempre inafferrabile, fino a quando non le vengono «i crampi al piede» [*till I have cramps in my feet*]²⁵⁸⁶. Una simile ritmica entropatica tanto nella creazione quanto nella fruizione dell'opera, appare ulteriormente sviluppata nella piccola scultura modellata nel giugno dell'anno successivo.

Nel plasmare un minuto memoriale — erede longilineo di Venere preistorica? —, eventualmente mascherato da un riferimento erotico — rammento di come nella Biblioteca personale dell'artista sia rinvenibile un'edizione tradotta in inglese del 1916 del discusso volumetto freudiano su Leonardo, in cui il plesso psicoanalitico composto di figura materna, animale (il presunto «avvoltoio») e fallica occupa una posizione considerevole²⁵⁸⁷ — è come se l'artista, nell'estate del 1916, materializzasse tale ritmica di movimenti in un corpo tridimensionale, che occupa spazio e sollecita il desiderio di venire digitalmente esplorato. Come nel caso di Clifford-Williams si tratta di un percorso “intra” e “intermediale” che affronta la questione del toccare o, più precisamente, della sua stratificata motilità (l'aptico), in maniera diffusa: ossia, per il tramite del linguaggio, del disegno e della plastica. Nel caso dell'artista di Ithaca ciò avviene, idealmente, dalla scultura

²⁵⁸⁵ Le opere citate sono visibili presso la Biblioteca personale dell'artista con i seguenti Numeri di archivio: PS3537.T323 Z5 1933; PS3537.T323 G4 1922.

²⁵⁸⁶ Lettera di Georgia O'Keeffe ad Anita Pollitzer, dicembre 1915, lunedì notte, (*Columbia, South Carolina*), G. O'Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., p. 103, trad. mia.

²⁵⁸⁷ Annota Freud in tale contesto: «la mitologia può anche offrire la spiegazione che il fallo, aggiunto al corpo femminile, aveva lo scopo di de-notare la forza creativa primitiva della natura» S. Freud, *Leonardo da Vinci* cit., p. 108, trad. mia. Per un'introduzione al saggio freudiano in ambito storico-artistico rimando a: M. Schapiro, *Leonardo and Freud: An Art-Historical Study*, in “Journal of the History of Ideas”, Vol. 17, N. 2, aprile 1956, pp. 147-148.

al piano pittorico; in O’Keeffe, per contro, l’iter procede dal piano grafico a quello del manufatto plastico, la cui esecuzione in tale *medium* poté essere suggerita, forse, dalla conoscenza dell’opera della collega.

Reco a supporto della mia ipotesi “aptica” tre diverse fonti. La prima afferisce a un passaggio tratto dal già citato volume di Huntington Wright, che l’artista dovette consultare assiduamente dalla sua pubblicazione nel 1915, rileggendolo nel settembre del 1916²⁵⁸⁸ e ancora nell’autunno del ‘17 (in occasione di un seminario organizzato in gennaio dalla Faculty Circle in Texas, l’artista riprende le teorie estetiche di «Wright—Bell—de Zayas—Eddy») ²⁵⁸⁹. L’impalcatura teorica orchestrata dal critico d’arte statunitense assegna non fortuitamente un ruolo strutturale alla «linea» e alla sua «organizzazione». Stando alla sistemazione posta dall’autore, ciò significa, teoricamente, che «nessuna forma plastica può esistere senza ritmo [*rhythms*]. Un ritmo — e torna così la diade di ritmi di Clifford-Williams —, non «superficiale-armonico», bensì posto «alla base delle grandi forze fluide ed equilibranti dell’esistenza materiale. Tale ritmo è la simmetria del movimento. Su di esso si fonda tutta la forma, sia nell’arte che nella vita»²⁵⁹⁰. Nel prendere in esame, parzialmente contestandole, le sperimentazioni pittoriche futuriste, questi non solo rivendica il ruolo attivo che lo spettatore possiede rispetto all’opera, ma sancisce un discrimine, evidentemente basato sui presupposti trascritti, tra la restituzione ancora mimetica delle forze attive nel reale, e la loro riduzione, per avvalermi della sua stessa terminologia, energetica. Questi infatti annota:

La nostra partecipazione a una danza, per esempio, è infinitamente più intensa della rappresentazione cinematografica che ne fanno i futuristi. *Nell’esperienza reale non solo si vede il caos, ma si possono toccare le forme vorticosi, sbattere le palpebre davanti alle luci, sentire i profumi, il rumore e la musica.* In altre parole, *si è spinti a provare sensazioni o sentimenti dalle forze fisiche stesse.* Per il vero artista queste forze fisiche sono solo le sue armi, mai i suoi fini²⁵⁹¹.

Contestando ai futuristi di restituire la «rappresentazione superficiale degli effetti [*the superficial portrayal of effects*]», Wright pare suggerire in filigrana come non sia la traduzione simultanea o crono-fotografica del movimento (che nominerà poche pagine dopo) a rapprendere l’essenza della forma²⁵⁹², bensì la propensione, insita nella «grande pittura», ad accompagnare lo spettatore «attraverso ogni fase dell’energia cinetica dal caos». Al termine di una simile esperienza d’immersione multimodale, quando il fruitore finalmente «emerge», questi «ha vissuto una colossale esperienza dinamica [*he has undergone a colossal dynamic experience*]». «Dopo tutto — termina Wright con un’osservazione che poté forse colpire una O’Keeffe oramai trentenne, «l’energia è la realtà fisica ultima»²⁵⁹³. Se, per il tramite della frequentazione del saggio di Wright, l’artista di Sun Prairie consolida quella propensione, già a lei propria, a intendere il ritmo come connaturato al movimento energetico del corpo e delle forze agenti in natura in qualità di fenomeno multimodale — che Katherine Hoffman

²⁵⁸⁸ Dal carteggio con Pollitzer si evince come la consultazione del testo dovette appassionare entrambe le giovani statunitensi: G. O’Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., pp. 172, 185, 186.

²⁵⁸⁹ *Lettera di Georgia O’Keeffe ad Anita Pollitzer, gennaio 1917, (Canyon, Texas)*, G. O’Keeffe, A. Pollitzer, *Lovingly, Georgia* cit., p. 238.

²⁵⁹⁰ *ivi*, p. 18, trad. mia.

²⁵⁹¹ Wright, *The Creative Will* cit., p. 268, trad. mia.

²⁵⁹² *ibidem*.

²⁵⁹³ *ibidem*.

avrebbe ricondotto alla «teoria simbolista francese della sinestesia»²⁵⁹⁴, delle suggestioni incidentali rivolte alla motilità del toccare poterono giungerle anche da Stieglitz.

In una lettera datata 11 dicembre 1916, mentre O’Keeffe risulta ancora di stanza in Texas, questi afferma, presumibilmente riferendosi all’esemplare plastico di *Abstraction*: «il gesso è un materiale insensibile [*unsympathetic*]. *Se lo si potesse toccare con la mano* [*if you could touch it with your hand*] perderebbe la sua



Figura 121: Montaggio A. Stieglitz, *Interpretation*, 1919; A. Steiglitz, *Georgia O’Keeffe*, 1919

qualità sgradevole, cioè il materiale acquisterebbe vita, o *meglio assumerebbe vita* [*assume life*]²⁵⁹⁵. Tale osservazione *ex abrupto*, che a mio avviso può venire intesa sia come l’incidentale scoperta, da parte del fotografo statunitense, della natura intimamente tattile del gesso realizzato dall’adorata *protégée*, sia come un invito (che mostrerò a breve rivelarsi ambiguo) rivolto alla medesima a percorrere un simile indirizzo, trova una serie di riscontri documentari risalenti al 1919. Nello specifico, lo spoglio del fondo fotografico dello statunitense confluito nelle collezioni della National Gallery di Washington D.C., testimonia di come dal 1917 circa (anno della sua esposizione da “291”) [Figura 121], la piccola scultura avesse esercitato su di lui una notevole fascinazione, destinata a rimarcare la dualità tra la produzione di O’Keeffe e l’ingerenza esercitata da Stieglitz non solo sull’interpretazione della sua opera, ma anche sul suo corpo in immagine.

²⁵⁹⁴ Riferendosi al già citato olio su tela *Music – Pink and Blue I* (1919), Hoffmann propone, nel solco di Baudelaire: «l’evocazione da parte di O’Keeffe di un intenso linguaggio musicale con un senso del ritmo, della forma e del colore, come in questo dipinto, è coerente con l’attribuzione da parte di alcuni critici di caratteristiche simboliste al suo lavoro. Il dipinto suggerisce la teoria simbolista francese della sinestesia, in cui l’espressione di un senso può evocarne un altro. Le forme e i colori sottilmente delineati sembrano evocare i sensi del suono e del tatto» K. Hoffmann, *An Enduring Spirit: the art of Georgia O’Keeffe*, Scarecrow Press, Metuchen, 1984, p. 101, trad. mia.

²⁵⁹⁵ G. O’Keeffe, *My Faraway* cit., p. 94, nota 201, trad. mia.

Già nel 1918, reiterando una tipologia di scatto sperimentata sin dall'anno precedente, l'autore immortalava O'Keeffe con il capo chino e gli avambracci disposti in maniera asimmetrica e leggermente in movimento, a evocare il fluire di volute del menzionato carboncino *No. 12 Special* (1916). Stieglitz fornisce così l'ennesima testimonianza della natura stratificata del contatto nella prassi dell'artista di Sun Prairie: ossia, una ritmica di contatti che annovera simultaneamente quello compiuto dal carboncino sulla grana della carta, dal corpo dell'artista che aderisce al supporto, dal movimento vitalistico che, promanando dal e per il tramite delle sue membra in movimento, culmina in un diagramma di segni destinato a riecheggiare nel fruitore²⁵⁹⁶. L'anno successivo, nel 1919, il gesso di *Abstraction* risulta protagonista di un nucleo di cinque fotografie raramente menzionate dalla letteratura critica. In una tersa stampa al palladio dal titolo *Interpretation* Stieglitz, come era accaduto due anni prima con l'orinatoio R. Mutt di Duchamp, restituisce alla stele l'immanente propensione elegiaca: la figura "canoviana" di Ida O'Keeffe, in una delle sue rare vedute frontali, appare ammantata e fremente nel suo rarefarsi in un sistema morbido di linee e di piani²⁵⁹⁷. Mentre l'ambientazione della fotografia, screziata dal baluginio di un gioco di luci, ne acuisce la vocazione religiosa, il coevo scatto *Georgia O'Keeffe* (1919) costituisce a mio avviso una fonte di svolta.

La stampa al palladio inquadra in primissimo piano il volto e il busto dell'artista contro un fondale scuro. Serbando un'espressione indecifrabile, l'artista stringe nella mano sinistra la familiare scultura che, recando a sé, sostiene con la mano destra. Come ho illustrato nella prima sezione del lavoro e nei precedenti paragrafi, sebbene non sia affatto raro imbattersi in fotografie della medesima colta nell'interagire con le sue opere, il caso in questione mi pare presenti alcune specificità. Anzitutto, il manufatto longilineo si mostra eccezionalmente a misura di mano: le dita di O'Keeffe lo cingono con naturalezza, mentre la sfocatura dello scatto enfatizza il desiderio dell'artista di trattenere quel feticcio laico, che i carteggi, lo rammento, riferiscono come invendibile, quando non addirittura inadatto all'esposizione. *Unicum* plastico nella sua produzione degli anni Dieci, la figura materna, celebrata con una parvenza eversivamente fallica, diviene immagine, o più precisamente condensazione, di una prassi che, per il tramite del corpo, avvia un sistema di traduzione intermediale: il corpo senziente, un corpo in O'Keeffe sinfonico, danza la forma da un *medium* all'altro. Ciò che permane, nel passaggio "duchampiano" dalla seconda alla terza dimensione, risulta la stratificazione di un contatto da ultimo inintelligibile: il contatto delle dita sull'argilla e sul supporto, della ritmica formale che da esso ne scaturisce, della sua memoria. Segnalo anche, e questo costituisce uno degli aspetti di maggior interesse disposti da O'Keeffe e più congeniali alla mia tesi, come tale scultura manualistica rappresenti una sorta di rompicapo per la visione. Essa elegge l'inganno della retina e della materia cerebrale a propria missione dal momento che, frontalmente, il manufatto si mostra quale moderno *memento mori* e *silhouette* funeraria, laddove, se osservato di sbieco, quest'ultimo suggerisce un organismo germinante e ancora, se contemplato di profilo, esso rivela la propria sottesa natura di proibita icona fallica. L'unico modo per accedere alla

²⁵⁹⁶ A. Stieglitz, *Georgia O'Keeffe* (1918), stampata 1924/1937, gelatina ai sali d'argento, 24 × 18.9 cm. Alfred Stieglitz Collection, National Gallery of Art (Washington D.C.) Numero di Archivio: 1980.70.66.

²⁵⁹⁷ A. Stieglitz, *Interpretation* (1919), stampa al palladio, 23.6 x 17.3 cm, Alfred Stieglitz Collection, National Gallery of Art (Washington D.C.) Numero di Archivio: 1980.70.128.

conoscenza del suo volume parrebbe quello di farne una dinamica e aptica esperienza manuale, privilegiando un approccio noetico e ironicamente sensuale: ossia, facendo scorrere le dita sulle sue superfici porose. Del fatto che Stieglitz non solo abbia proiettato le proprie pulsioni su un oggetto dal valore intensamente affettivo, dapprima “santificandolo” e in seguito esplicitandone il funzionamento, bensì abbia interferito con una vera e propria modalità di intendere l’arte plastica (come anti-monumentale, sganciata dal dato reale pur serbando una matrice referenziale e, potenzialmente, esperibile per il tramite della mano) rende conto la disamina dei restanti scatti riuniti nel fondo. Un brano fotografico quale *Georgia O’Keeffe-Hand* vanta in questo senso una posizione liminale²⁵⁹⁸. Isolando l’avambraccio dell’artista e facendo ruotare di novanta gradi l’impugnatura della figura, così che la medesima, smarrendo il proprio incedere fantasmatico, può finalmente palesarsi quale fallo eretto, lo statunitense immortalava la mano dell’artista in un’iconografia ambigua per punto di vista e taglio dell’inquadratura. Se la componente prensile permane, fornendo l’ennesima prova della vocazione tattile dell’esemplare, l’ultimo dei documenti che vorrei nominare conduce l’ambivalenza stieglitziana a un punto di non ritorno. In quella sede, presentando l’unico formato orizzontale della serie, lo statunitense immortalava i piedi di O’Keeffe ripresi nell’atto di premersi delicatamente contro l’elemento gessoso²⁵⁹⁹. La disinibita sessualizzazione attuata da Stieglitz e, evidentemente, acconsentita dall’artista, conduce la motilità dell’aptico nell’ambito del possesso: non stupisce allora che O’Keeffe, perseguendo un orientamento di segno opposto, quella motilità del contatto, non la sponga, quanto piuttosto, con toccante intensità, la sottenda [Figura 122].



Figura 122: A. Steiglitz, *Georgia O’Keeffe – Hand*, 1919; A. Stieglitz, *Georgia O’Keeffe – Feet*, 1919

²⁵⁹⁸ A. Stieglitz, *Georgia O’Keeffe* (1919), stampa al palladio, 24.1 x 19 cm. Alfred Stieglitz Collection, National Gallery of Art (Washington D.C.) Numero di Archivio: 1980.70.148. Segnalo come una riproduzione della fotografia, peraltro collocato subito a seguire i paragrafi dedicati all’opera di Alice Morgan Wright e Adelheid Lange Roosevelt, figuri in Streifer Rubinstein, 1990, p. 225.

²⁵⁹⁹ A. Stieglitz, *Georgia O’Keeffe – Feet* (1919), stampa al palladio, 18.9 x 23.9 cm. Alfred Stieglitz Collection, National Gallery of Art (Washington D.C.) Numero di Archivio: 1980.70.55.

3.2.4.12. «And don't forget any day that the center touches»: epilogo

Se si esclude l'esemplare monumentale di *Abstraction* del 1946, l'artista di Sun Prairie tornerà al *medium* plastico soltanto negli anni Settanta. Nel 1964, all'età di settantasette anni, a O'Keeffe viene diagnosticata una forma di «degenerazione maculare senile», destinata a peggiorare negli anni a seguire, che comporta una drastica diminuzione della facoltà visiva²⁶⁰⁰. È in quel frangente, con la comparsa di scotomi e lo stabilizzarsi di un'irreversibile condizione di ipovisione che l'artista, sotto la guida del ceramista Juan Hamilton, al fianco della medesima dal 1973 sino alla sua scomparsa, «si cimentò per un breve periodo nella modellazione dell'argilla». In un vorticoso ritorno alle «origini» (alla preistoria della sua produzione), O'Keeffe riprende a lavorare con quelle che lo storico dell'arte Charles C. Eldredge rileva essere «sculture basate su gessi di graziose forme curve e lineari che aveva modellato anni prima»²⁶⁰¹. Tra di esse, come accennato in precedenza, si annoverano anche le riproduzioni in bronzo laccato di *Abstraction*, fuse tra il 1979 e il 1980 presso l'Atelier Johnson di Princeton con l'ausilio dell'assistente ceramista²⁶⁰².

Come rammenta Hamilton in una memoria stilata nel 1987 a un anno dalla scomparsa dell'artista, O'Keeffe dovette maturare un rinnovato interesse verso la lavorazione dell'argilla, meditato anche nella consultazione del volume *They Wrote on Clay. The Babylonian Tablets Speak Today*, a firma dell'archeologo italiano naturalizzato statunitense Edward Chiera²⁶⁰³ e dato alle stampe dall'Università di Chicago nel 1938²⁶⁰⁴. L'indicazione appare confermata dallo spoglio della libreria personale di O'Keeffe che puntualmente contempla il saggio in oggetto²⁶⁰⁵. La preziosa monografia, corredata da un ponderoso apparato iconografico in cui, non di rado, figurano mani munite di stilo e intente a tracciare caratteri cuneiformi, oppure immortalate nel reggere le medesime tavole, definisce l'argilla come un materiale «praticamente indistruttibile» i cui attributi – tra i quali si distinguono la «consistenza», lo «smalto», la «forma», la «cottura» e la «decorazione» – schiudono un «messaggio preciso a chi sa leggerlo»²⁶⁰⁶. Tale dimensione linguistica subentra in maniera sofferta nell'ultima prassi di O'Keeffe che, come puntualizza ancora Hamilton, nei primi anni Settanta inizia a produrre «vasi da sola: le piaceva molto la sensazione dell'argilla, fredda e liscia. La sua vista aveva cominciato a cedere, ma il suo senso del tatto [*her sense of touch*] era più forte che mai»²⁶⁰⁷.

Lo stato di pseudo-cecità, unitamente alla relativa estraneità alla lavorazione dell'argilla, conduce O'Keeffe ad avviare un laborioso corpo a corpo con il materiale, che appare lungamente manipolato senza tuttavia soddisfare, almeno inizialmente, le aspirazioni dell'artefice: nonostante il metodico esercizio, l'artista non può che confessare al proprio “mentore” di non riuscire «ancora a far parlare l'argilla, quindi devo continuare»²⁶⁰⁸.

²⁶⁰⁰ P. Ivanišević, M. Ivanišević, *Retinal Diseases and Painting*, in “Antropol.”, Vol. 30, N. 1, 2015, pp. 243-246, qui 245, trad. mia.

²⁶⁰¹ C. C. Eldredge, *Georgia O'Keeffe*, New York, New York: H.N. Abrams in association with the National Museum of American Art, Smithsonian Institution, New York, 1991, p. 152.

²⁶⁰² H. Drohojowska-Philip, *Full bloom: the Art and Life of Georgia O'Keeffe*, Norton, New York: London, 2004, p. 528.

²⁶⁰³ G. O'Keeffe, J. Cowart Hamilton, *Georgia O'Keeffe, Art and Letters*, Washington: National Gallery of Art; Boston: New York, 1987, p. 8.

²⁶⁰⁴ E. Chiera, *They Wrote on Clay. The Babylonian Tablets Speak Today* (1938), The University of Chicago, Chicago, 1956.

²⁶⁰⁵ Georgia O'Keeffe Archive, E. Chiera, *They Wrote on Clay. The Babylonian Tablets Speak Today*, The University of Chicago, Chicago, 1938, in Georgia O'Keeffe Personal Library, Numero: DS69.5 .C5.

²⁶⁰⁶ E. Chiera, *They Wrote on Clay*. cit., p. 17.

²⁶⁰⁷ G. O'Keeffe, J. Cowart Hamilton, *Georgia O'Keeffe* cit., p. 8, trad. mia.

²⁶⁰⁸ H. Drohojowska-Philip, *Full bloom* cit., p. 517, trad. mia.

Come nella primavera del 1916, il confronto con l'arte plastica determina l'avvio di uno scavo endogeno alla produzione della statunitense che, sessant'anni dopo, approda nuovamente a quel vocabolario di curve, spirali e circoli palpitanti, nevralgici nelle opere grafiche realizzate dalla seconda metà degli anni Dieci. Ancora una volta è un toccare esteso, radicato nella prassi di un corpo senziente e nel suo echeggiare dinamicamente nell'ambiente circostante a definire un possibile *fil rouge* che interseca una sperimentazione ormai decennale. Della possibilità per cui, in O'Keeffe, l'eccedenza del toccare, ossia la sua disorientante motilità, rifletta un fenomeno stratificato, può rendere conto l'espressione già riconosciuta da Sarah Greenough come connotativa della relazione tra l'artista e Stieglitz e, peraltro, destinata a trasparire nelle formulazioni teoriche di Lucy R. Lippard, di «toccare il centro» dell'altro.

Come sovente accade nelle riflessioni sul sentire aptico, il lemma del “toccare il centro” rappresenta una figura relazionale i cui contorni affiorano solo progressivamente, modellandosi nel rapporto con il fotografo statunitense e, ancor più profondamente, nelle modalità mediante cui risulta l'artista stessa a conferire una veste ritmica, giacché plastica, al desiderio. Spetta a Stieglitz, almeno in primissima battuta, l'introduzione di tale persistente locuzione quando il 27 settembre del 1916, godendo della visione di Lake George nello stato di New York, questi intravede nei repentini mutamenti del paesaggio lacustre, un momento reso fremente dalla brezza e quello successivo quietamente statico, il «centro» [*center*] su cui la natura pare incardinarsi²⁶⁰⁹. Dal designare un principio ordinatore del mondo naturale, già nel febbraio del 1918 tale espressione assume per lo statunitense a luogo geometrico mobilitato dalla presenza della figura amata: O'Keeffe, nelle parole del fotografo, incarna allora un'allitterante «intensità intensa» [*Intense intensity*], una «profondità» [*depth*] che «che va dritta al centro della terra, e attraverso di essa, nello spazio infinito»²⁶¹⁰. È tuttavia nelle mani della statunitense o, per meglio dire, nel suo corpo senziente che tale locuzione subisce una decisiva elaborazione. Si data al 16 maggio 1922 un'intensa missiva chiosata da O'Keeffe da York Beach nel Maine e indirizzata al più anziano fotografo che occorre a tal proposito prendere in analisi²⁶¹¹. A cinque anni dalla pubblicazione dello sperimentale *Lifting Belly* di Gertrude Stein, libretto di cui non è possibile attestare la conoscenza da parte di O'Keeffe (quest'ultimo non figura nella libreria personale dell'artista), anche la più giovane statunitense, all'epoca poco più che trentenne, medita sull'elaborazione del desiderio per il tramite della scrittura. O, più correttamente, quest'ultima riflette sulle strategie di manifestazione di un desiderio, finemente intellettuale giacché impunemente erotico, che pretende di sfuggire, in maniera ostinata, alla visualizzazione. Il farsi della scrittura di O'Keeffe fornisce allora una prova emblematica dello iato che intercorre tra la produzione dell'artista e le fotografie di carattere pornografico scattate dall'amante. Nel maggio del 1922, Georgia O'Keeffe è scossa da una smania a tal punto incontrollata da divenire invalidante («il mio corpo è semplicemente impazzito», annota l'artista lamentando di non riuscire a lavorare). La disamina della missiva non lascia dubbi sul carattere intimamente sessuale di un simile struggimento. Componendo un resoconto incardinato sull'evocazione del toccare – dal soffiare del «vento» [*wind*] che flette ondivago

²⁶⁰⁹ AS a GOK, 27 settembre 1916 (Lake George, New York), in G. O'Keeffe, *My Faraway* cit., p. 36.

²⁶¹⁰ AS a GOK, 1 febbraio 1918 (New York), ivi, p. 249, trad. mia.

²⁶¹¹ GOK a AS, 16 maggio 1922 (York Beach, Maine), ivi, pp. 333-334.

[*blowing in waves*] l'erba del campo, al registrare il tepore del sole lungo la schiena²⁶¹² – la statunitense schiude un racconto di pure sensazioni di contatto, una ritmica sinfonica di percetti («il caldo - il bagnato - tutto si fonde» [*the hotness – the wetness – all melting together*]), strutturalmente multimodale («la liberazione che geme e geme e il respiro che si fa rapido»)²⁶¹³ in cui è ancora una volta la traduzione lineare della motilità del corpo a stabilire la legge formale della narrazione. Se l'incontro con l'essere amato culmina, in maniera non dissimile dalle turbinanti spirali che scandiscono la produzione grafica e pittorica di O'Keeffe sin dal secondo quarto degli anni Dieci, con un sistema di contrazioni e rilassamenti, tale energia estratta dallo spasmo pare estendersi, quasi venisse insufflata con l'aerografo, nell'icona cieca di un «centro» che catalizza la scrittura, inghiottendola.

È opportuno precisare come la nozione di centro [*center*] in O'Keeffe, cionondimeno, non equivalga al segno ferente del *punctum* barthesiano, né possa essere totalmente riferita all'etimologia del sostantivo latino *centrum*, dal greco κέντρον e traducibile come «aculeo; punta di compasso». Rigettandone la vocazione puntiforme, il centro designa un'entità parimenti inafferrabile sebbene diffusa, che ravvisa la propria sede nella tangenza reiterata di linee tracciate con un pigmento diluito oppure sfaldatesi nello scorrere del carboncino. «Tutto il mio corpo – tutta me stessa, aspetta che tu tocchi il centro di me con il centro di te [*to touch the center of me with the center of you*]»²⁶¹⁴ confessa l'artista, sfrangiando quel parallelismo che verrebbe immediato istituire, tra centro e organi sessuali e interrogandosi piuttosto sull'opportunità di distinguere nettamente il «corpo» e lo «spirito» («mi chiedo se ci sia una qualche differenza tra corpo – spirito – anima e mente: non sono forse la stessa cosa»)²⁶¹⁵. Allora l'amplesso, senza esibirsi in una fisiologia istantanea di turgori prensili (come accade nelle fotografie realizzate un triennio prima da Stieglitz), balugina sul piano in una ritmica di cerchi che si sfiorano e si intersecano, fino a confliggere l'uno nell'altro:

il proprio centro toccato [*one's center touched*] – ripetutamente con quel centro che entra nel proprio centro con tale follia spingendo e martellando e battendo al centro dell'anima fino a quando non è soddisfatto,

scemando da ultimo in un epilogo di entità opportunamente flosce [*limp*] e soddisfatte [*satisfied*]²⁶¹⁶. Si tratta di un cerchio eccentrico, di «un'impossibilità matematica» [*mathematical impossibility*] che l'artista definisce, compromettendone l'invenzione geometrica con quella dell'ovale, a un «cerchio con due centri» [*The circle with two centers*] in cui ognuno «tocca l'altro» [*each touching the other*]. Che risulti una siffatta stratificazione del movimento, di un sentire aptico che pone in una motilità entropatica non esplicitamente manifestata il proprio luogo di elezione, rende conto la conclusione dell'appassionata lettera di O'Keeffe.

Condividendo incidentalmente l'ormai familiare lessico psico-estesilogico, l'artista discute di un anelito-macchinico che fa vibrare «ogni centimetro» [*every inch*] della sua epidermide sino alle «dita dei piedi» [*even my toes*], in cui risultano «il suo sangue» [*my blood*], «la sua carne» [*my flesh*], «e persino le mie ossa» [*even my bones*] a partecipare a tale tacita risonanza. Negli anni a venire e con l'incrinarsi della relazione tra i due,

²⁶¹² *ivi*, p. 333, trad. mia.

²⁶¹³ *ivi*, p. 334, trad. mia.

²⁶¹⁴ *ibidem*.

²⁶¹⁵ *ibidem*.

²⁶¹⁶ *ibidem*.

tale centro diverrà sempre più irraggiungibile – «non sembravi aver bisogno che il centro di me toccasse il tuo centro» annota O’Keeffe nel luglio del 1929²⁶¹⁷. Mentre tuttavia Stieglitz, rompendo la logica intrinseca di tale dispositivo amoroso ne rivela la topologia visceralmente conchiusa – «perché mi hai donato la tua verginità - È il centro stesso del tuo essere che mi hai donato» le confida il fotografo sessantenne nell’estate del 1929²⁶¹⁸ – O’Keeffe salvaguarda quella cartografia di contatti pulviscolari, composta da movimenti limbici e da ritmiche inaudite per cui,

mentre esco a salutare il cielo – l’alba - sto salutando anche te – e che mi tocchi come l’aria sulla mia guancia – dappertutto – perché tutto di noi è insieme – sembra più di due esseri umani insieme – sembra tutto di tutto – il ritmo della vita – più di quanto io possa capire – posso solo esserne parte – e lasciarmi andare.

Dal controllo oculo-manuale del disegno, alla linea che scaturisce dal movimento ampio, ininterrotto del braccio e del corpo che striscia e si proietta sulla planarità della superficie, il sentire aptico assurge a fattore stilistico in quanto, da ultimo, intensamente soggettivo: «e non dimenticare nessun giorno che il centro – secondo modalità che l’artista volutamente non specifica – tocca»²⁶¹⁹.

²⁶¹⁷ GOK a AS, 11 luglio 1929 (Taos, New Mexico), ivi, p. 472.

²⁶¹⁸ AS a GOK, 5 agosto 1929 (Lake George, New York), ivi, p. 507, trad. mia.

²⁶¹⁹ GOK a AS, 9 agosto 1929 (Alcade, New Mexico), ivi, p. 514, trad. mia.

4. NELLE STORIE DELL'APTICO

DAL PIANO ALLO SPAZIO: IL SENTIRE APTICO IN ALCUNI NODI

La ricostruzione delle vicissitudini occorse nella New York del 1916 ha permesso di mettere a fuoco alcuni attributi costitutivi del sentire aptico quando immesso nel *corpus* della storia dell'arte nella sua veste di regesto di *storie*. In primis, essa ha consentito di verificare come l'impostazione dicotomica di una ricerca fondata sulla contrapposizione prescrittiva tra vedere e toccare e tra una tattilità fattivamente agita e una estesa in uno spettro di comportamenti non riconducibili all'azione oculo-manuale, possa non rappresentare l'indirizzo più fecondo da saggiare. Il lemma settecentesco dell'incertezza herderiana continua a pungolare anche la cornice novecentesca, assurgendo a cruccio teoretico, non necessariamente elaborato in maniera conscia, per un articolato *parterre* di interlocutori in cui figurano giovani artisti, critici militanti, galleristi-collezionisti e studiosi. Tale nodo gordiano, scardinando la cornice delle sistemazioni universalistiche, della trattatistica mediale o dello sforzo teoretico, subentra nella macchina laboratoriale della storia dell'arte. Non si tratta più, come si è tentato di evidenziare, di una storia dell'arte senza nomi *à la* Riegl, benché la stessa non ceda a biografismi sentimentali come raccomandavano Wölfflin, Berenson e, oltre settant'anni dopo Rosalind Krauss. Piuttosto, tale storiografia, che io definirei aptica, testimonia di una narrazione di nomi in movimento, di scambi di persona e di interpolazioni le cui fila devono essere attentamente ricomposte. Quando il dato filologico-documentario diviene improvvisamente muto, sarà di volta in volta necessario accostare un rilievo formale che possa costituire, per così dire, la prova regina. Le storie sul sentire aptico, pertanto, non di rado devono affidarsi alla congettura, non potendo contare su appigli documentari sufficientemente circostanziati. In secondo luogo, i fatti newyorkesi hanno consentito di precisare i plurimi livelli in cui il sentire aptico si realizza. Ossia, la loro disamina ha permesso di ipotizzare come la configurazione di un determinato orientamento percettologico (in questo caso il sentire aptico) non solo possieda una sua storicità, ma si modelli su una serie di input e sollecitazioni di carattere squisitamente storico-artistico. In linea con l'argomentazione esposta nella prima sezione del presente lavoro, la motilità che connota tale senso di confine sin dalla sua essenza etimologica afferisce al frangente dell'invenzione, dell'esecuzione e della fruizione del manufatto. Certamente, si potrebbe legittimamente obiettare che ogni manufatto nasce dalla mano e dal corpo del suo artefice, siano pure tali strumenti migrati in ulteriori dispositivi (la venere pseudo-paleolitica di Koons generata da un operatore-cursore guidato dallo statunitense). D'altro canto, e il fulcro della questione mi pare risieda proprio in tale precisazione, risulta allora imprescindibile valutare il portato percettologico alla luce delle condizioni storiche non di un soggetto collettivo (l'anonimo e collettivo egizio di Riegl, l'individuo cisalpino di Worringer), né a partire da figure geniali (l'impalcatura per individualità di Wölfflin), quanto piuttosto in una fitta rete di personaggi, luoghi e istituzioni che occorre di volta in volta ritrovare. La *motilità* che connota il frangente inventivo ed esecutivo, non dovrebbe essere, almeno a mio avviso, disgiunta da quella *mobilità* allora geograficamente cinestesica e locomotoria – in un precedente dialogo con il modello del *site-seeing* formulato da Giuliana Bruno – mediante cui la conoscenza diviene incarnata e in movimento: il corpo dell'individuo metropolitano, che presenza alle esposizioni facendo esperienza delle opere, talvolta toccandole, più spesso manipolando un regesto di fonti eterogenee (un volume, una raccolta fotografica, un

carteggio scritto di suo pugno) e, da qui, mutua una serie di suggestioni destinate a subentrare nella prassi. Il sentire aptico, allora, si estende dall'esperienza dell'artista e del soggetto percipiente, al corpo dell'opera e al suo partecipare, in maniera più o meno eversiva, al farsi storico delle sperimentazioni artistiche.

Si pensi, fuor di metafora, all'esemplare *Plâtre à toucher chez de Zayas* (1916) di Edith Clifford-Williams. Tale organismo gessoso veicola in sé una stratigrafia di condizioni variabilmente afferenti al toccare, tra le quali possono essere enucleate: il costituire una scultura a tuttotondo, fitomorfa o eventualmente fallica, offerta all'esplorazione oculo-manuale e motoria del visitatore; la valenza intermediale radicata nella pratica dell'artista, che trasferisce l'esperienza del toccare la scultura dallo spazio alla superficie del piano pittorico; la genesi in seno a un movimento connotato sul piano storico-geografico e finanche di genere (quello dell'astrazione americana, influenzata dalle fronde europee e specificamente parigine); il suo esibirsi quale *oggetto portatore di una forma* che scaturisce da un sentimento aptico della materia; il partecipare in maniera più o meno incidentale a un panorama di ricerca condiviso. Pertanto, il sentire aptico, che rammento dover essere concepito in termini processuali, esibisce una motilità stratificata entro un contesto relazionale.

Di seguito, ciò che l'argomentazione si auspica di porre in luce è una serie di frangenti atti a testimoniare come il sentire aptico, lungi dal limitarsi a rappresentare una questione percettologica, indirizzi in filigrana le vicissitudini storico artistiche, da un punto di vista teorico, pratico e di riflessione collettiva. Come mi auspico di illustrare, sarà il connubio intermediale e gli infiniti percorsi in cui la scultura estende i propri confini entro una direzione ostinatamente non pura, facendosi oggetto, fotografia, performance e scultura vivente, a costituire un tropo tanto persistente quanto elastico. Nello specifico, si prenderanno in esame quattro nodi atti a tangere parzialmente i personaggi intercettati nelle precedenti sezioni. Il primo di nodo vedrà nella figura di Greenberg e nel suo confronto con la faticosa (e complessa) nozione di "sensibilità aptica" di Herbert Read il pretesto per comprendere come le posizioni critiche e percettologiche greenberghiane, abbiano condotto, con buona pace del suo autore, a un orizzonte di estensione intermediale della scultura, non necessariamente pittorica e, soprattutto, incentrata sulla valenza aptica del gesto.

Nel secondo nodo che desidero affrontare, la suddetta valenza, nuovamente da riferirsi a un'intensa indagine sul destino dell'arte scultorea, attiverà lo spazio facendosi essa stessa veicolo di un movimento cristallizzato e di sede delle complesse nozioni di "sensuoso" e "viscerale". Toccherà allora a Lucy R. Lippard e a un manipolo di artiste a lei vicine ripensare il ruolo della scultura, estendendola e mettendone profondamente in discussione la storia, in una prospettiva potentemente relazionale. Il terzo nodo, ponendosi per certi versi in opposizioni alle posizioni statunitensi, vedrà protagonisti Jole de Sanna e una compagine di artisti desiderosi, invece, di riscoprire il senso profondo, a loro dire "aptico", della scultura. Sarà mio obiettivo mostrare come un simile proposito, al di là delle prerogative nettamente rivendicate dai suoi protagonisti, appaia decisamente più sfumato quando osservato da un punto di vista documentario. Infine, l'ultimo nodo intende valutare, ancora una volta tra schermo e terza dimensione, come la natura gestuale dell'aptico si sia andata a imprimere in maniera inesorabile su una molteplicità di corpi che, chiudendo il cerchio del lavoro dottorale, tornano e si oppongono all'impulso positivo dell'aptico di matrice koonsiana.

Compiendo un balzo temporale solo apparente, sarà necessario concentrare l'attenzione su una severa recensione apparsa il 25 novembre del 1956 sul celebre quotidiano statunitense "The New York Times", primo viluppo della successiva dissertazione.

CAPITOLO 1

4.1. Clement Greenberg contro tutti, a partire da una recensione: 25 novembre del 1956

Il 25 novembre del 1956, sulle pagine del quotidiano "The New York Times", veniva pubblicata una densa recensione a firma di Clement Greenberg dall'emblematico titolo *Roundness Isn't All: Review of The Art of Sculpture by Herbert Read*²⁶²⁰. Lo scritto non costituiva la prima occasione di confronto, per così dire indiretto, tra il poliedrico critico d'arte newyorkese Greenberg e l'altresì poliedrico collega britannico Herbert Read. In una recensione al volume *The Demon of Progress in the Arts* a firma dello scrittore e pittore inglese Wyndham Lewis, pubblicata in data 12 dicembre 1955 su "The New Leader" (anch'essa, peraltro, negativa) Greenberg non aveva esitato a tacciare il *competitor* Read di porsi come «un critico d'arte incompetente»²⁶²¹, oltre che disinformato. L'incipit del commento al già menzionato volume *The Art of Sculpture* lungamente meditato da Read tra l'Università di Leeds e i soggiorni a Washington D.C. con la Andrew Mellon Fellowship, lungi dal mitigare il carattere dell'alterco, ribadiva limpidamente le posizioni del critico statunitense che, parlando di sé stesso in terza persona, aveva affermato come «il recensore non è [fosse] l'unico a essere perplesso sul prestigio di Sir Herbert Read come critico e filosofo dell'arte»²⁶²².

Correlandosi ai prolifici campioni del Modernismo angloamericano nella sua accezione statunitense (Greenberg) e anglosassone (Read), la recensione in oggetto ha ricevuto un'attenzione non marginale dalla precedente letteratura critica. Una prima traccia in questo senso è stata avanzata da Andrew Causey che, sin dal 1998, intuiva come la configurazione di un'impalcatura teorica che ponesse nella specificità mediale una specificità anzitutto sensoriale – in cui la pittura, come da tradizione, veniva associata alla visione e la scultura al tatto –, potesse rientrare in un programma politico dalla portata decisamente più ampia. Per dirla con Causey:

in seguito, Greenberg elaborò la sua teoria del pittorico [*pictorial*] e iniziò a usare il termine "ottico" [*optical*] per descrivere una scultura che si rivolgeva all'intelletto attraverso l'occhio piuttosto che al tatto. Proprio come un quadro è ottico, senza alcun contatto fisico con l'osservatore, così la scultura poteva avere un fascino essenzialmente intellettuale [*intellectual appeal*] attraverso la percezione dell'osservatore. Assumendo fin dall'inizio una visione non tattile [*non-tactile view*] della scultura moderna, Greenberg si separò da Herbert Read, l'altro critico contemporaneo che tentò una razionalizzazione completa del mezzo²⁶²³.

²⁶²⁰ C. Greenberg, *Roundness Isn't All: Review of The Art of Sculpture by Herbert Read*, in "The New York Times Book Review", 26 novembre 1956, ristampato in C. Greenberg, B. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism, Volume 3, Affirmations and Refusals, 1950-1956* 1986, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 270-273.

²⁶²¹ C. Greenberg, *Polemic Against Modern Art: Review of The Demon of Progress in the Arts by Wyndham Lewis*, in "The New Leader", 22 dicembre 1955, ristampato in C. Greenberg, B. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism, Volume 3, Affirmations and Refusals, 1950-1956* 1986, pp. 253-255, qui 254-255, trad. mia.

²⁶²² C. Greenberg, *Roundness Isn't All* cit., p. 270, trad. mia.

²⁶²³ A. Causey, *Sculpture since 1945* cit., Oxford University Press, Londra: New York, 1998, p. 62, trad. mia.

Benché Causey non menzioni la recensione apparsa nel '56, questi ben coglie il cuore della controversia. Laddove Read, come si è visto, intendeva la scultura come interamente implicata, dal frangente dell'invenzione a quello della creazione ed eventualmente della fruizione, nella «sensibilità aptica» [*haptic sensibility*]²⁶²⁴, Greenberg, mostrandosi straordinariamente flessibile rispetto ai vincoli discorsivi della purezza mediale, mira alla teorizzazione di una scultura ottica e che, più radicalmente, inglobi le suddette sollecitazioni tattili nell'alveo della visione.

Un primo studio monografico sulla recensione e sul suo sottotesto si deve a David G. Getsy, che non solo ha avuto il merito di porre una luce sulla questione, bensì di coglierne gli aspetti maggiormente cruciali²⁶²⁵. Il primo di essi concerne il retroterra schiettamente politico soggiacente a un simile scontro apparentemente storico e percettologico. Laddove le teorizzazioni elaborate da Read nell'arco di un ventennio miravano al sostegno internazionale della scultura anglosassone, rappresentata in una prima fase dagli artisti confluiti sotto la denominazione, conio anch'esso readiano, di "Geometry of Fear", la controparte greenberghiana si svolgeva al supporto, condotto con eguale vigore, degli artisti statunitensi confluiti attorno all'Espressionismo Astratto. In sintesi, per dirla con una brillante sintesi di Getsy, i due poli della tenzone possedevano non solo un nome e un cognome, ossia quelli di «Henry Moore e David Smith»²⁶²⁶, bensì una rete di commissioni e di incarichi pubblici di primissimo piano: non da ultimo, quello indetto dall'UNESCO nel '55, per il quartiere generale della sede parigina, assegnato da ultimo allo stesso Moore²⁶²⁷.

Il secondo, invece, afferisce al piano più propriamente percettologico. Deve essere segnalato come l'argomento abbia sollevato letture non del tutto sovrapponibili ancor prima del fondamentale contributo di Getsy, rendendo conto di una precipua attenzione alla questione anche in ambito italiano, probabilmente suscitata dalle precedenti ricerche sul tema licenziate da Cesare Brandi e Arturo Martini. Ennesima rivisitazione di quell'incertezza herderiana che ha accompagnato sinora la ricerca, il fulcro dell'interrogativo è stato generalmente posto nei seguenti termini: nel sostenere che la scultura costituisca «un'arte della palpazione», cosa intendeva concretamente Herbert Read? Alludeva alla necessità di toccare effettivamente una scultura, oppure parteggiava per un toccare puramente metaforico? Quale toccare, in definitiva?

Indagando la relazione esistente tra la scultura e la sua immagine, sin dal 2001 Fabrizio Scrivano denunciava come Read si fosse mostrato «molto prudente [...] a non fare della scultura un'arte aptica (la visione tattile) piuttosto che pienamente tattile», ponendo il poliedrico britannico in una direttrice «sensorialistica, cioè strettamente legata alla riconduzione di una prassi a un mezzo sensoriale privilegiato»²⁶²⁸. Un decennio dopo, Andrea Pinotti avrebbe optato per un epilogo agito, ponendo l'accento su quei passaggi del testo in cui Read

²⁶²⁴ H. Read, *The Art of Sculpture* cit., passim.

²⁶²⁵ D. G. Getsy, *Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture*, 1956, in R. Peabody (a cura di), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945–1975*, Getty, Los Angeles, 2011, pp. 105-121.

²⁶²⁶ *ivi*, p. 105.

²⁶²⁷ Come segnala Getsy: «Greenberg doveva essere a conoscenza del fatto che nel 1955 Moore aveva ricevuto un importante incarico per la scultura principale della nuova sede dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO), ponendolo di fatto al centro delle aspirazioni dell'ONU all'internazionalismo culturale e al modernismo» (*ivi*, p. 117, trad. mia).

²⁶²⁸ F. Scrivano, *La scultura dopo la scultura* cit., in L. Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, pp. 23-30, qui 28-29.

rivendica l'opportunità di «palpare» e «maneggiare» la scultura²⁶²⁹. Non solo la questione appare complessa, ma è proprio sul crinale tra esperienza visiva ed esperienza tattile che si colloca l'invettiva greenberghiana, massimamente interessata a salvaguardare e, anzi, a *forzare* l'impostazione dualistica (ossia tra tatto e visione) dell'analisi.

In questa sede si propenderà per quella terza via già sottolineata nella prima sezione del presente progetto. Ossia, nell'articolare più radicalmente il tema della manualità, sulla scorta del testo readiano, come un fenomeno non esclusivamente legato alla fruizione dell'opera, quanto intimamente correlato *alla morfogenesi e all'esecuzione della medesima*. In secondo luogo, evitando di adottare un atteggiamento sottilmente riduzionistico le cui controindicazioni sono state poste in evidenza nel caso di Berenson. Se, come si è visto, risulta indubbio il ruolo riservato alla palpabilità da Read, è pur vero che l'impalcatura estesiologica orchestrata dal teorico inglese risulta decisamente più articolata. Nel riportare una citazione attribuita al drammaturgo austriaco Hugo von Hofmannsthal secondo cui «la plasticità [...] non si sviluppa attraverso l'osservazione, ma attraverso l'identificazione [identification]»²⁶³⁰ Read pare fornire una chiave di lettura atta a dirimere il nodo teoretico che si determina limitando la questione allo scontro tra manualità e visività. Mi pare dunque che sia proprio l'identificazione entropatica a costituire il motore dell'impalcatura teorica orchestrata dal poliedrico intellettuale, delineando l'ennesima intersezione di matrice psicologica (e non necessariamente psicoanalitica) con i precedenti di James, Berenson e Stein. Vi è infatti un passaggio formulato nell'ultimo capitolo del volume che potrebbe essere assunto quale sorta di sintesi della medesima.

Quello che possiamo dire – ed è stato forse il tema ricorrente [*recurrent theme*] di questo volume – è che a ogni particolare coordinazione dei sensi [*coordination of the senses*] corrisponde un'arte appropriata [*appropriate art*] con le sue leggi estetiche. Se diamo rilievo alla vista e subordiniamo tutte le altre sensazioni alla sua legge di massimo effetto estetico, otteniamo un tipo di arte; se diamo rilievo al tatto e subordiniamo tutte le altre sensazioni alla sua legge di massimo effetto estetico, otteniamo un altro tipo di arte. Non ho dato per scontato che la scultura sia un'arte della sola sensazione tattile [*of tactile sensation only*]; ho sottolineato che anche nel concetto di “sensazione tattile” [*tactile sensation*] *dobbiamo includere quelle sensazioni somatiche [somatic] o aptiche [haptic] che hanno luogo interiormente [inwardly]*. Quello che ho affermato – e nulla nella mia esperienza estetica ha mai indebolito la mia convinzione su questo punto – è che l'arte della scultura raggiunge il suo massimo e più caratteristico effetto quando lo scultore procede quasi ciecamente [*almost blindly*] all'affermazione di valori tattili, valori del palpabile, del ponderabile, della massa valutabile. *Il volume integrale [integral volume], non evidente solo all'occhio, ma dato da ogni sensazione diretta o immaginabile di tatto e pressione, è l'emozione scultorea unica [unique sculptural emotion]*²⁶³¹.

Il problema della palpabilità nel frangente esperienziale, da ultimo, pare allora risolversi in un non problema: l'opportunità di toccare l'opera plastica può sussistere in relazione a determinati esemplari (tendenzialmente miniaturistici), può venire invocata meditando in termini generali sull'esperienza museale, ma deve essere in ogni caso concepita come maggiormente articolata e, soprattutto, non in netta opposizione alla visione. Più correttamente, Read auspica che una presa di posizione cosciente avvenga da parte dello scultore nel frangente

²⁶²⁹ A. Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in “Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico”, Vol. 2, N. 1, 2012, pp. 177-191, qui 189.

²⁶³⁰ H. Read, *The Art of Sculpture* cit., p. 79, trad. mia.

²⁶³¹ *ivi*, pp. 116-117, trad. mia.

inventivo, così che l'esemplare plastico, lungi dall'offrirsi alle ritmiche della visione²⁶³², possa vibrare con quelle del corpo-vivo. Un movimento che l'autore rileva equiparando i corpi possenti scolpiti da Aristide Maillol ai volumi organici di Jean Arp, in cui, non fortuitamente, «le forme sono espresse da una profondità vitale [*vital depth*] e le nostre sensazioni, se ne prendiamo coscienza, sono sensazioni di spinta [*thrust*], di peso [*weight*], di esistenza solida [*solid existence*]]»²⁶³³.

Pertanto, sulla scia della proposta di Getsy, anche in questa sede propenderò per intendere il punto di vista di Read in una prospettiva per cui la «scultura non era solo una forma d'arte da guardare, ma doveva essere sentita [*felt*], con e attraverso la propria esperienza di incarnazione [*embodiment*]]»²⁶³⁴. Più precisamente, e anche tale intuizione si deve a Getsy, il limitare la proposta teorica elaborata da Read al dualismo tra un toccare manuale e un non toccare, in una strategia sistematicamente praticata da Greenberg al fine di attaccare le proposte del *competitor*, rischia di favorire un approccio alla ricerca che, benché idealmente a favore del tatto, si risolve in un'operazione panotticista.

Ciò che il presente capitolo si auspica di dimostrare, proseguendo idealmente i discorsi avviati nella prima sezione, può essere così sintetizzato. A partire dall'analisi dell'agone editoriale tra Greenberg e Read, si cercherà di ricostruire in maniera filologica, prendendo in analisi alcuni testi scelti, come si caratterizzano le estetologie rispettivamente formulate dai due critici, ponendone in luce analogie e divergenze. Sarà mio obiettivo mostrare come, anche in questo caso, l'apτικό costituisca una questione di fonti, di formazione, di opportunità politiche, divenendo testimonianza viva di una maniera sostanzialmente divergente di intendere la disciplina storico artistica, i suoi strumenti, le sue posture e le sue finalità. Il modo con cui Read e Greenberg guardano al passato preistorico, non fortuitamente, assurge a testimonianza di come entrambi i teorici mirassero a risucchiare tale tempo profondo, in maniera più o meno strumentale o corretta, tra le maglie parimenti normanti delle corrispettive teorie dell'arte. Ritengo inoltre che la consultazione del volume di Read abbia generato taluni effetti imperituri nella teorizzazione di Greenberg, di cui sarà mio obiettivo cercare di esplicitare le tracce, conducendo il teorico newyorkese a adottare delle posizioni ancor più marcatamente oculocentriche.

Parallelamente, superando la diade Read-Greenberg, intendo porre in luce, per il tramite di una serie di polemiche scoppiate tra Greenberg e taluni artisti associati alla Minimal Art (nella fattispecie Robert Morris, Donald Judd e Anne Truitt), come possa essere stata proprio il pensiero oculo-pittorico perfezionato per oltre trent'anni da Greenberg ad aver favorito il nascere di una scultura dalla genesi intermediale e dal

²⁶³² È a queste altezze che si inserisce una seconda inflessione rispetto alla selezione delle fonti, coincidente con una presa di distanza dalla teoria dell'arte di area germanofona, qui identificata con la notevole fortuna del libello di Hildebrand. Read si mostra in effetti un lettore tanto attento quanto critico degli assiomi postulati dal predecessore neoclassico, di cui rileva e pone in discussione la concezione di una scultura a rilievo precipuamente ottica sia nel frangente della sua invenzione, sia in quello della sua fruizione (si rammenti di come lo scultore di Marburgo sconsigliasse l'esplorazione locomotoria dell'esemplare a tutto tondo). A questo proposito il teorico britannico va dritto al punto della questione: «È vero che Hildebrand è disposto a liberare il rilievo dalla sua dipendenza dall'architettura, ma il suo vero obiettivo è quello di eliminare tutte le impressioni sensoriali [*all sense impressions*] tranne quelle date dalla contemplazione visiva [*visual contemplation*] da un punto di vista fisso [*fixed point of view*]. Un tale risultato può essere raggiunto solo ignorando la palpabilità [*palpability*] dell'oggetto scolpito e confinando i sensi all'interno di una cornice pittorica [*pictorial framework*]]» (ivi, p. 56, trad. mia).

²⁶³³ (ivi p. 67, trad. mia).

²⁶³⁴ D. G. Getsy, *Tactility or Opticality* cit., p. 105, trad. mia.

funzionamento potentemente aptico al cui fulcro deve essere posto il *modus operandi* di due artisti per certi versi eterodossi: Jackson Pollock e Claes Oldenburg.

4.1.1 Divenire aptico: Herbert Read

Il caso del britannico Herbert Read, nato a Muscoates nel 1893, benché permetta di evidenziare numerose divergenze strutturali con il pensiero del collega newyorkese, di cui era più anziano di sedici anni, detiene altrettanti punti di tangenza affatto marginali²⁶³⁵. Formatosi nei primi anni Dieci all'Università di Leeds, che tuttavia non dovette terminare arruolandosi per il fronte nel 1915, come l'americano, anche Read nasce nelle vesti di critico letterario e ancor prima di poeta, debuttando nel panorama editoriale inglese con la pubblicazione di un opuscolo di componimenti in versi – *Songs of Chaos* – dato alle stampe quello stesso anno²⁶³⁶. Con il competitor statunitense, questi condivideva la definizione di un pensiero critico radicato nella pratica giornalistica e in una scrittura non strettamente accademica.

In qualità di conservatore della sezione di arte glittica del Victoria and Albert Museum, Read partecipava nel 1924, all'età di trentun anni, alla realizzazione del catalogo collettaneo *English pottery, its development from early times to the end of the eighteenth century*, pubblicato quell'anno dall'editore londinese E. Benn²⁶³⁷. La consultazione dell'inventario, suddiviso in capitoli cronologici e volto a ripercorrere la storia della ceramica inglese dall'età dei Tudor al Neoclassicismo, si offriva quale strumento di ausilio tanto per il collezionista, quanto per il designer o l'artista, che avrebbe potuto mutuare dalla sua frequentazione numerose indicazioni sull'evoluzione dello stile, dei materiali e delle forme della ceramica anglosassone. Non stupisce come uno dei primissimi scritti pubblicati da Read, che di lì a un trentennio avrebbe compiutamente elaborato una teoria estesiologica sulla scultura sensibile alla manipolazione della materia e alla risonanza propriocettiva con il corpo dell'artista, venisse dedicato a una delle attività più antiche della storia dell'uomo. La densa introduzione, compilata a sei mani dallo studioso di ceramiche Bernard Rackham, da Herbert Read e dal futuro matematico James Whitbread Lee Glaisher riservava un'attenzione peculiare (ed evidentemente non casuale) al ruolo inventivo assegnato alla mano nella lavorazione di tale duttile minerale, di cui veniva peraltro rivendicata la complessità storica.

Come la maggior parte delle altre arti – scrivono a tal proposito i curatori – quella del vasaio è nata umilmente per soddisfare esigenze puramente utilitarie, ma fin dall'inizio era potenzialmente, non meno della pittura o della scultura, un mezzo di autoespressione estetica attraverso il lavoro delle mani [*the work of the hands*]. [...] Un vaso, che sia modellato dalla sola mano [*hand alone*] o dalla mano con l'aiuto della ruota, è l'espressione diretta [*direct expression*] del pensiero o dell'intuizione con cui la mano è messa in azione e guidata²⁶³⁸.

²⁶³⁵ D. Goodway (a cura di), *Herbert Read Reassessed*, Liverpool University Press, Liverpool, 1998. Può essere utile segnalare come, entro uno degli sforzi più comprensivi di rilettura della prolifica opera di Herbert Read, non figuri in nessuna occasione una menzione e un approfondimento sulla nozione di aptico così estesamente presente nei suoi scritti.

²⁶³⁶ D. Goodway, *Introduction* cit., p. 1, trad. mia.

²⁶³⁷ B. Rackham, H. Read, *English Pottery, its Development from Early Times to the End of the Eighteenth Century*, E. Benn, Limited, Londra, 1924.

²⁶³⁸ *ivi*, p. 4, trad. mia.

Pur segnalando la distinzione troppo spesso dimenticata tra «plastica» e «glittica»²⁶³⁹, tale seminale ricerca sull'arte della ceramica, in cui ampio spazio veniva riservato all'azione di una mano che modella piccoli blocchi di materia duttile, potrebbe aver fornito un primissimo segno, forse inconscio, di quell'interesse nei confronti dell'amuleto e del dispositivo della scultura in miniatura sistematizzato nella successiva monografia del '56.

Se a queste altezze, complice anche la tipologia della pubblicazione, non figurano riflessioni di ordine percettologico più compiutamente formulate, per avanzare ai primi anni Quaranta per reperire talune avvisaglie in tal senso. Il fortunato libretto *Education through Art*, per la maggior composto in occasione di una borsa di studio erogata dall'Università di Londra tra il 1940 e il 1942, era venuto alla luce in prima edizione nel 1943 per l'editore Faber & Faber²⁶⁴⁰. Nel vivo del primo conflitto mondiale, mentre Henry Moore testimoniava le condizioni della capitale inglese sotto attacco nella drammatica serie di disegni avviata dal '41 e dedicata all'occupazione della metropolitana londinese, Read dava forma a un monumentale studio che, dal costituire una sorta di studio universitario, avrebbe conosciuto una notevole fortuna critica. È in una simile cornice pedagogico-psicologica, verso cui Greenberg nutriva peraltro non poche riserve, che deve essere collocata la prima riflessione elaborata da Read sul sentire aptico, declinato nelle locuzioni di «percezione aptica» e «tipo aptico», destinata a migrare un decennio dopo nel costrutto di «sensibilità aptica» [*haptic sensibility*]²⁶⁴¹.

La coincidenza tra il triennio di elaborazione e successiva pubblicazione del volume e il Secondo conflitto mondiale dovette motivare il senso profondo dell'impresa, in cui non solo alla storia dell'arte, quanto più propriamente a un'educazione che intenda l'arte in termini estesiologici, viene riservato il ruolo di mediare e «favorire la crescita di ciò che è individuale in ogni essere umano, armonizzando allo stesso tempo l'individualità così educata con l'unità organica del gruppo sociale a cui l'individuo appartiene»²⁶⁴².

Nel definire un prospetto in cui a determinate attività (quali il «design», la «danza» o la «poesia») vengono correlate altrettante facoltà sensoriali, Read anticipa quello scenario di inferenza sensoriale per cui, meditando sul campo del «Design», egli non può che riconoscere la sistematica commistione tra «educazione visuale» ed «educazione tattile»²⁶⁴³. Mi preme in questa sede segnalare come il riferimento all'aptico e più precisamente al costrutto di «sensibilità aptica» [*haptic sensibility*], puntualmente correlato da Read all'etimo greco del termine, si istituisca sin dai primissimi anni Quaranta entro una linea propriamente psicologica. Mentre Max Dessoir²⁶⁴⁴ appare menzionato *en passant* tra gli psicologi che per primi avevano tentato di ipotizzare una correlazione tra esperienza estetica e tipo percettivo, risultano i già menzionati viennesi Emmanuel Loewe e Viktor Lowenfeld – e non il conterraneo Riegl – a mediare l'assunzione di tale categoria, estesamente saggiata

²⁶³⁹ Scrivono a riguardo i curatori: «quando parliamo di questo metodo plastico in contraddizione con l'arte glittica o la scultura, vogliamo assolutamente evitare la confusione che si è creata nei tempi moderni grazie soprattutto all'influenza di Rodin, tra la scultura nel vero senso della parola – taglio o incisione nella pietra o nel legno – e la scultura nel suo inesatto senso esteso di modellazione in argilla, cera o altro materiale morbido. La distinzione tra i termini plastica e glittica è ormai così spesso dimenticata che ultimamente si legge di “lavori plastici in giada”, sebbene la giada sia uno dei materiali più duri mai sottoposti agli strumenti del lapidario» (ivi, p. 75, trad. mia).

²⁶⁴⁰ H. Read, *Education through Art* (1945), Pantheon Books, New York, p. VII, trad. mia.

²⁶⁴¹ ivi, pp. 89-90, trad. mia.

²⁶⁴² ivi, p. 8, trad. mia.

²⁶⁴³ ivi, p. 9, trad. mia.

²⁶⁴⁴ ivi, p. 25.

su basi empiriche nello studio dei disegni prodotti da soggetti vedenti e non vedenti²⁶⁴⁵. In una lettura rivisitata, per quanto conforme, delle teorie pedagogiche elaborate sin dal primo decennio del Novecento da Maria Montessori e incentrate sull'«espressione spontanea» della forma – e, nella fattispecie, del disegno infantile –, quale propaggine non ancora alfabetizzata della «vita interiore» [*inner life*]²⁶⁴⁶, Read enuclea le proprie fonti arrivando a delineare quella genealogia alternativa alla riabilitazione riegliana (che si ricorderà come dalla medesima tradizione di studi psicologici muovesse) del costruito di aptico. Riferendo l'etimo greco del sostantivo «aptico» [*haptic*] al predicato toccare, tuttavia, sin dai primi anni Quaranta Read assegnava a tale facoltà del sentire una valenza maggiormente stratificata. Indagando le ragioni di un progressivo allentarsi della relazione tra il contenuto dei disegni realizzati da soggetti non vedenti e il mimetismo, il teorico inglese ricorre alla nozione di sensibilità aptica (anticipata nel '41 dal menzionato *Picasso* di Danz) per descrivere una facoltà del sentire codificata e implicata nei processi di creazione delle immagini per il tramite di un'esperienza spaziale connotata come ambigualmente (e a tratti ingenuamente) soggettiva. Il soggetto di tipo «aptico» e «somatico», nel solco degli studi di Lowenfeld, di cui il volume di Read ricalca la strutturazione dei contenuti, risulta spontaneamente portato (stando alle proposte degli autori) alla configurazione «di un archivio di immagini derivate non dalla percezione esterna, ma da *tensioni muscolari e nervose di origine interna*»²⁶⁴⁷. Ecco, dunque, l'intersezione con l'aptica laboratoriale: non solo la sensibilità aptica pertiene principalmente agli «stati propriocettivi», ma diviene testimonianza dell'invenzione «puramente affettiva» [*purely affective*] e idealmente soggettiva dell'immagine, per cui tanto il candidato non vedente, quanto diversamente quello vedente (ed eventualmente “primitivo”), ipostatizzano l'incontro con il mondo fenomenico (la fonte di Read in questo caso è dichiaratamente Worringer) definendo «una sintesi tra le percezioni tattili della realtà esterna e le proprie esperienze soggettive»²⁶⁴⁸.

Alterando il modello riegliano, nella lettura pedagogico-psicologica proposta da Read la sensibilità aptica scaturisce da un modello espressivo «introverso» e introspettivo, dal momento che “l'artefice aptico” «si preoccupa soprattutto di proiettare nell'immagine il suo mondo interiore»²⁶⁴⁹. A questo proposito, già nei primissimi anni Quaranta Read pare precorrere e puntualmente sovvertire quello che rappresenterà il punto di vista greenberghiano sull'Espressionismo Astratto, discutendo di una specie di «espressionismo soggettivo»

²⁶⁴⁵ Il riferimento, come si è già visto, risulta al volume V. Lowenfeld, *The Nature of Creative Activity*, Harcourt, New York, 1939. Read, che si dimostra un lettore attento dell'opere del viennese, mutua da questi la categoria di “tipo aptico”, ponendone in luce le caratteristiche e, elemento ancor più importante, segnalando come il suddetto tipo non sia automaticamente da riferirsi al soggetto non vedente, ma possa anche contraddistinguere un individuo dotato di normovisione. Nella definizione formulata da Lowenfeld e sussunta da Read: «il tipo aptico, invece, si preoccupa soprattutto di proiettare nell'immagine il suo mondo interiore che, nel caso dei ciechi, è interamente un mondo interiore di sensazioni tattili e viscerali. Il tipo aptico cerca quindi di creare una sintesi tra le percezioni tattili della realtà esterna e le proprie esperienze soggettive. Per quanto interessante sia questa scoperta, come differenziazione tra due modi di rappresentare la realtà, essa acquista un significato molto più ampio in quanto Lowenfeld è riuscito a dimostrare che i due tipi di rappresentazione non corrispondono necessariamente al grado di acutezza visiva. Casi estremi, che ho riscontrato non essere affatto rari, hanno dimostrato che, in base alla loro modalità di attività creativa, alcune persone dotate di vista completa devono essere classificate come ciechi non visivi e, viceversa, che molti ciechi devono essere considerati come tipi visivi» (ivi, p. 90, trad. mia).

²⁶⁴⁶ ivi, p. 115, trad. mia.

²⁶⁴⁷ ivi, p. 8, trad. mia, enfasi mia.

²⁶⁴⁸ ivi, pp. 8, 83.

²⁶⁴⁹ ivi, p. 143, trad. mia.

distintivo del modello aptico, basato sull'«eccessiva enfasi» [*over-emphasis*]²⁶⁵⁰ con cui l'individuo traduce il proprio rapporto corpo senziente-mondo interrogandosi sull'opportunità di «affermare che esista una scuola d'arte contemporanea definita che si basa sulla sensibilità aptica, ma alcuni artisti normalmente raggruppati come espressionisti mostrano certamente un atteggiamento introverso di questo tipo (Heckel, Soutine, de Smet)»²⁶⁵¹.

Pertanto, se le riflessioni elaborate da Read nei primi anni Cinquanta sul medium della scultura scaturiscono dalla frequentazione di una simile genealogia psicofisiologica, deve essere sottolineato come, a fronte di lievi modifiche, sia proprio il suddetto nucleo di componenti rispettivamente corporea, propriocettiva, interocettiva e cinestesica a qualificare la nozione di sensibilità aptica [*haptic sensibility*]. Nella raccolta di saggi *The Tenth Muse; Essays in Criticism*, dato alle stampe in prima edizione nel 1957²⁶⁵², Read ha modo di tornare nuovamente su talune delle questioni sollevate nel volume sull'arte della scultura e contestate l'anno precedente nel commento greenberghiano. Nel perimetro di un breve contributo dedicato alla scultura di Michelangelo e Bernini, in occasione della recensione di due volumi rispettivamente rivolti all'opera dei maestri italiani, Read elabora alcune indicazioni particolarmente utili a riguardo. Stilando un parere positivo sul volumetto *Michelangelo: A Study in the Nature of Art*, dato alle stampe nel 1955 a firma del critico d'arte inglese Adrian Stokes (con un'introduzione, peraltro, di Richard Wollheim), Read ha modo di riaffermare i meccanismi di inferenza che si verificano sul piano percettivo tra tatto e visione, trascrivendo un enunciato formulato dal conterraneo (che si dichiara a sua volta debitore delle teorie di «Mr. Berenson») secondo cui l'opera di Michelangelo conterrebbe «un'eloquenza di sostanze che viene letta dall'elemento tattile inseparabile dalla visione, *dal Braille senza parole degli occhi non offuscati*», in una prospettiva marcatamente corporea²⁶⁵³. Presentando la monografia di Wittkower, Read ribadisce la vocazione «pittorica» della produzione di Bernini – l'autorevole precedente di Wölfflin veniva nominato in relazione al soggiorno monacense del costruttivista Gabo²⁶⁵⁴ – giacché incentrata sul punto di vista unico e non strettamente riferibile alle nozioni di «massa rotonda e palpabile»²⁶⁵⁵, fornendo una prima, velata risposta alle critiche rivoltegli dal *competitor* statunitense, e denotando una posizione tangenziale piuttosto che contraria alle corrispettive di Greenberg.

4.1.1.1. Lo stile franco-cantabrico è uno stile aptico

Ciò che mi auspico di proporre di seguito, è come l'analisi degli scritti pubblicati nel corso degli anni Sessanta da Read permetta di gettare una luce sulle teorie da questi elaborate nel corso del precedente. Se da un lato volumi di ambito pedagogico quali *The Grass Roots of Art* (apparso in prima edizione nel 1946)²⁶⁵⁶ rendono conto di un rinsaldarsi di quella correlazione istituita dal teorico britannico tra le istanze educative del bambino

²⁶⁵⁰ ivi, pp. 172-173, trad. mia.

²⁶⁵¹ ivi, p. 99, trad. mia.

²⁶⁵² H. Read, *The tenth muse; essays in criticism*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1957.

²⁶⁵³ ivi, pp. 98-99, trad. mia. Il volume cui Read fa riferimento risulta: A. Stokes, *Michelangelo: A Study in the Nature of Art* (1955), Routledge, Londra: New York, 2002.

²⁶⁵⁴ ivi, p. 52, trad. mia.

²⁶⁵⁵ ivi, p. 104, trad. mia.

²⁶⁵⁶ H. Read, *The Grass Roots of Art*, The World Publishing Company, New York, 1946,

e un *training* sensoriale che, sebbene calibrato sulle singole attività sensoriali, mirava alla teorizzazione di un'esperienza multimodale complessa²⁶⁵⁷, dall'altro occorre segnalare un secondo indirizzo egualmente concernente il sentire aptico e, non fortuitamente, incardinato sullo studio delle manifestazioni iconiche preistoriche.

Nei medesimi anni in cui Ragghianti compilava il nucleo costitutivo de *L'Uomo cosciente* (che ricordo uscire per la bolognese Calderini nell'81, pur venendo estesamente redatto nel corso degli anni Sessanta), Read dava alle stampe *Icon and Idea; The Function of Art in the Development of Human Consciousness* (1965)²⁶⁵⁸, quale frutto di un ciclo di sette conferenze tenute all'Università di Harvard e che, sin dal titolo, tradisce una singolare assonanza con lo studio del lucchese (il quale a sua volta possedeva una copia dello studio monografico sulla scultura)²⁶⁵⁹. Consapevole delle criticità metodologiche insite nell'impostare parte della ricerca al sostrato preistorico, privo di appigli documentari che non coincidano con le fonti primarie (esse stesse, del resto, quasi fisiologicamente lacunose), così come sciente del *deficit* già vichiano che l'intelletto umano deve scontare confrontandosi con un lasso temporale così ampio e remoto quale quello paleostorico, Read si dimostra lineare nelle tesi avanzate. Rifuggendo un modello interpretativo storicistico e affermando, allora, la sostanziale contiguità esistente tra «l'abilità necessaria per realizzare l'intenzione» di un artefice quale Raffaello e quella di *Homo faber*, ma rivendicando allo stesso tempo l'accadere di un'evoluzione della «consapevolezza estetica» [*aesthetic awareness*]²⁶⁶⁰ Read, in maniera conforme a quanto affermato da Ragghianti, nega l'opportunità (che in un primo momento velatamente ipotizzata) di intendere le manifestazioni artistiche quali «prodotto di un rituale». Piuttosto, «l'arte preistorica», stando alle parole dell'autore, «deve essere intesa in questo senso: come risposta a esigenze vitali [*vital needs*]», scaturite da un catalogo (e qui Read pare precorrere Dissanayake) di «gesti elaborati in danze, immagini materializzate come simboli plastici»²⁶⁶¹.

È a queste altezze e attorno alla categoria di “necessità vitali” che subentrano le indagini pregresse compiute da Read sulle relazioni tra educazione artistica, creatività ed esperienza sensoriale. Lungi dall'avallare la corrispondenza tra la produzione iconica del «moderno» soggetto infantile «avvolto nella semantica» e quella dell'artefice preistorico, in una posizione ancora in voga nei primi anni Sessanta – e che lo stesso Read aveva almeno parzialmente sostenuto nei decenni precedenti –, questi tornava a un ventennio di distanza alle istanze

²⁶⁵⁷ Entro un orizzonte ancora parzialmente montessoriano, Read, che pure sottolinea come non sia né possibile né auspicabile equiparare il bambino alla figura dell'artista, pone in evidenza come la formazione del medesimo passi da una conoscenza empirica, sperimentale e fantastica di quegli elementi che costituiscono la base del linguaggio artistico: «ciò che insegniamo ai bambini con tutti questi mezzi è un particolare mezzo di espressione. Suoni, parole, linee, colori: tutte queste sono le materie prime con cui il bambino deve imparare a comunicare con il mondo esterno. Ha anche a disposizione alcuni gesti, che combina con suoni, parole, linee e colori. Nelle sue difficoltà – perché all'inizio il bambino ha enormi difficoltà a farsi capire – userà tutto ciò che gli capita a portata di mano: fa uno sforzo totale per esprimersi, per esprimere i suoi sentimenti e desideri interiori» (ivi, p. 105, trad. mia).

²⁶⁵⁸ H. Read, *Icon and Idea; the Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Schocken Books, New York, 1965.

²⁶⁵⁹ La consultazione della biblioteca della Fondazione Ragghianti attesta il possesso del volume da parte dello storico dell'arte lucchese.

²⁶⁶⁰ ivi, p. 19, trad. mia. Il passaggio, di assoluto rilievo, viene elaborato da Read nel contesto di un capitolo emblematicamente intitolato *The Vital Image*, in cui Read rigetta un approccio di matrice storicistica e dunque evolutiva delle arti, segnalando come, da un punto di vista squisitamente tecnico e, si direbbe, cognitivo, non sia possibile individuare una netta distinzione tra l'anonimo artefice preistorico e un maestro dell'arte a lui contemporanea. Piuttosto, e qui la differenza con Ragghianti risulta invece effettiva, Read assegna all'individuo preistorico una consapevolezza estetica aprioristicamente meno sviluppata (ibidem).

²⁶⁶¹ ivi, p. 21, trad. mia.

saggiate nel saggio del '42 e più concisamente nel volume del '56. Nel '65, Read pare declinare quegli stessi principi che negli anni Quaranta aveva mutuato dagli studi sulla creazione della forma nei soggetti non vedenti in una prospettiva non primitivista, bensì paleostorica. Dell'arte preistorica Read non solo esalta l'attitudine «lineare», frutto di quel meccanismo cognitivo mediante cui l'artefice paleolitico poteva tradurre elementi tridimensionali in immagini bidimensionali, bensì istituisce una connessione tra la definizione di tale contorno sensibile con le sensazioni interocettive e propriocettive di cui si è detto sopra.

Nel definire «vitalistico» lo stile mediante cui il soggetto zoomorfo appare effigiato in numerosi esemplari di arte parietale e mobiliare del Paleolitico superiore (considerando brani di provenienza spagnola, franco-cantabrica e africana), Read giunge a provocare un cortocircuito, nella forma della crasi, tra lo stile aptico e vitalistico dei soggetti facenti capo al cosiddetto tipo aptico postulato dalle fonti viennesi di Münz e Lowenfeld e la “visione aptica” formulata da Riegl. Se per la prima volta, almeno dagli anni Quaranta, il teorico inglese introduce una variazione alle proprie fonti su tale facoltà del sentire, risulta parimenti significativo constatare come tale inflessione si riveli da ultimo sottilmente strumentale e non del tutto corretta. Riferendosi alle pitture e alle incisioni venatorie di area franco-cantabrica Read infatti afferma:

poiché la preoccupazione principale dell'artista era ovviamente quella di indicare il movimento [movement], lo stile franco-cantabrico potrebbe forse essere definito “cinetico” [kinetic]. Meglio ancora, credo, sarebbe la parola “aptico” [haptic], che è stata inventata dallo storico dell'arte austriaco Alois Riegl per descrivere tipi di arte in cui le forme sono dettate da sensazioni interiori [inward sensations] piuttosto che dall'osservazione esteriore [outward observation]. Gli arti adibiti alla corsa sono allungati perché nell'atto di correre si avvertono [feel] lunghi. In effetti, i due principali stili preistorici sono determinati da un lato dall'immagine realizzata all'esterno, dall'altro dalla sensazione percepita all'interno, e “immaginatista” [imaginist] e “sensazionale” [sensational] sarebbero molto utili come etichette descrittive²⁶⁶².

Il precedente riegliano, benché correttamente nominato in relazione a un corpo che concepisce lo spazio per individualità materiali e per sensazioni intrinseche, risulta allo stesso tempo solo parzialmente partecipe di quella valenza vitalistica, in fondo soggettiva, assegnata da Read alla nozione di aptico, oltre che del tutto estraneo al movimento, tema rigettato dal soggetto collettivo paleo-egizio. Più precisamente, il carattere “sensazionale” di tale facoltà percettiva, da intendersi nella sua accezione etimologica di “reazione alla stimolazione esterna degli organi di senso”, rende conto in Read dei meccanismi intracorporei, ossia muscolari, barometrici e persino emozionali, preposti alla configurazione dell'immagine. Percorrendo il fortunato indirizzo di magia venatoria sostenuto (almeno in un primo momento) dall'Abbé Breuil e da Frobenius, fonti puntualmente menzionate da Read, il teorico ricorre alla nozione di «ideoplastico» già esposta nel '42 e afferente all'invenzione aptica della figurazione giacché «determinata [...] dal sentimento interiore e non dall'osservazione esterna»²⁶⁶³. La linea vitalistica discussa dall'autore riflette pertanto un indirizzo di corporeità soggettiva (l'artefice paleostorico colto nell'incidere l'archetipo del bisonte che vorrebbe catturare durante una battuta di caccia, in cui il corpo è coinvolto in tutta la sua fisicità) e non di una soggettività che miri alla bellezza, categoria aprioristicamente esclusa da Read per il Paleolitico superiore (ma non, curiosamente, nei confronti del Neolitico, di cui Read intravede, per il tramite della fondamentale lezione di

²⁶⁶² *ivi*, p. 25, trad. mia, enfasi mia.

²⁶⁶³ *ivi*, p. 28, trad. mia.

Max Raphael, l'esistenza di un'armonia inventiva squisitamente digitale)²⁶⁶⁴. Chi invece partecipa di una simile linea vitalistica, in cui deve essere sottolineato come l'autore non si riferisca a esemplari scultorei e alla loro eventuale palpabilità, risulta il più volte menzionato Henry Moore, paladino della sensibilità aptica.

A chiudere idealmente il cerchio si pone l'ennesima monografia dedicata da Read allo scultore britannico, in cui non fortuitamente, pare disporre una *summa* delle ricerche condotte attorno alla natura percettologica dell'atto creativo per oltre un ventennio. Nel volume *Henry Moore: a Study of His Life and Work* venuto alla luce l'anno successivo, nel 1966²⁶⁶⁵, Read riunisce entro un'impalcatura teorica lungamente meditata il sentire aptico, la genesi della forma nelle profondità del corpo e l'indirizzo educativo-psicologico dal quale questi aveva preso le mosse:

qui per la prima volta sentiamo (piuttosto che vedere) un'enfasi "aptica" [*haptic emphasis*] su quegli elementi dell'anatomia che interiormente [*inwardly*] sopportano le maggiori sollecitazioni, caratteristica della scultura primitiva ovunque (e dell'arte infantile). Tali esagerazioni sono determinate dalle sensazioni corporee [*body sensations*] e non dalle esperienze visive. Alcuni psicologi [il riferimento è nuovamente a Lowenfeld] hanno dimostrato l'esistenza di due tipi creativi, un tipo visivo che "parte dall'ambiente", i cui "concetti si sviluppano in un insieme percettivo attraverso la fusione di esperienze visive parziali", e un tipo aptico [*haptic type*] che "si preoccupa principalmente delle proprie sensazioni corporee e dello spazio tattile che lo circonda". Non c'è dubbio che fin dall'inizio della sua carriera la sensazione aptica abbia giocato un ruolo importante nelle forme rappresentative di Moore²⁶⁶⁶.

Come già verificatosi nel caso di Riegl, anche l'impalcatura teorica di Read, che morirà nel 1968, presenta un duplice livello argomentativo. Da un lato, essa dispone una riflessione sulla fruizione dell'opera scultorea per cui, come si è visto, il critico inglese sembra auspicare la palpazione effettiva dell'esemplare, a maggior ragione se di dimensioni minute, pur senza formulare una riflessione di ordine museologico maggiormente rigorosa. Dall'altro, tale trattazione ventennale interroga i modi di configurazione della forma e dell'immagine, ravvisando nel sentire aptico di un corpo che fa esperienza del mondo a livello propriocettivo, interocettivo, cinestesico e viscerale il proprio motore critico. Pur riferendosi in maniera sistematica alla pratica dell'artista, anche questo secondo stadio della ricerca non esclude il frangente esperienziale del fruitore, colto allo stadio di identificazione corporea (l'opera di Moore, così come il profilo di bisonte accuratamente tracciato sulle pareti di una grotta, ci tocca apticamente per il sistema di spinte e contropunte già berensoniane che esso introduce). Laddove il riconoscimento della paternità riegliana da parte di Read dovette avvenire in uno stadio già particolarmente avanzato della ricerca, si ha l'impressione che il poliedrico britannico rimanga parimenti vincolato a quella genealogia psicofisiologica che da Dessoir, passando direttamente per Lowenfeld e indirettamente per James, Berenson e Susanne Langer, ne aveva orientato il definirsi di un impianto di ricerca storico-artistico. La circostanza secondo cui, nel compendio *A Concise History of Modern Sculpture* dato alle stampe in prima edizione nel '64, Read condanna la teoria hildebrandiana sulla scultura a tutto tondo,

²⁶⁶⁴ Adottando un punto di vista sostanzialmente anti-semperiano, Read afferma a questo proposito: «non c'è dubbio, come suggerisce Max Raphael, che la qualità plastica dell'argilla e l'intima reazione al sentimento che la sua manipolazione da parte delle dita consente, siano state di per sé le principali responsabili delle scoperte formali del Neolitico. Il sentimento per la forma è entrato nella coscienza umana attraverso le dita, e ciò che le dita hanno modellato con sentimento, l'occhio lo ha percepito e approvato. Le forme della ceramica neolitica sono numerose, ma sempre eleganti e risolvibili in proporzioni armoniche» (ivi, p. 43, trad. mia).

²⁶⁶⁵ H. Read, *Henry Moore: a Study of his Life and Work*, Praeger, New York, 1966.

²⁶⁶⁶ ivi, p. 56, trad. mia.

distinguendo i «valori scultorei essenziali» in «tattili» e «aptici», mi pare renda conto in maniera forte della contiguità, ma non della perfetta aderenza, tra le suddette sfere semantiche²⁶⁶⁷.

I “rimproveri” (o piuttosto le veementi invettive) rivolte da Greenberg a Read nell’inverno del 1956, pur rivelandosi sostanzialmente corretti nelle premesse, finiscono per disporre una lettura oculatamente riduzionistica tanto delle tesi esposte nel volume dal teorico inglese, quanto delle istanze percettologiche a cui il testo si appella. Costringendo la proposta di Read nel perimetro palmare della mano, il giudizio elaborato dallo statunitense mette in fuori gioco un’ipotesi argomentativa incardinata su un sentimento corporeo ben più articolato, riparando sul tropo persistente della sussunzione visiva delle sollecitazioni tattili – figura che, come mostrerò a breve, Greenberg estrapola in maniera non meno strumentale da Berenson. Tale divergenza, lo si è anticipato in apertura di capitolo, lungi dal limitarsi a una questione meramente percettologica, assurge a testimonianza di una maniera non allineabile di concepire lo statuto, le finalità e gli strumenti della disciplina storico-artistica. In parte, come già segnalato da David R. Getsy, essa afferisce allo scottante scontro Moore-Smith e alla posta in gioco che un simile “agone” comportava tanto per i diretti protagonisti (gli artisti), quanto per i corrispettivi promotori (i critici). In termini maggiormente generali e, forse, più profondi, tale discrepanza diviene emblematica di una vera e propria postura intellettuale, quella adottata da Read, che parrebbe da ultimo finalizzata a sollevare l’opera d’arte e la storia dell’arte da un regime di protezione, declinando le medesime in un orizzonte di cultura materiale, di ricerca scientifica o di materiale per l’educazione assente nella proposta del collega statunitense. Ribadire l’esistenza di un simile retroterra non mira a dissimulare l’operazione opportunatamente condotta da Read a sostegno di artisti britannici e “aptici” quali Henry Moore o Barbara Hepworth, bensì mira piuttosto a rilevare, nell’ordito di tali storie di ordinaria amministrazione del sistema dell’arte, l’esistenza di un’attitudine che, benché oggetto di inevitabili oscillazioni, presenta delle coordinate etiche alquanto precise.

4.1.2. Divenire panottico: Clement Greenberg

Uno dei contributi più lucidi per intendere quale ruolo ebbe Clement Greenberg nella storia dell’arte²⁶⁶⁸, nella critica e nella teoria nordamericana (e, di sponda, europee) del secondo quarto del Novecento, viene offerto da un denso testo apparso tra le pagine di “Artforum” nell’estate del 1987. A quelle date la Kay Larson, firma dal 1979 di una rubrica artistica sul “The New York Time”, approntava un primo bilancio dell’ingombrante eredità dell’intellettuale newyorkese, allora settantottenne²⁶⁶⁹. Il titolo dell’intervento, sorta di corposa recensione nella forma del pamphlet pubblicata in occasione dell’uscita dei primi due volumi degli scritti di Greenberg (apparsi nel biennio 1986-87)²⁶⁷⁰, molto può suggerire sull’eredità di tale figura. Delineando una

²⁶⁶⁷ H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Praeger, New York, 1964, p. 25, trad. mia.

²⁶⁶⁸ Il più significativo sforzo condotto in direzione di uno studio puntuale e capillare della storia dell’arte di Greenberg in quanto estetica è stato svolto da una fondamentale monografia di Caroline A. Jones data alle stampe nel 2005. C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago: Londra, 2005.

²⁶⁶⁹ K. Larson, *The Dictatorship of Clement Greenberg*, in “Artforum”, estate 1987, Vol. 25, N. 10, pp. 76-79.

²⁶⁷⁰ C. Greenberg, J. O’Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism, Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, The Chicago University Press, Chicago, 1986; J. O’Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, The Chicago University Press, Chicago, 1986.

corrispondenza ripresa in seguito da Didi-Huberman tra la moderna figura “dittatoriale” di Vasari, di cui anche Giovanni Papini a suo tempo non ebbe parole tenere, Larson si rivela lapidaria nell’introdurre il suo interlocutore al lettore: *The Dictatorship Of Clement Greenberg. A critic looks at a critic*, recita a questo proposito la testata dell’articolo.

L’impianto accusatorio mediante cui Larson denuncia la postura intellettuale del più anziano statunitense, si fonda sull’agnizione del ruolo egemonico da questi esercitato per oltre trent’anni in maniera pervasiva. Dalla configurazione di un’impalcatura teorica «dottrinarina», per impiegare un’espressione mediante cui Thierry De Duve, che sin dal 1994, anno della morte di Greenberg, avviava un’imprescindibile operazione di lettura profonda e «tra le righe» del pensiero dell’intellettuale marxista, definisce la prima delle tre personalità critiche greenberghiane da questi riconosciute²⁶⁷¹, Larson imputa al connazionale di essere «responsabile, direttamente o indirettamente, di un lungo elenco di strade non percorse, di opzioni spietatamente chiuse, di prescrizioni da rispettare per una generazione di artisti, pena l’esilio critico nei tetri gulag dei retrogradi»²⁶⁷². Al netto di ritrite semplificazioni, il tono tagliente della storica dell’arte si riferisce al *modus operandi* di Greenberg e, nella fattispecie, alle conseguenze che l’allineamento o il mancato allineamento dell’opera di determinati artisti alla prescrittiva matrice del Modernismo greenberghiano dovette svolgere sul corso della storia dell’arte statunitense e non solo.

Se la storia dell’arte di Greenberg, nel suo farsi critica d’arte, non rinuncia alla volontà di istituire un’estesiologia programmatica – le fonti dello statunitense rendono immediatamente intuibile una simile flessione – notoriamente sbilanciata sul fronte del visivo, si tratta di un’impalcatura percettologica che, à la Berenson, di cui Greenberg era stato un lettore autodidatta benché avveduto, non può essere in alcun modo scissa dalle attività di critico militante, del supporter di artisti, del mercante e del promotore di stagioni espositive particolarmente fortunate. Un sistema che, modellando le proprie coordinate teoriche su quelle opacamente esibite dalla cornice della pittura modernista, definisce un dispositivo sofisticato di inclusione e di esclusione. Chi sin dai primissimi anni Novanta notificava e poneva a sistema tale carattere strutturale della critica greenberghiana era Rosalind Krauss, vicina durante gli anni della formazione al leggendario conterraneo²⁶⁷³. Una lucida analisi della matrice percettologica soggiacente al Modernismo di Greenberg veniva compilata dalla statunitense in una delle sue più imponenti fatiche teoriche (anticipata dal menzionato articolo del 1990 dedicato alla “Storia dell’occhio”), dichiaratamente debitrice della lezione benjaminiana e, allo stesso tempo, altresì desiderosa di penetrare quel «campo discorsivo» che, proprio nel 1993, Martin Jay avrebbe definito «oculocentrico», al fine di allentarne le maglie normative²⁶⁷⁴.

Nel già nominato volume *The Optical Unconscious* l’obiettivo di Krauss risultava ambizioso. Rinunciando a vagliare l’epopea modernista in quanto «storia» orientata dal dispiegarsi teleologicamente riegliono di «un’otticità sempre più astratta e astraente», la statunitense optava piuttosto per *visualizzare* graficamente la medesima narrazione²⁶⁷⁵. Sfruttando quale “cavallo di Troia” una delle sue figure maggiormente

²⁶⁷¹ T. De Duve, *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 8.

²⁶⁷² K. Larson, *The Dictatorship of Clement Greenberg* cit., p. 76, trad. mia.

²⁶⁷³ Cfr. J. Vickery, D. Costello (a cura di), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berk, New York, 2007, p. 77.

²⁶⁷⁴ J. Krauss, *The Optical Unconscious* cit., The MIT Press, Cambridge: Mass., 1993.

²⁶⁷⁵ *ivi*, p. 13, trad. mia.

rappresentative – ossia quella della «griglia» [*grid*] –, Krauss elabora una matrice nella forma di «un grafico o di una tabella», atti a investigare tale granitica «ideologia» con un’attitudine cartografica²⁶⁷⁶ e intimamente eversiva. Giovandosi in maniera sapiente della duttilità semiologica del quadrato di Klein, la controproposta teoretica formulata da Krauss si realizza nelle forme di un’incursione tutta endogena all’«universo della percezione visiva»²⁶⁷⁷, rappresentandone una sorta di cellula destabilizzante. Nel solco della *Gestaltpsychologie* di Rudolf Arnheim e degli studi di ottica seicenteschi e settecenteschi, l’autrice pone a sistema quella diade di costrutti che avevano storicamente qualificato l’ontologia della visione contemplandoli entro una «logica di doppio negativo», incardinata sugli assi orizzontali e verticali del quadrato (Klein) e lungo le sue diagonali (Schema a L): ovvero, la pluralità di combinazioni potenzialmente delineabili tra «sfondo», «non sfondo», «figura» e «non figura» da sperimentare assecondando il dinamismo circolare del modello²⁶⁷⁸. Tale strutturazione, deve essere rammentato, non risulta finalizzata da Krauss a un radicale superamento della visione, come è stato possibile appurare ripercorrendone alcuni scritti selezionati. Diversamente, lo strumento semiologico mira a porre in discussione il primato di *una specie di visione* per come essa era stata codificata da Greenberg e Michael Fried, adottandone le medesime armi (il grafico planare) e sovvertendone il lessico (quello per l’apunto della visione).

Ma a quale forma della visione, nella fattispecie, andava riferendosi Greenberg? Anche a tale quesito di non semplice scioglimento Krauss fornisce una prima ipotesi di lettura che, sebbene di matrice aneddotica, rivela un sostrato teoretico di rara efficacia ed eloquenza.

4.1.2.1. Greenberg, Hildebrand e la battuta di Ted Williams

Trascrivendo in sede introduttiva un singolare interrogativo rivolto da Fried su chi fosse stato per il minimalista Frank Stella, campione del primo Modernismo, «il più grande americano vivente», Rosalind Krauss rammentava colpita, sebbene senza stupore, come si trattasse del leggendario giocatore di *baseball* Theodore Samuel “Ted” Williams²⁶⁷⁹, che aveva militato per quasi vent’anni nei Boston Red Sox. Tale suggestiva memoria, testimoniando di una geniale sintesi elaborata da Fried, rivela l’ennesima intersezione tra il pensiero germanofono e quello anglofono e, nello specifico, statunitense. A oltre un secolo e mezzo di distanza e a svariate latitudini di differenze, l’istantaneo colpo d’occhio hildebrandiano si incarna in quell’immagine iconica che le televisioni americane e un colosso come la commerciale *Major League Baseball* (MLB), che aveva aperto i battenti lo stesso anno in cui Jackson Pollock “inventava” l’Espressionismo Astratto (1947), trasmettevano rinvigorendo con immagini in movimento il mito americano: lo schizzare repentino della pallina da *baseball*. Mi pare che a tal proposito Krauss elabori una delle sintesi di maggior respiro per afferrare la portata ideologica di cui tale balenare risulta intriso:

vedere così velocemente [*To see so fast*] che la sfocatura di quella macchia bianca potesse esplodere in puro contatto, pura simultaneità, puro schema ottico [*pure simultaneity, pure optical pattern*]: la visione in contatto [*in touch*] con le proprie risorse. E veloce, così veloce. In quella velocità era racchiusa l’idea di

²⁶⁷⁶ *ibidem*.

²⁶⁷⁷ *ibidem*.

²⁶⁷⁸ *ivi*, p. 14, trad. mia.

²⁶⁷⁹ *ivi*, p. 7, trad. mia.

una visualità astratta e potenziata [*the idea of an abstracted and heightened visuality*], in cui l'occhio e l'oggetto entravano in contatto con una rapidità così sorprendente che nessuno dei due sembrava più legato al suo supporto meramente carnale, né al corpo del battitore né al substrato sferico della palla. La visione era stata, per così dire, ridotta a un bagliore di pura istantaneità [*dazzle of pure instantaneity*], a una condizione astratta senza prima e senza dopo [*into an abstract condition with no before and no after*]. Ma in quella stessa esplosione immobile di pura presenza era contenuta anche la connessione della visione con i suoi oggetti, anch'essa rappresentata qui nella sua forma astratta, come un momento di pura liberazione, di pura trasparenza, di pura conoscenza di sé²⁶⁸⁰.

Deve essere in effetti tenuto a mente, interrogando il sentire aptico nella diatriba venutasi a definire tra Greenberg e Read, come lo statunitense, la cui impalcatura ideologica veniva opportunamente inquadrata dal collega, si dimostri da ultimo ancor più hildebrandiano e purovisibilista dello stesso Hildebrand per il quale il sentimento corporeo, benché ricondotto al dinamismo del cristallino, vantava una coerenza teorica tutt'altro che secondaria. Queste, pertanto, alcune primissime osservazioni da avanzare introducendo la sfaccettata figura di Clement Greenberg.

Una prima avvisaglia sul posizionamento greenberghiano può essere evinta dalla consultazione del celebre saggio *Avanguardia e Kitsch* [*Avantgarde and Kitsch*] apparso sulle pagine del periodico marxista "The Partisan Review" nel 1939²⁶⁸¹. Nel postulare una distinzione tra il costruito «artificiale» di «arte alta» (ossia le esperienze di avanguardia) e bassa (il *kitsch*), come ha già segnalato Caroline A. Jones, il critico statunitense si mostra debitore della lezione benjaminiana, sia tale intersezione incidentale o mediata dalla consultazione dei testi dell'intellettuale tedesco²⁶⁸². Benché Greenberg, almeno a queste altezze, non elabori una proposta argomentativa di ordine strettamente percettologico, la strutturazione della medesima denuncia un'articolazione della questione sensoriale già puntualmente codificata. Le esperienze di avanguardia di un Picasso, Braque, Klee e Mondrian, sposando il credo della specificità mediale e traducendo il contenuto in una questione formale sempre più prossima al piano dell'astrazione, interpellano la visione di un fruitore altresì codificato e, pertanto, specializzato²⁶⁸³. Diversamente, le plurime attività confluite sotto la categoria-ombrello di kitsch, ossia ciò che Greenberg definisce nei termini di «surrogato culturale» e di «prima culturale universale che si sia mai vista», mirano Benjamin ad avvicinare «ardentemente» le masse a sé, imitando gli «effetti» dei «procedimenti artistici» e soddisfacendo il consumatore nella loro immediata accessibilità²⁶⁸⁴. La tattilità di cui si fanno ispiratori i «rotocalchi, le copertine delle riviste, le illustrazioni, le inserzioni pubblicitarie, la narrativa su carta patinata o i romanzi *pulp*, i fumetti, la musica Tin Pan Alley, il tip tap e i film di Hollywood [...]»²⁶⁸⁵ pur possedendo una sua caratterizzazione materiale connotata, esercita la propria efficacia capitalistica rinunciando al frangente della contemplazione, neutralizzato allo stadio di sollazzo acritico.

Laddove nel saggio del '39 Greenberg poneva le basi per un discorso di matrice estesiologica mantenuto in filigrana, l'anno successivo, nell'ancor più celebre *Towards a Newer Laocoön* [*Verso un più nuovo*

²⁶⁸⁰ *ivi*, p. 7, trad. mia.

²⁶⁸¹ C. Greenberg, *Avanguardia e Kitsch* (autunno 1939), in C. Greenberg, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), Johan & Levi, Monza, 2011, pp. 37-51.

²⁶⁸² C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of senses*, p. 351.

²⁶⁸³ *ivi*, p. 40.

²⁶⁸⁴ *ivi*, p. 42, 44.

²⁶⁸⁵ *ivi*, p. 42.

Laocoonte]²⁶⁸⁶, questi sarebbe tornato idealmente al capitale testo lessinghiano al fine di istituire un discorso programmatico in cui, come ha efficacemente scritto Caroline A. Jones, «la specificità mediale divenne il principio organizzatore del Modernismo greenberghiano»²⁶⁸⁷. Si deve a un recente e fondamentale contributo di Camilla Froio l'aver portato alla luce una prima versione di tale saggio, divenuto ormai canonico, che rende conto di una sostanziale revisione del testo da parte dello stesso Greenberg, resa necessaria dall'emergere di contrasti sul contenuto del medesimo con l'editore²⁶⁸⁸. Se da un lato, e come noto, le meditazioni di memoria lessinghiana elaborate dal critico newyorkese assegnano alla visualità un ruolo preminente, occorre segnalare come sin da queste altezze esse tradiscano talune inflessioni decisamente meno prescrittive e, a ben vedere, problematiche. Spetta a Jones l'aver posto l'accento su come all'origine della linea genealogica accuratamente concertata da Greenberg e preposta a quella che il suo stesso compilatore non esita a definire nei termini di «un'apologia dell'arte astratta», si situi il «comunardo Courbet»²⁶⁸⁹. Risulta infatti l'opera del pittore originario di Ornans e solo in seconda battuta le ricerche eminentemente visive (almeno sul piano più banalmente concettuale) condotte sui fenomeni di rifrazione e diffrazione del colore dagli impressionisti francesi, a caricarsi nell'impalcatura greenberghiana di una valenza prodromica. Ravvisando nella piena fedeltà alla specificità del medium il fattore che più profondamente sancisce una differenziazione tra le esperienze artistiche novecentesche e la tradizione moderna, il critico statunitense ravvisa in Courbet una figura mercuriale a cui si deve il primo sistematico tentativo di «ridurre la sua arte al *puro dato sensibile*, dipingendo solo ciò che *l'occhio poteva vedere in quanto macchina*, senza l'aiuto della mente», ossia rigettando qualsiasi interferenza con l'ambito del «letterale», campo semantico ancora dominante in seno al Romanticismo, in una direzione finalmente epurata da accademismi e retaggi borghesi²⁶⁹⁰. La «piattezza» che Greenberg intravede nel «materialista Courbet» – particolarmente efficace nel descrivere il comprimersi dei piani di profondità sul piano della rappresentazione (il supporto) in un capolavoro quale *Funerale ad Ornans* (1949-59) e, tuttavia, parziale quando applicata all'estremo close-up prospettico di *L'Origine du Monde* (1866) – risulta preposta all'affermazione, lapidaria nella sua disposizione generalizzante e intermediale, secondo cui «i dipinti e le statue si esauriscono nella sensazione visiva che producono»²⁶⁹¹.

Tale comprensione profonda, circoscritta all'orbita oculare sul fronte percettologico, appare smussata immediatamente oltre da un enunciato che sembra mettere in discussione quanto appena illustrato: «non c'è nulla da identificare, da collegare e su cui riflettere – il soggetto risultano nuovamente i dipinti e le sculture a lui coevi – ma è *tutto da sentire*»²⁶⁹². A conclusione del discorso, divenuto concettualmente incompatibile con il predominio della sola sensazione visiva, si pone l'ennesima torsione che il discorso greenberghiano dispone in poche righe e secondo cui «i dipinti e le sculture sono macchine per riprodurre l'emozione della “visione

²⁶⁸⁶ C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, in “Partisan Review”, luglio-agosto 1940, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 52-64.

²⁶⁸⁷ C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of senses*, p. 48, trad. mia.

²⁶⁸⁸ C. Froio, *An Unreleased Laocoon: The First Draft of Clement Greenberg's "Towards a Newer Laocoon"*, in “Getty Research Journal”, Vol. 13, 2021, pp. 203-2017.

²⁶⁸⁹ C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of senses*, p. 39, trad. mia.

²⁶⁹⁰ C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte* cit., p. 57.

²⁶⁹¹ *ivi*, p. 61.

²⁶⁹² *ibidem*, enfasi mia.

plastica”»²⁶⁹³. Ciò che fa problema a Greenberg, come si è detto sulla scorta della fondamentale monografia di Jones, risiede nella vocazione sinestesica della percezione di cui ha piena contezza ma che, allo stesso tempo e con infaticabile acribia, egli mira a sottomettere all’alveo della visione in termini allora esclusivamente ideologici.

Componendo nel 1941 un intenso articolo di commiato redatto a un anno dalla morte di Paul Klee (occorsa il 29 giugno del 1940), Greenberg non esitava a intravedere, nelle «atmosfere senza dimensione» che le composizioni licenziate dall’artista negli anni della maturità schiudono, il definirsi di un linguaggio a suo dire rivolto all’attivazione di un’«esperienza “puramente visiva”»²⁶⁹⁴. Il fatto che Klee fosse in grado di «manipolare» [*manipulating*] gli attributi di «colore e linea»²⁶⁹⁵ sfruttando le dimensioni connotative del piano pittorico (ossia quelle della lunghezza e della larghezza) e rigettando qualsivoglia inferenza di illusionismo spaziale, determina la sua assunzione nell’alveo della pittura modernista. Del resto, non stupisce riscontrare come la “purezza visuale” rivendicata dal discorso greenberghiano celi una ben più decisiva soppressione dell’elemento corporeo tanto dal frangente inventivo, quanto da quello di narrazione per così dire teorica. Istituyendo una direttrice di ricerca alternativa a quella inaugurata dalla “linea funzionale” di Berenson, dallo stile “aptico-cinetico” di Read e persino, per certi versi, dal “contorno sensibile” distintivo del soggetto paleo-egizio di Riegl, la «linea» del Klee greenberghiano non contempla alcuna *liaison* propriamente detta con l’occhio²⁶⁹⁶. Sul punto in questione l’autore si esprime con fermezza, sottolineando come quella tracciata da Klee non costituisca «una linea lungo la quale l’occhio [*eye*] percepisce il suo percorso [*feels its way*], ma piuttosto una definizione dei rapporti» squisitamente formali che si verificano nel perimetro netto del supporto planare. Rinunciando alla configurazione della forma, essa denota «una sensazione plastica poco marcata» [*has little plastic feel*] immune da agili identificazioni dal retaggio lontanamente tattile, non potendosi stabilire (sempre a detta di Greenberg) «se [essa] è morbida o sinuosa, se è filiforme o spigolosa, e così via»²⁶⁹⁷. A dirsi, come in effetti Greenberg finisce per ammettere candidamente poco oltre, che «precisamente perché la linea – e anche il colore – sono elementi disincarnati che non aderiscono ai corpi e alle superfici, perché vi è un’assenza di peso e di massa, una sospensione delle leggi di gravità, i dipinti di Klee hanno una tendenza, quando la sua ispirazione si esaurisce e non sostiene più il movimento oscillante, guizzante e ondeggiante che le rende vive, a chiudersi su se stesse rendendole troppo decorative»²⁶⁹⁸. Anche il movimento, componente imprescindibile perché la composizione non scada al rango di decorazione, costituisce un fenomeno idealmente intrinseco.

Se l’esegesi formulata dallo statunitense trova nelle impalpabili composizioni di Klee un fertile campo di applicazione (si pensi alla ritmica griglia di *Pastoral (Rhythms)* del ‘27, brano puntualmente citato da Greenberg), per rinvenire un seminale riferimento a quella che Greenberg condensa nella dura locuzione di «deficienza tattile» [*tactile deficiency*], occorre avanzare di qualche anno pervenendo alla recensione da questi

²⁶⁹³ ibidem, enfasi mia.

²⁶⁹⁴ C. Greenberg, *Art Chronicle: On Paul Klee (1870-1940)*, ristampato in J. O’Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, pp. 65-74, qui 70, trad. mia.

²⁶⁹⁵ ibidem, trad. mia.

²⁶⁹⁶ *ivi*, p. 68, trad. mia.

²⁶⁹⁷ ibidem, trad. mia.

²⁶⁹⁸ ibidem, trad. mia.

stilata in occasione di una personale dedicata al surrealista André Masson alla Buchholz Gallery (New York) nel maggio del 1942²⁶⁹⁹. A fronte dell'ostilità tanto persistente quanto dichiarata nei confronti della vocazione letteraria insita nelle sperimentazioni surrealiste, Greenberg si dimostra un conoscitore solerte della produzione dell'artista francese. Pur riconoscendo in Masson una ricerca consapevole delle prerogative del medium pittura, il critico newyorkese rileva una debolezza contenuta nei dipinti più recenti, debolezza – Greenberg discute meno affabilmente di una vera e propria *débâcle* – provocata da una scarsa sensibilità (quella tattile per l'appunto) nei confronti della linea, della preparazione e della selezione dei pigmenti. In linea con il commento pubblicato su “The Nation” il 7 marzo del 1942, si pone una successiva recensione, redatta per il medesimo periodico il 20 maggio del '44,²⁷⁰⁰ in cui Greenberg, definendo Masson un «pittore ambizioso», rende conto di come le riserve maturate sin da un biennio addietro, dipendano dalla mancanza di «tatto» che talune opere del francese testimoniano, eccedendo in virtuosismi superficiali e allontanandosi²⁷⁰¹, più precisamente, da quella piattezza e ostinata aderenza al medium che il critico statunitense auspicava sin da quelle date, incorrendo in non poche contraddizioni. In definitiva, sin dalla prima metà degli anni Quaranta, e dunque ben prima dalla sistemazione teorica approntata con *Pittura Modernista [Modernist Painting]*, Greenberg aveva individuato nella correlazione tra una specificità mediale severamente codificata nella teoria, benché subdolamente raggirata in pratica, e il predominio ideologico delle sensazioni visive il motore del proprio capo discorsivo.

In una direzione in fondo non dissimile, il 15 aprile del 1944, sulle pagine del quotidiano “The Nation”, a pochi mesi dalla liberazione angloamericana e partigiana di Roma, Greenberg firmava un contributo denso nella sua brevità, dal titolo *Arte astratta [Abstract Art]*²⁷⁰². Il critico newyorkese, del resto, sarebbe tornato a più riprese su tale costrutto, dedicando al medesimo almeno tre ulteriori elaborazioni nel 1964, a dimostrazione della valenza cruciale che tale tema dovette possedere entro l'impianto teorico. Vi è innanzitutto un elemento che mi preme evidenziare rispetto alle riflessioni sul sentire aptico. Compilando un intervento destinato alla rubrica culturale del medesimo quotidiano, Greenberg non aveva esitato a sostenere come, sebbene «il pieno significato della rivoluzione nella pittura occidentale degli ultimi sessant'anni non sarà chiaramente comprensibile per un po' di tempo», vi fosse invece una componente della suddetta rivoluzione già pienamente recepitibile e concernente, nella fattispecie, «la concretezza del *medium*»²⁷⁰³. Sulla base di un campo discorsivo che, sin dalla rivisitazione del Laocoonte lessinghiano, risulta votato a una specificità mediale di matrice herderiana purista, lo si è sottolineato, almeno nelle intenzioni²⁷⁰⁴, Greenberg può esporre una stringata «ma

²⁶⁹⁹ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of André Masson*, in “The Nation”, 7 marzo 1942, ristampato in J. O'Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, p. 99.

²⁷⁰⁰ *ibidem*.

²⁷⁰¹ C. Greenberg, *Recensione delle mostre di Joan Miró e André Masson*, in “The Nation”, 20 maggio 1944, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, pp. 162-164, qui 163.

²⁷⁰² C. Greenberg, *Arte Astratta*, in “The Nation”, 15 aprile 1944, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 65-69.

²⁷⁰³ *ivi*, p. 65.

²⁷⁰⁴ È in quella sede, come noto, che l'intellettuale newyorkese condanna quell'atteggiamento di profonda «disonestà intellettuale» che, a suo avviso, aveva progressivamente permeato la storia della pittura e della scultura sin dai tempi moderni, conducendo gli artisti ad allontanarsi «dai problemi del proprio *medium*», giovandosi piuttosto di intersezioni sentimentaliste tra i linguaggi pittorici, scultorei e letterari.

veridica» storia dell'arte²⁷⁰⁵ di matrice estesiologica non dissimile, nel suo principio ordinatore, da quella riegliana. A onore del vero, laddove gli scritti dello statunitense presentano assidui riferimenti tanto ai postulati elaborati dallo zurighese Wölfflin, quanto a taluni lemmi berensoniani, i riferimenti (per lo meno espliciti) al pensiero del teorico austriaco appaiono nettamente minoritari, in una questione che merita di essere indagata maggiormente a fondo.

4.1.2.2. Greenberg, Riegl e Berenson

L'influenza della teoria di Alois Riegl sul pensiero di Greenberg è già stata oggetto di una prima (e fondamentale) analisi approntata alla fine degli anni Novanta dalla storica dell'arte Regine Prange²⁷⁰⁶. Laddove Prange e, sulla sua scia, Georg Vasold, aveva connesso il costrutto di «otticità» [*opticality*] formulato da Greenberg alla lezione del teorico viennese, prendendo in considerazione gli scritti licenziati negli anni Sessanta (nella fattispecie *Modernist Painting*), ampliare il raggio d'analisi e dunque non limitare l'indagine al celeberrimo “manifesto” declamato nel '60, consente a mio avviso di proporre alcune precisazioni²⁷⁰⁷.

La prima afferisce al fatto che sin dal contributo dedicato all'arte astratta pubblicato sulle pagine di “The Nation” nel settembre del '44, Greenberg avesse dato prova della frequentazione della *Kunstwissenschaft* di area germanofona, pur non facendo esplicita menzione, almeno a queste altezze, di nessuno dei suoi principali interpreti. La seconda, invece, pertiene a un livello più propriamente concettuale. Se l'argomentazione greenberghiana, almeno a mio avviso, reca prova di una conoscenza fosse anche superficiale del pensiero riegliano, appare parimenti significativo constatare come Greenberg ne proponga, eventualmente, l'ennesima rivisitazione. Mentre lo sviluppo evolutivo dal vedere aptico al vedere ottico postulato da Riegl – che non fortuitamente guarda, come avrebbe fatto Greenberg un quarantennio dopo, alle sperimentazioni impressioniste e neoimpressioniste a lui coeve – trova nelle istanze elaborate dal critico newyorkese una significativa eco, è pur vero che la sistemazione greenberghiana dispone l'ennesimo cortocircuito, eventualmente involontario, dell'impalcatura del predecessore. Deve essere a questo proposito rammentato come la salvaguardia della continuità e della materialità del *piano tattile*, unitamente alla predilezione per un modellato opportunamente radente, che espunga dal proprio perimetro qualsivoglia illusione di profondità – ossia gli elementi preposti alla definizione della pittura modernista di Greenberg – costituisca l'opposto di quanto Riegl e Wölfflin andavano indicando con la categoria di pittorico, intersecando piuttosto il dispositivo della visione aptica ravvicinata. A questo proposito, l'incipit dell'articolo compilato nel settembre del '44 tradisce un afflato curiosamente riegliano:

La precedente grande rivoluzione nella pittura occidentale ha portato ha portato dalla “piattezza” ieratica del gotico e del bizantino alla tridimensionalità del Rinascimentale. A stimolarla è stata una nuova consapevolezza dello spazio provocata dall'allargarsi delle relazioni economiche e sociali nel tardo

²⁷⁰⁵ Tanto che, stilando un breve commento pubblicato per “The Nation” il 27 luglio del 1947 e dedicato alla grande retrospettiva dedicata a Henri Rousseau organizzata dal Moma di New York l'anno precedente, Greenberg poteva annoverare l'artista francese tra i «padri fondatori» dell'arte moderna in virtù delle componenti di frontalità, planarità e compattezza delle campiture esibite dalla sua produzione (di cui però il critico statunitense fatica a spiegare e, più profondamente, ad accettare la deriva intimamente primitivista).

²⁷⁰⁶ R. Prange, *Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, Dans Noever, Rosenauer et Vasold, 2010, pp. 109-128.

²⁷⁰⁷ R. Prange, *Notes from the Field: Tradition*, in “The Art Bulletin”, Vol. 95, N. 4, 2013, pp. 537-540, qui 538.

Medioevo e nella crescente convinzione che la *principale missione dell'uomo sulla terra fosse la conquista del suo ambiente*. In pittura il *problema immediato era adattare la nuova percezione dello spazio e del volume alla "piattezza" della superficie pittorica*; il *problema meno ovvio*, ma più difficile e cruciale era *sintetizzare profondità, volume e superficie in un'unità sia drammatica che decorativa*²⁷⁰⁸.

Intorno a tale «problema meno ovvio» e anzi cruciale della *sintesi*, Greenberg, istituendo una correlazione percettologica assente nell'intervento sull'arte non figurativa approntato da Read, può denunciare come, passando per Giotto e la grande pittura italiana quattro e cinquecentesca (da Raffaello sino a Tiziano, intercettando il primitivo Verrocchio), «la pittura postrinascimentale sacrificò un numero eccessivo di qualità intrinseche al proprio *medium*», in favore di un «illusionismo» consolidato dall'impiego virtuosistico «del *medium* flessibile dell'olio»²⁷⁰⁹. Dispiegando una genealogia di quella che da lì a quindici anni il teorico avrebbe identificato con la fortunata locuzione di «pittura modernista», questi ravvisava in Manet e Courbet i protagonisti di una rivoluzionaria «inversione di rotta», finalizzata a dimostrare come «l'interpretazione più diretta dell'esperienza visiva deve essere bidimensionale»²⁷¹⁰.

La piattezza a cui l'esegesi greenberghiana si riferisce deve essere concepita come letteralmente coincidente con la superficie minerale del bassorilievo egizio. Tuttavia, se tale *flatness* materiale appare prontamente identificata con la superficie rettangolare della tela pittorica, il capovolgimento del precedente riegliano attuato dal suo eventuale lettore americano – precedente che, sebbene documentabile solo dal '53, mi pare non debba venire aprioristicamente escluso – afferisce al funzionamento delle categorie sistematizzate dal predecessore. Fuor di metafora, l'operazione teoretica attuata da Greenberg, mira alla definizione di una piattezza epurata da quegli attributi connotativi dello stile pittorico per come esso era stato formulato tanto da Riegl quanto da Wölfflin in una direzione peraltro intermediale: «la correttezza del disegno, il chiaroscuro in bianco e nero, gli effetti luministici tridimensionali sono stati eliminati progressivamente, anche se non coerentemente»²⁷¹¹. Ciò che parrebbe accomunare il soggetto collettivo paleo-egizio di Riegl, quello cisalpino di Worringer unitamente a una schiera di illustri discendenti comprendente gli esponenti del gruppo «Fauves», «Cézanne», «Picasso, Braque, Gris» risiede piuttosto nel riconoscimento di un obiettivo condiviso: quello di «annientare la terza dimensione»²⁷¹². L'ultima, ma non meno cruciale, torsione del costruito di piano tattile operata dallo statunitense pertiene al contenuto (che in Greenberg, lo ricordo, è anzitutto *forma*) che quel medesimo piano espone. Riconoscendo sin dal '44 come «l'arte bizantina era tendenzialmente astratta perché subordinava la realtà esterna a un dogma», il critico newyorkese finisce suo malgrado per indenticare il soggetto collettivo della pittura primo novecentesca con un avo egizio improvvisamente introspettivo:

invece di esserne stimolata l'immaginazione moderna è paralizzata dalla rappresentazione visiva. Incapace di rappresentare il mondo esterno in modo sufficientemente suggestivo l'arte pittorica è spinta a esprimere il più direttamente possibile solo ciò che accade all'interno dell'io, o al massimo i modi ineluttabili con i quali ciò che è all'esterno della personalità viene percepito (Mondrian)²⁷¹³.

²⁷⁰⁸ C. Greenberg, *Arte Astratta* cit., p. 65.

²⁷⁰⁹ *ivi*, p. 67.

²⁷¹⁰ *ibidem*.

²⁷¹¹ *ibidem*.

²⁷¹² *ivi*, p. 68.

²⁷¹³ *ivi*, p. 69.

Nell'avallare una simile virata nell'ambito del soggettivo, soggettivismo in fondo non dissimile dall'oggettività costitutiva del piano tattile riegliano, Greenberg aderisce sin dal '44 al credo già lockiano, hildebrandiano e berensoniano per cui le sollecitazioni tattili appaiono tradotte in impressioni retiniche, spostando l'ago della bilancia, da ultimo, in favore del visivo:

*Le sensazioni di una terza dimensione non sono date dalla vista in quanto tale, ma da associazioni acquisite con l'esperienza del movimento e del tatto. I dati della vista, presi alla lettera, non sono altro che colori. Da notare, quindi, come una certa piattezza abbia incominciato a insinuarsi nei dipinti impressionisti, come essi rimangano vicini alla superficie a dispetto della "prospettiva atmosferica", e come venga apertamente ammessa la natura fisica della tela e della pittura su di essa [...]*²⁷¹⁴.

La sofisticata scissione postulata in filigrana da Riegl tra il piano materiale dell'immagine [picture] e il suo spazio (ossia quello dell'immagine) pare collassare sull'ordito coeso del supporto materiale, che Greenberg suggerisce di mantenere a vista. Mentre nel '44, come si è detto, Greenberg non faceva esplicita menzione di alcun precedente, già intorno al 1948 questi dovette fare i conti con un sistema di fonti compulsate con la voracità rapsodica dell'autodidatta, assumendo rispetto alle medesime una posizione sovente non del tutto lineare.

Un caso particolarmente eloquente è offerto a tal proposito dalla frequentazione teorica con l'eredità di Bernard Berenson, che ricordo Greenberg aveva conosciuto a Firenze nei primissimi anni Cinquanta, recensendo nel 1948 il menzionato volume *Aesthetics and History*²⁷¹⁵, stratificato palinsesto e unico sforzo propriamente estesiologico licenziato dal conoscitore. Ciò che colpisce del commento greenberghiano, dal quale è possibile evincere una conoscenza tutt'altro che superficiale e anzi puntualmente critica dell'impalcatura berensoniana, oltre che un'ammirazione sincera per l'ottuagenario conoscitore, risulta la totale mancanza di riferimenti all'impianto percettologico che proprio in quella sede, a quarant'anni dalla pubblicazione dei tomi sui pittori italiani del Rinascimento, offriva il tentativo di sistemazione maggiormente rigoroso proposto dal suo fautore. Laddove Greenberg, estimatore del purovisibilista Benedetto Croce e di Lionello Venturi²⁷¹⁶, dovette condividere l'enunciato berensoniano (a sua volta memore delle teorie hildebrandiane) afferente alla traduzione delle sensazioni tattili in impressioni retiniche, questi pare soppiantare, allora strumentalmente, il complesso di riferimenti estesiologici lungamente meditati da Berenson (mi riferisco alle già menzionate categorie di "valori tattili", "valori immaginari di movimento", "sensazioni ideali di contatto") e che a Greenberg dovettero fare problema. Ancora una volta, ma vi tornerò in chiusura di paragrafo, il sentire aptico o una sua esclusione rappresenta una questione di fonti e, più profondamente, di indirizzi ideologici assecondati o disertati.

Quello stesso anno, nell'articolo *La crisi della pittura da cavalletto*, apparso in prima battuta sulle pagine di "The Partisan Review" nell'aprile del '48, Greenberg intravedeva nel parossismo in cui era incappata tale

²⁷¹⁴ *ivi*, p. 67, enfasi mia.

²⁷¹⁵ C. Greenberg, *Review of Aesthetics and History in the visual Arts by Bernard Berenson* (1948), in J. O'Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, The Chicago University Press, Chicago, 1986, pp. 263-264.

²⁷¹⁶ Cfr. C. Greenberg, *Recensione di Four Steps Toward Modern Art di Lionelli Venturi*, in "Arts Magazine", settembre 1956, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 217-219.

longeva funzionalità della pittura – in una crisi del resto soltanto parziale, dal momento che, come l'autore si trova costretto a ratificare, la stragrande maggioranza dei quadri continuano a venire esposti appesi alla parete – un ulteriore sintomo della vocazione autoreferenziale e sostanzialmente visiva della «pittura “polifonica”»²⁷¹⁷. Perfezionando quella logica delle «equivalenze» che intendeva il piano della rappresentazione come luogo strutturalmente decorativo, Greenberg assegna a tale *modus* della pittura, annunciato da Seurat e Cézanne e compiutamente messo alla prova da una schiera di artisti che, da Monet e Pissarro, giunge ai *dripping* di Pollock passando per Picasso, Braque e Mondrian, il processo modernista di «riduzione del dipinto a pura trama strutturale, a pura sensazione, in un accumulo di sensazioni tutte uguali», ossia di un impianto coeso di unità prive di gerarchia e, per Greenberg, a questo proposito indicative della «sensibilità contemporanea»²⁷¹⁸. Se risulta dunque la pittura, intesa nella sua veste di piano polifonico da godere attraverso l'istantaneo e hildebrandiano «colpo d'occhio», a orientare per circa un decennio la configurazione del pensiero greenberghiano, non stupisce riscontrare come nel 1949 Greenberg si fosse sentito legittimato a originare l'originalità delle manifestazioni scultoree più recenti («la nuova scultura» di cui è detto nella prima sezione del presente lavoro) dalla «modalità pittorica» – e lo si ripeta, debolmente specifica rispetto alla griglia normativa della purezza mediale – dei collage analitici licenziati da Picasso e Braque²⁷¹⁹. Questi ultimi, sospingendo «le forme all'esterno del piano pittorico», avevano svolto il ruolo di propulsori per una scultura che, compromettendosi con la bidimensionalità del piano, aveva progressivamente sussunto le leggi ordinatrici del medesimo: ossia la materializzazione costruttivista del segno a sfavore di quella massa compatta che un lustro a seguire Read avrebbe ravvisato costituire la qualità essenziale della scultura. Occorre a questo proposito rammentare come quello stesso anno, interrogando *Il ruolo della natura nella pittura modernista*, Greenberg avesse ravvisato nei medesimi esemplari cubisti la tendenza a «scoprire pittoricamente la struttura di oggetti e di corpi in natura», tendenza prontamente riversata dal piano bidimensionale (il collage, la pittura) allo spazio tridimensionale (la scultura)²⁷²⁰. Parrebbe dunque la progressiva presa di coscienza della configurazione oculo-pittorica del pensiero greenberghiano a orientare ancora negli anni Cinquanta il farsi di una teoria strutturalmente pittorica e ideologicamente visiva nei suoi presupposti.

4.1.2.3. Il tocco retinico di Soutine

A sostegno di una simile ipotesi possono convocati due contributi risalenti al 1951 e una recensione del 1953. In un corposo articolo dedicato al pittore di origini bielorusse Chaïm Soutine²⁷²¹, alla quale il MoMa di New York aveva dedicato una prima, monumentale retrospettiva statunitense inaugurata il 31 ottobre del 1950²⁷²²,

²⁷¹⁷ C. Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto*, in “Partisan Review”, aprile 1948, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 78-81.

²⁷¹⁸ *ivi*, p. 80.

²⁷¹⁹ C. Greenberg, *La Nuova Scultura*, in “Partisan Review”, giugno 1949, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 91-96.

²⁷²⁰ C. Greenberg, *Il ruolo della natura nella pittura modernista*, in “Partisan Review”, gennaio 1949, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 87-90, qui 89.

²⁷²¹ C. Greenberg, *Chaïm Soutine*, in J. O'Brian (a cura di), *The collected essays and criticism. Affirmations and Refusals, 1950-1956*, The Chicago University Press, Chicago, 1986, pp. 72-78.

²⁷²² La mostra organizzata al MoMa di New York, prima personale dell'artista, aveva aperto i battenti il 31 ottobre del 1950, chiudendo il 7 gennaio dell'anno successivo. Per il catalogo espositivo si veda: M. Wheeler (a cura di), *Soutine*,

Greenberg dovette trovarsi nell'evidente impasse – e nell'altresì avvincente sfida – di confrontare la produzione di un artista la cui pittura pastosa, grassa e potentemente materica rispetto a quella dei predecessori cubisti avrebbe potuto mettere in discussione la tenuta dell'impianto purovisibilista modernista. Il critico newyorkese, del resto, si era già mostrato particolarmente abile a neutralizzare spinte eventualmente eversive, cogliendo nelle *hautes pâtes* licenziate da Dubuffet sin dai primi anni Quaranta i segni di una «pittura «polifonica»» organizzata in maniera uniforme e pertanto, come ebbe già a notare Steinberg, riferibile (non senza qualche forzatura), all'alveo della «piattezza» [*flatness*]²⁷²³. Il caso di Soutine, erede della pittura fragrante di Rembrandt e delle sue carni macellate, poneva in maniera ancora più decisiva il problema di come classificare una pennellata plastica e non di rado convocata all'esecuzione di soggetti potentemente sensuali. L'esposizione newyorkese, particolarmente sensibile al genere del ritratto, come noto estesamente praticato dall'artista di origini bielorusse, annoverava anche numerosi esempi di nature morte che Greenberg poté vedere in prima persona. Presumibilmente conscio di una simile criticità, questi non tentava neppure di occultare delusione dinnanzi alla scoperta concreta dei «settantacinque olii» presentanti in mostra, riconducendo tale insoddisfazione a una ragione di ordine puntualmente mediale: l'abilità di cui la pittura di Soutine reca indiscutibile testimonianza non era stata condotta dal suo artefice ai suoi esiti preminenti, quanto piuttosto dissipata dal medesima, che per Greenberg aveva peccato nell'ambire «al massimo dell'intenzionalità espressiva e chiedeva, forse, troppo alla pittura»²⁷²⁴. Uno scultore che si finge pittore, si sarebbe portati a parafrasare: salvo che Greenberg, esibendosi nell'ennesima acrobazia teorica, mira a fugare anche quest'ultima opzione, riconducendo la pittura «grassa», «grossolana» e «tattile» di Soutine all'ambito del «retinico»:

la forza del tutto straordinaria del tocco di Soutine [*Soutine's touch*], che si esprime in ogni centimetro quadrato della pittura che ricopre le sue tele, dà un'idea della portata delle sue capacità. Grossolano [*coarse*] e sensibile [*sensitive*] allo stesso tempo, quel tocco [*touch*] è sempre completamente percepito [*felt*]. È stato uno dei pittori più pittorici [*painterly*] che ci siano mai stati, uno di quelli che è riuscito meglio a convertire la sostanza del pigmento in emozione significata [*signified emotion*]. [...] Ma nessuno ha trattato in modo più intimo ed espressivo le proprietà tattili [*tactile properties*] della pittura a olio – la sua consistenza, la grana, il peso – e allo stesso tempo le ha usate così esclusivamente per effetti ottici [*optical effects*]. Soutine non ha quasi mai usato l'impasto in modo scultoreo [*sculpturally*], per arricchire la superficie tattile; era lì per il colore, e solo per il colore, per renderlo più intenso e concreto. La materia pittorica viene impastata e sbavata, assottigliata, addensata e strofinata per renderla del tutto cromatica, retinica [*retinal*]²⁷²⁵.

L'esegesi approntata da Greenberg, interamente modellata sulla sfera del visivo, risulta ineccepibile sul fronte teorico e, allo stesso tempo, parimenti unilaterale, se si rammenta di come un decennio a seguire Read avrebbe annoverato Soutine tra i possibili candidati di una tradizione artistica novecentesca eterodossa (e, certamente, non meno tendenziosa) fondata sulla sensibilità aptico-cinetica. La pittura, anche qualora animata da una lavorazione scabrosa che pare voler reificare il proprio oggetto (i sanguinolenti quarti di bue divengono a tal proposito emblematici), rimane una questione eminentemente visiva. Le eventuali sollecitazioni tattili

Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 31 ottobre 1950 – 7 gennaio 1951), The Museum of Modern Art, New York, 1951,

²⁷²³ L. Steinberg, *Reflections on the State of Criticism* (1972), in J. W. Branden (a cura di), *Robert Rauschnberg*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2002, pp. 7-37, qui 25, trad. mia.

²⁷²⁴ C. Greenberg, *Chaim Soutine* cit., p. 72, trad. mia.

²⁷²⁵ *ivi*, p. 73, trad. mia, enfasi mia.

veicolate dalla densità del pigmento o dal tratto del pennello appaiono da un lato assorbite dalla struttura reticolare del supporto e, dall'altro, sintetizzate da un occhio prontamente convocato a svolgere tale mansione. L'opera, osservata allo stadio di *immagine* e non di processo (e men che meno di soggetto o iconografia) si risolve in una sperimentazione tanto sconquassante quanto imperfetta delle potenzialità insite nel colore, che il pittore Soutine sperimenta contestualmente su base tonale e chiaroscurale (fuorché nei dipinti più tardivi), minando la coesione superficiale dell'opera. In altri termini Soutine, non aveva da ultimo raggiunto quella solidificazione delle impressioni visive anelata dal Cézanne greenberghiano che, nelle dinamiche di un agone intertemporale con i maestri moderni, era stato in grado di conferire una «compatezza» inusitata al supporto rettangolare della tela preposta alla transizione «dalla struttura dell'illusione pittorica alla configurazione del quadro come oggetto, come superficie piatta»²⁷²⁶ [Figura 123]



Figura 123: M. Wheeler Soutine, *Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1951*; Chaim Soutine, *Carcasse of Beef, 1925*

4.1.2.4. Gli impalpabili Morris e Noland, in filigrana all'arte popolare

Per comprendere sino a che punto il pensiero greenberghiano fagociti e assimili entro le proprie maglie ideologicamente panotticistiche le esperienze più disparate, occorre fare menzione della recensione anzidetta. Si data infatti al settembre del 1953 un commento stilato da Greenberg alla monografia *Folk Art in Europe* a firma dell'archeologo e storico dell'arte tedesco Helmuth Theodor Bossert, data alle stampe in prima edizione quello stesso anno dall'editore newyorkese Frederick A. Praeger²⁷²⁷. Pleonastico, forse, puntualizzare come entro la ricognizione elaborata dal tedesco, che con spirito classificatore componeva una seminale *summa* degli esemplari della cosiddetta "arte popolare" disseminati sul territorio europeo dal Cinquecento, il rinvio agli studi di Alois Riegl e, nella fattispecie, alle prodromiche ricerche da questi condotte nel 1894 sul medesimo tema, assurgano allo stato di imprescindibile precedente²⁷²⁸. Diversamente, non risulta tuttavia del tutto

²⁷²⁶ *ivi*, p. 74.

²⁷²⁷ C. Greenberg, *Independence of Folk Art: Review of Folk Art in Europe by Helmut Bossert*, in "Art News", settembre 1953, ristampato in O'Brian (a cura di), J. O'Brian (a cura di), *The collected essays and criticism. Affirmations and Refusals, 1950-1956*, pp. 152-154. H. T. Bossert, *Folk Art in Europe*, F. A. Praeger, New York, 1953.

²⁷²⁸ Annota a questo riguardo Bossert: «Nel 1894 Alois Riegl pubblicò una breve tesi sulle caratteristiche dell'arte popolare. Quest'opera, sebbene figlia del suo tempo per quanto riguarda le concezioni che formulava – come tutte le opere devono essere – è la migliore tra quelle scritte nei primi decenni dello studio dell'arte popolare. Riegl ha cercato di

comprovabile, come si è anticipato, se Greenberg, per il tramite di tale recensione compilata nell'estate del 1953, avesse instaurato un seminale confronto con il pensiero del viennese – il critico statunitense cita *en passant* Riegl al fine di posizionare l'ipotesi di Bossert sulle origini dell'arte popolare (nodo gordiano allineato al problema delle origini dell'arte tardoantica), a metà strada tra intendere la medesima quale «prodotto indipendente e aborigeno della società rurale», come suggeriva l'austriaco, o piuttosto in maniera alquanto denigratoria alla stregua di «un'arte di città andata a male», stando con l'archeologo tedesco Robert Forrer²⁷²⁹. Ciò che occorre segnalare sin da questo momento è come Greenberg, che di lì a sette anni avrebbe sistematizzato nel canonico *Modernist Painting* uno spettro di considerazioni ponderate per oltre un trentennio, pur interrogando le ragioni culturologiche delle manifestazioni iconiche popolari, tradisca la pervasività della propria concezione artistico-pittorica quando sottende:

alcune delle cose illustrate in questo libro sono singolarmente belle. La freschezza dei colori e dei motivi dei tessuti lascia spesso senza fiato. Nei lavori in legno e metallo e nelle ceramiche, la qualità è molto più disomogenea, come se l'artista contadino non fosse in grado di concepire forme grandi o di decorare quelle irregolari con la stessa ingenuità senza imbarazzo che mostrava quando disegnava pezzi di stoffa rettangolari²⁷³⁰.

La saturazione cromatica e la planarità esibita dalle fotografie dei manufatti tessili, di cui Greenberg nota argutamente come la colorazione ad acquerello tenda a «migliorare effettivamente gli originali»²⁷³¹, delineando una significativa sovrapposizione allora intermediale tra taluni caratteri distintivi della pittura modernista – ossia la «piattezza», la «superficie piana», la «forma del supporto», le «proprietà del pigmento»²⁷³² – e quelli esibiti da altrettanti brani tessili – si pensi alle tavole dedicate ai ricami di provenienza russa²⁷³³, che paiono prefigurare, stando alla lettura approntata da Greenberg, la pittura degli statunitensi Louis Morris e Kenneth Noland. Può essere a questo proposito utile ricordare, come già segnalato da Jonathan Harris²⁷³⁴, che proprio nel maggio del 1960 Greenberg dedicava all'opera dei suddetti artisti un intervento apparso sulle pagine della testata americana “Art International” e affabilmente intitolato *Louis e Kenneth [Louis and Kenneth]*²⁷³⁵.

utilizzare i risultati della storia economica per accertare in modo scientifico l'essenza dell'arte popolare e il suo ambito. Egli suggerisce che essa nasce dalle esigenze della produzione domestica, la più umile tra le diverse forme di produzione. L'arte e l'artigianato domestico è quello che provvede ai bisogni della famiglia isolata, quindi indipendente dal baratto o dal commercio con gli altri. Anche lo scambio reciproco tra famiglie diverse è escluso. In questa fase dello sviluppo economico, l'uomo, per la propria soddisfazione, cerca di rendere i suoi prodotti il più perfetti possibile e lascia che il suo istinto creativo si esprima nella loro realizzazione – il desiderio di ornamento è un istinto fondamentale. Perciò gli articoli prodotti in casa devono essere belli e di alta qualità» (ivi, p. 8, trad. mia).

²⁷²⁹ C. Greenberg, *Independence of Folk Art: Review of Folk Art in Europe by Helmut Bossert* cit., p. 153, trad. mia.

²⁷³⁰ ivi, p. 154, trad. mia, enfasi mia.

²⁷³¹ ivi, p. 153, trad. mia.

²⁷³² G. Greenberg, *Pittura Modernista*, in “Voice of America”, 1960, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 117-124, qui 118.

²⁷³³ Mi riferisco nello specifico al regesto di esemplari raccolti alla voce Russia Europea” e che, nelle loro composizioni *all-over*, geometriche e dai colori accessi, possono in effetti suggerire, a uno sguardo modernista, talune affinità. H. T. Boessert, *Folk Art in Europe* cit., p. 40.

²⁷³⁴ J. P. Harris, *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*, Routledge, New York, 2005, p. 75. Lo stesso Harris, in quella sede, pone bene in luce il tema come la lettura approntata da Greenberg dell'opera dei due autori modernisti miri a un loro sostanziale inserimento nell'alveo del purovisibilismo.

²⁷³⁵ C. Greenberg, *Louis and Noland*, in “Art international”, Maggio 1960, ristampato in J. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, pp. 94-100.

Componendo un resoconto in presa diretta e piuttosto intransigente sullo stato della pittura americana, lo statunitense delinea una geografia americanofila dell'arte, di cui Greenberg, ponendo temporaneamente in *standby* «l'autocritica» di derivazione kantiana²⁷³⁶, recepisce tutta la portata operativa, ravvisando in ciò che accade al di fuori di New York, metropoli degradata al rango di infernale «Babilonia» dell'arte, le ricerche di maggiore interesse²⁷³⁷. Nel solco di Jackson Pollock e Helen Frankenthaler, Greenberg ravvisa in Morris e Noland i latori di un indirizzo puramente visuale che si esplica attraverso l'impiego di tele di grandi dimensioni (Morris), atte a sollevare *l'immagine pittorica* dalla sua «cosalità» di «oggetto tattile», unitamente alla «negazione dell'orientamento dell'immagine alla gravità, quindi del suo peso e della sua palpabilità» (Noland)²⁷³⁸. Tale progressiva spoliazione da qualsivoglia valore tattile, ed è questo punto che occorre rimarcare, possiede una peculiare valenza tecnica che Greenberg ravvisa nel *modus operandi* di entrambi gli artisti [Figura 124].



Figura 124: Comparazione H. T. Boessert, *Folk Art in Europe*, F. A. Praeger, New York, 1953; Kenneth Nolan, *New Day*, 1967, *The Whitney Museum of American Art*; Morris Louis, *Beta Delta*, 1961

Nella tendenza dimostrata dai medesimi a lasciare trapelare la «filettatura» del supporto, la coppia di pittori sarebbe stata in grado di liberare il medium pittorico dalle «associazioni tattili» in virtù dell'identificazione letterale tra «colore» e sfondo», raggiunta per l'appunto operativamente: ossia, nell'«adattare la tecnica dell'acquerello all'olio e di utilizzare una pittura sottile su una superficie assorbente»²⁷³⁹. Ecco come la glossa posta a commento delle riproduzioni dell'apparato iconografico di Bossert, poté prefigurare, o quanto meno rin vigorire, uno dei tropi della sistemazione greenberghiana che questi avrebbe compiutamente elaborato oltre un lustro a seguire. Dall'ordito dei reperti di arte tessile alla trama inumidita di una tela in cotone d'anatra, la nuda [*bare*] tessitura, per Clement Greenberg, rappresenta il campo di forze di una visualità assoluta.

²⁷³⁶ C. Greenberg, *Pittura Modernista* cit., p. 117.

²⁷³⁷ C. Greenberg, *Louis and Noland* cit., p. 97, trad. mia.

²⁷³⁸ *ivi*, p. 98, trad. mia.

²⁷³⁹ *ivi*, p. 97, trad. mia.

4.1.2.5. Parallelismi bizantini: la storia profonda della visualità modernista

L'incertezza sinestesica che la rivisitazione greenberghiana del *Laocoonte* di Lessing ancora disponeva nei primi anni Quaranta, quando il critico statunitense paragonava «il dipinto e la statua» a «macchine» del sentire atte a «produrre l'emozione della “visione plastica”»²⁷⁴⁰, avrebbe visto negli scritti licenziati durante gli anni Cinquanta e, con maggior enfasi dopo il 1956, una decisiva risoluzione.

Tra le riflessioni da cui è possibile evincere in maniera rigorosa e in una prospettiva storicistica come la filiazione pittorica della nuova scultura rifletta l'impianto mediale e percettologico soggiacente al pensiero greenberghiano, si pone il contributo *Parallelismi Bizantini* [*Byzantine Parallels*], apparso nel 1958²⁷⁴¹. La correlazione avanzata dal critico newyorkese adottando un approccio nuovamente intermediale e intertemporale – incurante, si direbbe, della nozione di specificità mediale – mira a istituire una linea di continuità tra alcuni manufatti di età bizantina genericamente selezionati dall'autore – nello specifico le superfici mosaicate e gli esemplari a bassorilievo – e altrettanti brani esemplificativi della pittura e della scultura modernista. L'operazione condotta da Greenberg, del resto, risulta sufficientemente esplicita sin dall'incipit del contributo. Proiettando i capisaldi normativi dell'episteme modernista sulle preziose superfici dei manufatti bizantini, il critico newyorkese può concertare una proposta estesiologica puntualmente codificata sul piano sensoriale, atta a validare, per il tramite di una formulazione dell'arte bizantina, non supportata dalla presentazione di singoli esemplari, una lettura personale delle vicende artistiche primo novecentesche perfezionata per oltre vent'anni. Come questi afferma in apertura di saggio:

La tendenza della pittura modernista è stata quella di capovolgere le convenzioni del naturalismo scultoreo [*sculptural naturalism*] e di creare così un tipo di spazio pittorico [*pictorial space*] che non richiamasse altri sensi se non quello della vista [*sight*]. Escludendo la tattilità [*tactility*], scompaiono le ombreggiature e la prospettiva. La stessa scultura modernista, riconoscendo che la fruizione è principalmente visiva, ha seguito la pittura nella tendenza verso l'esclusivamente ottico [*exclusively optical*], diventando nelle sue manifestazioni costruttiviste sempre più un'arte del disegno aereo [*aerial drawing*] in cui lo spazio tridimensionale è indicato e racchiuso ma difficilmente riempito²⁷⁴².

Più sinteticamente, Greenberg affermerà come «la pittura e la scultura moderniste sono alienate non tanto dalla “natura” quanto dal non visivo [*nonvisual*]»²⁷⁴³. Come intuibile, la rilettura (quando non addirittura l'appropriazione) di un'estetica bizantina opportunamente codificata (e ancora una volta non sovrapponibile al precedente riegliano), mira a validare in una prospettiva storica tanto la pittura quanto la scultura modernista. In questo senso, l'arte bizantina colta nella sua concertazione greenberghiana ebbe il merito, insieme a quella «tardo-romana», di rovesciare l'illusionismo ancora imperante nel mondo ellenistico al fine di «riaffermare la piattezza [*flatness*] dello spazio pittorico [*pictorial space*]»²⁷⁴⁴. Delineando una tangenza particolarmente efficace sul piano argomentativo, Greenberg intravede nella restituzione schematica dei rapporti chiaroscurali il sintomo di quell'attitudine decorativa persistente, quando non addirittura dominante, nei «nostri modernisti». Allo stesso modo, la scultura bizantina, esemplificata da un rilievo sufficientemente basso e solcato da

²⁷⁴⁰ C. Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte* cit., p. 61.

²⁷⁴¹ C. Greenberg, *Byzantine Parallels* (1958), in *Art and Culture* (1961), Beacon Press, Boston, 1965, pp. 167-170.

²⁷⁴² *ivi*, p. 167, trad. mia.

²⁷⁴³ *ibidem*.

²⁷⁴⁴ *ibidem*.

profonde ombreggiature, «tendeva a effetti pittorici e non tattili» rappresentando un valido precedente alla “nuova scultura” lineare²⁷⁴⁵.

4.1.2.6. Greenberg dopo la recensione del ‘56: impennate panottiche

L'impressione che si può desumere dall'analisi degli ultimi scritti menzionati è che a seguito della recensione pubblicata il 12 dicembre del 1956 e, conseguentemente, della frequentazione della proposta teorica sulla scultura in chiave aptica formulata da Read, le posizioni greenberghiane avessero subito una decisiva radicalizzazione in direzione panotticistica. La consultazione dei testi susseguiti dal '56 attesta in effetti l'inusitata tendenza da parte del critico newyorkese, minoritaria negli scritti antecedenti a quella data, a rivendicare, ogni qual volta gli venisse offerta l'occasione, la dimensione puramente ottica delle sollecitazioni tattili. Così, nel perimetro dell'articolo *Picasso a settantacinque anni [Picasso at Seventy-Five]*, apparso nell'ottobre del '57 sulle pagine di “Art International”, non avrebbe tardato a sostenere come Picasso avesse licenziato le opere scultoree di maggior valore solo ovviando «alla mancanza di sensibilità tattile “disegnando in aria” e realizzando costruzioni», rinunciando alla concezione dell'oggetto “per via di porre” connotativo della maniera post-rinascimentale²⁷⁴⁶. L'anno successivo, nel 1958, sarebbe stata la volta del pittore Milton Avery, di cui Greenberg parafrasava un'osservazione precedentemente posta dal curatore Frederick S. Wight in occasione della retrospettiva celebrata dal Baltimore Museum nel 1952, secondo cui «la sua insistenza sulla natura come una cosa di sola superficie [*surface alone*], non di masse o volumi, e come accessibile solo attraverso occhi che si astengono dal fare associazioni tattili [*tactile associations*]²⁷⁴⁷. Mentre nel '58 la scultura tubolare di Antony Caro si sarebbe fatta carico di neutralizzare qualsivoglia allusione tattile suscitata dal materiale metallico²⁷⁴⁸, nel '66 il critico newyorkese avrebbe finalmente avuto modo di ultimare quella genealogia di un modernismo oculo-pittorico abbozzata sin dal 1939. In quella sede, risultano non solo i celebri *cut-outs* realizzati dalla fine degli anni Quaranta, bensì l'intera produzione di Henri Matisse e, ancora più specificamente, il suo «tocco» avente un portato stilistico, a offrire a Greenberg la possibilità di discutere di un dispositivo strutturalmente anti-tattile e finalizzato a «sopprimere ciò che può connotare o suggerire attributi dell'essere diversi dalla visualità»²⁷⁴⁹. Con rigore laboratoriale, ogni componente del *modus operandi* di Matisse testimonia la progressiva fagocitazione della materia nell'alveo dell'immateriale e dell'ottico. Il «colore» assurge a «una questione di scelta dell'occhio»; la «pressione» che esercitata dall'artista sul supporto per il tramite del pennello «minimizza la sostanza tattile» del pigmento, per cui, da ultimo il «colore [stesso] dissolve tutte le associazioni tattili [*tactile associations*] e le associazioni tattili sono dissolte nel colore»²⁷⁵⁰. È dunque in un simile percorso ventennale che deve essere compresa quella «resistenza allo scultoreo» su cui il

²⁷⁴⁵ *ivi*, p. 168, trad. mia.

²⁷⁴⁶ C. Greenberg, *Picasso at Seventy-Five*, in “Art International”, 1958, ristampato in J. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance* cit., 1957-1969, pp. 26-35, qui 35, trad. mia.

²⁷⁴⁷ C. Greenberg, *Milton Avery*, in “Art Magazine”, giugno 1958, ristampato in J. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance* cit., 1957-1969, pp. 39-43, qui 40, trad. mia.

²⁷⁴⁸ C. Greenberg, *Contemporary Sculpture: Anthony Caro* (1958) ristampato in J. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance* cit., 1957-1969, pp. 205-208, qui 208, trad. mia.

²⁷⁴⁹ C. Greenberg, *Matisse in 1966*, ristampato in J. O'Brian (a cura di), *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance*, 1957-1969 cit., pp. 219-221, qui 221 trad. mia.

²⁷⁵⁰ *ibidem*, trad. mia.

citatissimo manifesto programmatico di *Modernist Painting*, nato come una comunicazione radiofonica trasmessa nel 1960, fa perno. La cruciale innovazione che i modernisti dovettero innestare sull'opera degli «antichi maestri», a cui Greenberg riconosce di avere «intuito che era necessario preservare ciò che si definisce come integrità del piano pittorico», pertiene allora all'alveo percettologico: i seminali sforzi condotti da Courbet, Manet e Cézanne, vengono finalizzati, nella sovrainterpretazione datane dal critico statunitense, alla creazione di «un'esperienza puramente ottica contrapposta a un'esperienza ottica rivista o modificata da associazioni tattili»²⁷⁵¹. Pertanto, la tridimensionalità che inevitabilmente la superficie pittorica realizza nel momento in cui «il primo segno tracciato» ne infrange la planarità, si qualifica in quanto «strettamente pittorica, strettamente ottica»²⁷⁵². Infine, delineando l'ennesima intersezione in senso contrario con il discorso di Read, persino nel più normativo degli interventi compilati dal critico statunitense figura la preistoria, rappresentata da un anonimo artefice del Paleolitico portato a fronteggiare i tentativi di ingerenza teorica operati da Greenberg:

Il pittore o incisore del Paleolitico poteva ignorare la norma della cornice e trattare *le superfici in modo letteralmente scultoreo* solo perché faceva *immagini piuttosto che quadri*, e lavorava su un supporto – una parete di roccia, un osso, un corno o una pietra – i cui limiti e la cui superficie erano dati arbitrariamente dalla natura. Ma produrre quadri significa, tra le altre cose, creare e scegliere intenzionalmente una superficie piatta, e intenzionalmente circoscriverla o delimitarla. Proprio su questa intenzionalità batte il tasto la pittura modernista, vale a dire sul fatto che le condizioni limitanti dell'arte sono condizioni completamente umane²⁷⁵³.

Come spesso accade in Greenberg, lo svolgimento dell'argomentazione risulta inopinabile. L'artefice paleolitico, per cui avvalersi del costrutto moderno di “arte” appare in sé un'operazione affatto neutrale o certamente non esente da criticità, non produce quadri nell'accezione modernista del termine. Allo stesso tempo, come avrebbero inteso più compiutamente Sigfried Giedion e Herbert Read, rispettivamente nel 1962 e nel 1965, lo statuto della figurazione preistorica presenta delle connessioni forti con l'immagine e, ancor più specificamente, con l'immagine in movimento. Laddove Giedion poneva l'accento sulla vocazione pneumatico-uditiva della grotta santuario, in cui le fiere effigiate prendevano improvvisamente vita al bagliore delle fiaccole²⁷⁵⁴, Read poteva interrogare il funzionamento cinegetico tanto dei minuti cilindri sapientemente incisi quanto delle teorie di figure zoomorfe tracciate nell'oscurità geologica di tali budelli rocciosi, percorrendo le proiezioni fantasmatiche e proto-cinematografiche delle «lanterne»²⁷⁵⁵. Non vi è dubbio, pertanto, che anche i manufatti preistorici (così come tendenzialmente qualsiasi manufatto iconico) possano essere intesi nel loro statuto di immagini non-mediate [*image*] piuttosto che di immagini incarnate [*picture*].

²⁷⁵¹ C. Greenberg, *Pittura Modernista* cit., p. 120.

²⁷⁵² *ivi*, p. 121.

²⁷⁵³ *ivi*, pp. 122-123.

²⁷⁵⁴ S. Giedion, *The Eternal Present. The Beginning of Art* cit., pp. 527-528.

²⁷⁵⁵ Si deve in effetti a Herbert Read una delle più “antiche”, se non la più antica, connessione tra le immagini tracciate nelle grotte-santuario del Paleolitico superiore e modelli di proiezione proto-cinematografici: «credo sia vero che i disegni più vividamente naturalistici siano quelli trovati nelle profondità delle grotte. Senza dubbio in tali “santuari” venivano eseguiti rituali più elaborati; ma vorrei anche suggerire che le immagini eidetiche più convincenti sarebbero sorte al buio, lontano da altre distrazioni visive; e anche se la luce doveva essere fornita per l'esecuzione dei disegni, l'artista si sarebbe trovato di fronte alla parete vuota della grotta, sulla quale avrebbe potuto proiettare le sue immagini eidetiche come diapositive di lanterna su uno schermo» H. Read, *Icon and Idea; the Function of Art in the Development of Human Consciousness* cit., p. 28, trad. mia.

D'altro canto, alla base della rivendicazione "disincarnata" perentoriamente posta da Greenberg, devono sussistere delle motivazioni atte a giustificarne l'evidente parzialità. Non deve essere infatti sottovalutato come per il periodo preistorico, scindere nettamente l'immagine figurativa dal supporto da cui essa scaturisce, implica un'operazione concettuale forte, richiedendo di estrapolare la medesima dall'epidermide millenaria di una parete geologica che possiamo presumere esibirsi come scabrosa e accidentata, oppure dalla superficie potentemente incurvata di un volume cilindrico. Supporti, detto altrimenti, che concorrono in maniera sostanziale non solo al farsi stesso dell'immagine, bensì alla loro fruizione. Alle radici di tale paradossale orientamento, devono essere allora situati sia l'influenza prescrittiva esercitata sul pensiero greenberghiano della piatezza modernista, sia il grande assente, o per meglio dire, il grande escluso, da quel medesimo pensiero: ossia, il corpo senziente e non l'occhio macchinico, in una visualità nettamente più radicale rispetto al precedente riegliano.

4.1.1.7. Sintesi

Ciò che in conclusione mi pare cogliere la divergenza su cui si incardinano le proposte teoriche elaborate da Herbert Read e Clement Greenberg, risiede proprio nel valore assegnato al corpo e al suo sensorio, in una lettura che, come si è visto, si riflette nella selezione, nella comprensione o nelle interpolazioni delle rispettive fonti. A fronte di numerosi elementi di contatto ravvisabili sul piano teorico (l'impostazione di un pensiero radicato nella concezione di una storia dell'arte nella sua dimensione di storia e non necessariamente, come spesso è stato detto, di rottura; la difesa politica dell'arte non figurativa) e biografico (la formazione letteraria, il definirsi di un pensiero critico maturato sulle pagine di periodici e riviste non necessariamente specialistiche), le teorizzazioni dei due numi del Modernismo angloamericano descrivono una diade di proposte estesiologiche alternative per ragioni eminentemente ideologiche. Il "pedagogista" Read, istituendo una correlazione forte a livello teoretico tra immagine, opera d'arte, manufatto di cultura materiale e disegno laboratoriale, sviluppa il cuore di un'indagine ventennale sulle potenzialità e sulla motilità di un corpo che sente attivamente sin dalle sue manifestazioni paleostoriche. La sensibilità aptica da lui perfezionata nel corso di un ventennio deriva dalla frequentazione e dalla messa in discussione di un articolato regesto di fonti, tra le quali figurano Hildebrand, James, Read, Berenson e Löwenfeld. La palpabilità della scultura costituisce un elemento fondamentale, sebbene parziale e per di più ambiguo, che la proposta teorica di Read introduce a seguito di una ricerca intermediale che, dal disegno "bidimensionale", sarebbe pervenuta alla terza dimensione e alla creazione dello spazio, per poi approdare alla figurazione preistorica. La controversia con Greenberg, come era accaduto un cinquantennio prima tra Riegl e Strzygowski, nasceva dall'isolamento di un sostantivo potentemente aptico con cui Greenberg aveva strumentalmente riassunto la proposta del *competitor*: quello di "palpabilità". La rimozione di quel plesso di comportamenti riconducibili alla morfogenesi manuale della forma, alla risonanza interocettiva, propriocettiva e vestibolare dell'ingombro della scultura (la sua massa) con il corrispettivo corporeo e all'identificazione muscolare o viscerale con essa, dipende dalla volontà, ostinata in Greenberg, di sostenere la pura visibilità tanto dell'esperienza pittorica, quanto della corrispettiva scultorea. La pittura modernista che riassume e porta a compimento una serie di istanze approntate dall'autore sin dalla fine degli anni Trenta, travalica eventuali intersezioni disciplinari ponendosi semplicemente come quadro. Al

corpo senziente, Greenberg giustappone l'azione di un occhio macchinico epurato dalle funzionalità aptiche hildebrandiane, rieglia e berensoniane. Sia che si tratti di una pittura epidermica, sia l'oggetto coincida con una scultura disegnativa scaturita dall'opacità del piano pittorico, la specificità della proposta greenberghiana non muta: l'occhio vede, riflettendo una produzione artistica, ossia quella modernista, oculocentrica. Poté essere proprio la consultazione del volume readiano a condurre Greenberg, in un primo momento propenso a discutere di una "visione plastica" che solleci il sentire del suo fruitore, in una direzione interamente soggiogata dal predominio della visualità pittorica.

Terminando il confronto Read-Greenberg con i primi anni Sessanta, di seguito verranno presentate una breve riflessione conclusiva sul Pollock di Greenberg e, a seguire, una sui rapporti esistenti tra Greenberg e le ricerche maturate in ambito statunitense sin dai primi anni Sessanta, in un orizzonte escluso dalla ricognizione readiana. Ciò che di seguito mi prefiggo di porre in luce, indagando in maniera mirata alcuni temi che la fondamentale monografia di Jones o affronta lateralmente (la ricezione dell'Espressionismo Astratto da parte di Deleuze) o non prende in considerazione (l'attacco formulato da un giovane Robert Morris a Greenberg), è mostrare come il destino greenberghiano, alle soglie degli anni Sessanta, si fosse fatto duplice. Da un lato, dopo quasi due decenni "dittatoriali", una generazione di artisti e teorici sarebbe stata pronta a porre in discussione il regime panotticista lungamente perfezionato dal critico statunitense. Dall'altro, la frequentazione dell'eredità greenberghiana avrebbe condotto molti di questi artisti a trovare nelle opere predilette da Greenberg taluni strumenti da manipolare e maneggiare in una prospettiva dichiaratamente contraria a quella immaginata dal loro strenuo difensore.

4.1.3. Reazioni gestuali al Pollock di Greenberg

L'11 agosto del 1956 Jackson Pollock moriva in un incidente stradale a Long Island. Quattro anni prima, nel 1952, sulle pagine di "The Partisan Review", Clement Greenberg non avrebbe esitato ad affermare, riferendosi al conterraneo originario di Cody (Wyoming), come «nessun pittore in questo periodo realizza in modo così forte, così vero o così completo», denunciando la sordità e la scarsa lungimiranza della critica e delle istituzioni statunitensi nei confronti di quello che a suo avviso costituisce il «miglior pittore di un'intera generazione»²⁷⁵⁶. Greenberg, del resto, sarebbe tornato a più riprese, nel corso della sua prolifica produzione critica, sulla figura di Pollock. Ben prima della pubblicazione del celeberrimo articolo *The American Action Painters*, redatto da Harold Rosenberg per il numero di gennaio del 1952 del periodico "Art News", che larga parte avrebbe giocato nel configurare il mito e la ricezione internazionale dell'artista²⁷⁵⁷, Greenberg aveva elaborato un'esegesi di stampo formalista sostanzialmente estranea e, anzi, contrastante, con quella di Rosenberg. Il cuore della controversia²⁷⁵⁸, intuibile sin dall'incipit posto da Rosenberg a esergo dell'articolo – il critico statunitense

²⁷⁵⁶ C. Greenberg, *Il prezzo di mercato di Jackson Pollock va alle stelle*, in "The New York Time Magazine", 16 aprile 1961, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 220-226, qui

²⁷⁵⁷ H. Rosenberg, *I pittori d'azione americani*, in "Art News", gennaio 1952, ristampato in H. Rosenberg, *Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione*, Maschetto, Firenze, 2006, pp. 51-65.

²⁷⁵⁸ Come noto, Greenberg aveva avversato con forza tanto quella vulgata indistintamente alimentata dagli «ammiratori» e dai «detrattori» dell'artista di Cody, che ne riduceva il linguaggio a una teoria solipstistica di «"gesti" autorivelatori» ritmata da «sentimenti e sensazioni crude», quanto sue eventuali derivazioni ampiamente stereotipate (C. Greenberg, *Il prezzo di mercato di Jackson Pollock va alle stelle* cit., p. 220).

trascriveva in francese la citazione di Apollinaire «Faccio gesti bianchi tra le solitudini [*je fait des gestes blanc parmi les solitudes*]» – verte sui confini dell'opera pittorica e, specificamente, dei suoi effetti e del suo rivelarsi²⁷⁵⁹. Laddove sin dai primissimi anni Quaranta l'obiettivo dell'impalcatura teorica greenberghiana aveva coinciso con l'affermazione della valenza oggettuale dell'opera pittorica quale rettangolo planare dotato di una trama precipua sulla quale l'immagine tenacemente aderisce, come ha scritto recentemente Marcello Sessa, «nell'interpretare l'opera d'arte Rosenberg muove, fin dai primi scritti, dal considerare ciò che sta attorno e ciò che sta dietro a essa come parte attiva: ritiene dunque componenti che non pertengono direttamente all'opera in sé come originarie e necessarie alla sua comprensione»²⁷⁶⁰.

Ciò che permane al di fuori della cornice modernista, entità che, come noto, Rosenberg aveva declinato nell'emblema performativo dell'arena, risulta non solo la biografia dell'artista, bensì il gesto da questi compiuto nel creare l'immagine. Rinunciando alla valenza prescrittiva delle componenti di «forma, colore, composizione, disegno», che in effetti Rosenberg non tarda a declassare allo stadio di «ausiliari», l'elemento che qualifica la nuova pittura americana risiede nel dinamismo finanche temporale che conduce alla creazione del segno e che ne ospita «la rivelazione contenuta nell'atto», nella forma di «tensione»²⁷⁶¹. Ciò che avrebbe fatto problema a Greenberg e a una generazione di pittori e di scultori confluiti nei ranghi della neoavanguardia e del Minimalismo, sarebbe stata proprio la componente soggettiva e, ancor più precisamente, concernente «il modo in cui l'artista organizza la propria energia emotiva e intellettuale» che Rosenberg aveva assegnato a una simile gestualità.

Nei numerosi contributi in cui la figura di Pollock compare in maniera più o meno decisiva, Greenberg cerca sistematicamente di contrapporre alla suddetta esegesi solipsistica tanto la cosalità dell'oggetto dipinto, quanto il comprendere la “novità” della tecnica entro un più articolato panorama di fonti. Vi sono infatti le tele di Mirò e la scrittura automatica di Masson, quali precorritori di un gesto, quello per l'appunto di Pollock, sul quale Greenberg elabora una meditazione particolarmente rigorosa nel perimetro di un articolo pubblicato per “The New York Times Magazine” il 16 aprile del 1961²⁷⁶². A un lustro dalla tragica scomparsa dell'artista statunitense e a meno di un anno dall'apparizione di *Modernist Painting*, la volontà profonda che dovette muovere Greenberg nella stesura del pezzo emerge con forza: ossia, quella di liberare la memoria di Pollock e la narrazione che sul suo personaggio era andata consolidandosi sin dai primi anni Cinquanta, da quella patina mitologica, sostanzialmente scorretta, che ne aveva ammantato le ricognizioni critiche (non da ultimo quella di Rosenberg). Inoltrandosi «attraverso la porosità del lato “caldo” del formalismo», Greenberg tratteggia un ritratto prezioso della personalità (e della persona) di Pollock, che ricorda come un uomo «schivo», dalla parvenza di ingegnere, sagace nell'autocritica e del tutto irricognoscibile quando alterato dall'alcool, il critico

²⁷⁵⁹ H. Rosenberg, *I pittori d'azione americani* cit., p. 51.

²⁷⁶⁰ M. Sessa, *Nell'arena del quadro. Il performativo come soglia del modernismo secondo Harold Rosenberg e Clement Greenberg, passando per Allan Kaprow*, in “Eikón Imago”, Vol. 11, pp. 355-366, p. 360. Per un'estesa ed esaustiva introduzione all'atto performativo in Pollock e alla lettura datane variabilmente da Rosenberg e Greenberg, si rimanda al medesimo articolo, nello specifico al paragrafo *Il performativo nel quadro-medium: Greenberg*, pp. 359-363.

²⁷⁶¹ H. Rosenberg, *I pittori d'azione americani*, p. 54. Già citato in M. Sessa, *Nell'arena del quadro. Il performativo come soglia del modernismo secondo Harold Rosenberg e Clement Greenberg, passando per Allan Kaprow* cit., p. 357.

²⁷⁶² C. Greenberg, *Il prezzo di mercato di Jackson Pollock va alle stelle*, in “The New York Time Magazine”, 16 aprile 1961, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo* cit., pp. 220-226, qui 222, 224.

newyorkese, abbandonando solo momentaneamente la rassicurante cornice della tela, descrive con dovizia di particolare la prassi dell'artista di Cody²⁷⁶³. Ponendo fortemente in discussione l'intervento della casualità che ne avrebbe guidato l'esecuzione, egli rimarca i tempi necessari alla realizzazione degli *all over paintings* successivi al biennio del 1946-47; l'abitudine dimostrata dall'artista a «ritoccare» i pezzi una volta ultimati e, sopra tutto, il conformarsi della performance corporea agita da Pollock sulle tele distese supine a un plesso di «regole e convenzioni» puntualmente codificate²⁷⁶⁴. Nel connettere «le aree e i punti interstiziali» che le composizioni di Pollock delineano a una traduzione meno vincolata al riferimento naturale rispetto alla scomposizione per piano praticata dal Cubismo analitico, ciò che interessa Greenberg corrisponde alla pluralità di «umori» che la pittura dell'artista statunitense dimostra quando raggiunge una compiuta «unità drammatica»²⁷⁶⁵.

Se da un lato, dunque, l'esegesi introspettiva e privata dell'Espressionismo Astratto proposta da Rosenberg poneva al centro il gesto dell'artista, sollevandolo tuttavia dalla sua pesantezza cinetico-corporea, la lettura formalista approntata da Greenberg, riportando l'attenzione sulla dimensione pubblica della tela, circoscriveva l'azione del corpo a un canone macchinico, codificato più o meno aprioristicamente dal suo artefice e, ancora una volta, sostanzialmente panotticista. Il fatto che, facendosi strada tra le suddette polarizzazioni dottrinali, una terza via potesse emergere dovette costituire solo una questione di tempo e di punti di vista: sarebbe in effetti toccato a un giovane artista osservare la questione, per così dire, da un punto di vista più schiettamente operativo.

4.1.3.1. Robert Morris: «Some Notes on the Phenomenology of Making»

Non stupisce che, una seminale critica a tale impostazione giungesse già nel 1968 da uno dei protagonisti, a dire il vero per pochissimi anni, della stagione minimalista che, in quel medesimo frangente, vedeva la propria istituzionalizzazione newyorkese. Sarebbe stato proprio Robert Morris, nel celebre contributo *Antiform* pubblicato su "Artforum" nell'aprile del 1968, a fornire un primo significativo indirizzo di riflessione²⁷⁶⁶. Ravvisando nei *dripping* di Jackson Pollock il tentativo maggiormente compiuto di sopprimere l'esistenza di «un ordine, qualsiasi ordine, opera al di là delle cose fisiche» ancora operativo nei moduli geometrici installati in maniera iterativa dalle sperimentazioni Minimaliste – di cui Morris, in apertura di saggio, pare riconoscere la storia profonda e tutt'altro che estranea a un registro di icone referenziali finanche remote. Senza fare apertamente menzione della lettura approntata da Rosenberg, ma evocandone con chiarezza tanto i testi quanto gli assunti, Morris rileva sin dal '68 il sostanziale disinteresse nei confronti del gesto inteso in qualità letterale di «fare stesso» [*making itself*] quanto le posizioni pregiudiziali rivolte a livellare in maniera acritica le esperienze dell'Espressionismo Astratto e quelle più recenti del Minimalismo:

il processo del "fare stesso" [*making itself*] non è stato quasi mai esaminato. È stato preso in considerazione solo in termini di una sorta di polarità mitica [*mythical*] e romantica: la cosiddetta azione [*action*] degli

²⁷⁶³ *ivi*, pp. 223-225.

²⁷⁶⁴ *ivi*, p. 223.

²⁷⁶⁵ *ivi*, pp. 222-223.

²⁷⁶⁶ R. Morris, *Anti form*, in "Artforum", aprile 1968, Vol. 6, N. 8, pp. 33-35, ristampato in R. Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 1995, pp. 41-50.

espressionisti astratti e le cosiddette concettualizzazioni dei minimalisti. Questo non individua alcuna differenza tra i due tipi di lavoro. Il lavoro attuale specifica le ipotesi generali sulle forme, in entrambi i casi²⁷⁶⁷.

Ciò che lo scultore Morris rileva del *modus operandi* del pittore Pollock, con uno sguardo non sovrapponibile a quello “teorico” dei critici Rosenberg e Greenberg coincide con la materialità e l’intelligenza, si direbbe non antropomorfa, del «processo» stesso. Il «recupero del processo» che Morris riconosce essere stato compiuto dal solo Pollock tra tutti gli artisti confluiti sotto la fortunata etichetta di Espressionismo Astratti, pertiene al «ripensamento profondo del ruolo del materiale e degli strumenti nella realizzazione»²⁷⁶⁸. In maniera sostanzialmente divergente da quanto affermato nell’aprile del ‘61 da Greenberg, quando questi lodava l’abilità dimostrata da Pollock nel dirigere il gocciolio del barattolo di vernice issato sul bastone in movimento, Morris interroga direttamente il portato esosomatico connaturato al gesto di Pollock, per cui «il bastone che fa gocciolare la pittura è uno strumento che riconosce la natura della fluidità della pittura. Come ogni altro strumento, è sempre uno strumento che controlla e trasforma la materia»²⁷⁶⁹. Le storie attorno al sentire aptico presentano (o sarebbe forse più opportuno dire, celano) una trama sommersa, in cui i nominativi degli interlocutori chiamati in causa appaiono soltanto indirettamente evocati. Cionondimeno, parrebbe legittimo intravedere, in filigrana al giudizio lapidario posto da Morris secondo cui «pensare che la pittura abbia una natura ottica intrinseca [*some inherent optical nature*] è ridicolo», un riferimento se non inequivocabile, quanto meno probabile, alla figura di Greenberg e alla cornice modernista da questi lungamente meditata²⁷⁷⁰. Sospetto acuito dal fatto che, avanzando alcune considerazioni sulla pittura per velature di Louis, come si è visto tra i numi tutelari della pittura modernista greenberghiana, Morris non esiti a ribadire come sia «altrettanto sciocco definire la sua “consistenza” [ossia quella della pittura] come atti di logica che riconoscono i bordi del supporto»²⁷⁷¹. Ciò che Morris mira evidentemente a mutuare dalla processualità messa in atto da Pollock non corrisponde (almeno a queste altezze) né alla corporeità dell’artista o, eventualmente, alla sua sapiente manualità, né al diagramma di segni che si viene così a determinare sulla superficie pittorica. Piuttosto, nella primavera del ‘68 lo scultore pare voler assorbire sul piano teorico, al fine di validare la propria pratica artistica, quel frangente temporalmente infinitesimale in cui la «fluidità» [*fluidity*] del colore²⁷⁷² – la sua *agency*, si potrebbe dire con Malafouris – ha modo di agire imprimendosi sulla tela. Il venire meno della forma, postulato dal titolo dell’articolo, si realizza in un pensiero e in una prassi incardinati, come estesamente noto, sull’azione incontrollabile della «gravità», saggiata con prodromica attenzione da Claes Oldenburg, altra figura che Morris nomina accanto a Pollock e Rosso²⁷⁷³. D’altro canto, il corpo e, ancor più specificamente, il sentire aptico,

²⁷⁶⁷ *ivi*, p. 43, trad. mia.

²⁷⁶⁸ *ivi*, pp. 43-44, trad. mia. Deve essere sottolineato come, percorrendo una direttrice anti-greenberghiana, Morris ravvisi nei “luministici” Medardo Rosso e Rodin coloro che per primi resero «visibile il processo» di creazione dell’opera, mantenendo «tracce di tocco nelle opere finite» (*ivi*, p. 44, trad. mia).

²⁷⁶⁹ *ivi*, p. 43, trad. mia.

²⁷⁷⁰ *ibidem*, trad. mia.

²⁷⁷¹ *ibidem*, trad. mia.

²⁷⁷² *ivi*, p. 43, trad. mia.

²⁷⁷³ Laddove il «caos» possiede in tale processo un ruolo evidentemente nevralgico, non deve essere trascurato il fatto per cui, sin dalla primavera del 1968, Morris abbini all’azione della gravità il tema altrettanto creatore della «manipolazione» dei materiali: «recentemente hanno cominciato a comparire materiali diversi da quelli rigidi industriali. Oldenburg è stato

avrebbero fatto la loro comparsa tanto sul piano teorico quanto su quello della prassi sin dai primissimi anni Settanta, quando Morris pare sistematizzare il fenomeno della gravità entro una prospettiva più marcatamente intersoggettiva e interrogativa [Figura 125].



Figura 125: R. Morris, *Anti form*, in “Artforum”, aprile 1968; Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, The Museum of Modern Art; Jackson Painting ripreso mentre dipinge nello studio di Long Island, New York, 1950

Mi riferisco nello specifico al contributo apparso nell’aprile del 1970, ancora una volta sulle pagine di “Artforum”, vero e proprio laboratorio teorico per una compagine di artisti e critici militanti, eloquentemente intitolato *Alcune note sulla fenomenologia del fare: La ricerca del motivato* [*Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*]²⁷⁷⁴. In tale saggio dall’afflato merleau-pontiano (fonte estesamente discussa per le ricerche minimaliste e post-minimaliste, di cui tuttavia rimane arduo stabilire la portata di un’eventuale influenza), Morris propone una meditazione aggiornata sulla prassi dell’artista statunitense. In una direzione nuovamente contraria a quella formulata da Greenberg (anche in questo caso opportunamente non menzionato), nel sostenere come «l’ordine – nell’atto performativo di Pollock – non è ricercato in sistemi aprioristici di logica mentale», quanto piuttosto scaturisce dall’«interazione materiale/processo»²⁷⁷⁵, lo scultore giunge a contemplare in maniera maggiormente decisiva, sebbene non totalizzante, l’agire del corpo-senziente. Stando alla lettura approntata da Morris, a Pollock spetterebbe allora il merito di aver istituito una pratica “del fare” incardinata sull’«uso del corpo intero» e non più, come tendenzialmente consolidato da secoli di pittura, della «mano», del «polso» e del «braccio»²⁷⁷⁶. A queste altezze, l’*agency* dei materiali, sia essa veicolata dalla liquidità libera del pigmento o dalla consistenza molle

uno dei primi a utilizzare tali materiali. È in corso un’indagine diretta sulle proprietà di questi materiali. Ciò comporta una riconsiderazione dell’uso degli strumenti in relazione al materiale. In alcuni casi queste indagini si spostano dalla fabbricazione delle cose alla fabbricazione del materiale stesso. A volte viene effettuata una manipolazione diretta di un dato materiale senza l’uso di alcuno strumento. In questi casi le considerazioni sulla gravità diventano importanti quanto quelle sullo spazio» (ivi, p. 46, trad. mia).

²⁷⁷⁴ R. Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated* cit., in “Artforum”, aprile 1970, Vol. 8, N. 8, pp. 62-66, ristampato in R. Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, pp. 71-94. Un’importante ricognizione atta a rilevare l’ascendente anti-greenberghiano di Morris, ponendo al centro l’influsso esercitato dalla Fenomenologia di Merleau-Ponty nella definizione di una concezione della scultura per cui l’artista rivendica «la fondamentale tridimensionalità e tattilità del medium e insiste sull’autonomia formale e sulla “letteralità” delle relazioni che si stabiliscono tra gli elementi di una scultura: lo spazio, la luce e i materiali» A. Lejeune, *The Subject-Object Problem in “Aligned with Nazca”: On Phenomenological Issues in Robert Morris’ Artwork*, in J.-M. Gleizes, K. Schneller (a cura di), *Investigations: “The Expanded Field of Writing” in the works of Robert Morris*, ENS Lyon - University of Chicago Press, Lione: Chicago, 2015, pp. 109-122, qui 110, trad. mia.

²⁷⁷⁵ R. Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated* cit., p. 77, trad. mia.

²⁷⁷⁶ *ibidem*, trad. mia.

di un drappo di feltro reciso, subentra in una cornice propriamente relazionale e, ancor più precisamente, ambientale. La sottile operazione teorica elaborata da Morris a partire dalla pittura di Pollock, allora idealmente sottratta alla sua veste oggettuale modernista – ossia la tela stessa – mira a istituire nel gesto pittorico che, lungi dal costituirsi come solipsistico o rigorosamente premeditato, combina le facoltà cinestetiche del corpo a quelle del materiale e dell'ambiente, la funzione da ultimo estesamente autoriale mediante cui ripensare l'arte della scultura. Non si tratta, dunque, né di una scultura pittorica, né di una pittura plastica: diversamente, è il corpo nella sua motilità aptica a farsi veicolo, in una prospettiva intermediale, di un farsi della pratica artistica che trova nella relazione con lo spazio e la materia degli interlocutori imprescindibili. Poste queste premesse, risultano forse maggiormente comprensibili le riserve nutrite da Morris nei confronti di un Greenberg la cui autorità, a quelle date, risultava oggetto di una sistematica e sotterranea attività di erosione.

Come Morris esplicita con chiarezza riferendosi al *modus operandi* di Pollock:

nel considerare questo lavoro come “comportamento umano”, sono coinvolte diverse coordinate: la natura dei materiali, i vincoli della gravità, la mobilità limitata del corpo che interagisce con entrambi. L'opera è tornata a rivolgersi al mondo naturale attraverso l'accidentalità e la gravità e ha spostato l'attività del fare in un contesto diretto²⁷⁷⁷.

Ciò che mi preme sottolineare rispetto al sentire aptico, pertiene a come Morris, che rammento rifiutare un'impostazione evolutiva facente capo all'influenza formalista del Cubismo,²⁷⁷⁸ sia in grado di delineare una storia alternativa della scultura o, come egli direbbe, dell'oggetto tridimensionale posto in relazione all'attività del corpo, muovendo dallo studio della pratica pittorica dell'artista statunitense. Tra i fattori ordinatori di una simile riscrittura, unitamente alla tendenza a sostituire l'intervento manuale con procedimenti automatizzati o gravitazionali – ciò che dovette fare già Donatello, precedente citato da Morris, nel ricavare il panno che avvolge la figura di Giuditta del monumentale *Giuditta e Oloferne* (1453-57) non per modellato, bensì realizzando un calco del medesimo²⁷⁷⁹ – l'esposizione del processo a opera “terminata” – risultano allora *I Prigioni* (1513) di Michelangelo²⁷⁸⁰ a venire convocati a supporto dell'argomentazione –, figura per l'appunto un'inedita attenzione riservata al corpo e alla sua eccezionale motilità. Percorrendo un indirizzo incidentalmente readiano (e possiamo immaginare che lo stesso Read, deceduto nel giugno del 1968, avrebbe forse potuto inserire la figura di Morris tra i fautori di quella linea “aptico-cinetica” su cui si interrogava nel '65), dall'alveo del pittorico l'artista-teorico perviene a sondare un campo più propriamente scultoreo.

L'altra arte costruita ha optato per l'enfasi su valori più tradizionalmente scultorei – volume, massa, densità, scala, peso. Queste ultime opere tendevano a essere collocate *a terra nel proprio spazio*. Questa è una condizione che permette ai valori scultorei [*sculptural values*] dei materiali di registrarsi nel modo più completo, poiché è in questa condizione che facciamo *certe identificazioni* [*identifications*] *cinestesiche* [*kinesthetic*], *aptiche* [*haptic*] e *riflessive* [*reflexive*] con le cose²⁷⁸¹.

²⁷⁷⁷ *ibidem*.

²⁷⁷⁸ Si ricordi come Greenberg avesse ravvisato nella pittura di Pollock il compimento di quel movimento verso la riduzione planare delle forme inaugurato dai collage analitici di Braque e Picasso.

²⁷⁷⁹ *ivi*, p. 86.

²⁷⁸⁰ *ivi*, p. 85.

²⁷⁸¹ *ivi*, p. 89, trad. mia.

Entro una linea secolare che, passando per i maestri quattrocenteschi e cinquecenteschi, perviene alla legge del caso duchampiana, alla referenzialità degli encausti di Jasper Johns e all'oggettualità delle tele sagomate di Frank Stella, la pratica pittorica di Pollock assurge allo stadio di matrice, allora teorica, per riportare al centro dell'arena ciò che tanto Rosenberg quanto Greenberg (e con loro, come si vedrà, gli stessi esponenti del Minimalismo) avevano espunto dalle loro dissertazioni: il corpo senziente che agisce. Nel tentativo di definire una rinnovata impalcatura metodologica per la storia dell'arte, in cui le longeve «categorie artistiche» di stampo mediale (la pittura, la scultura), che Morris recepisce come eccessivamente limitanti oltre che artificiali, possano essere sostituite con altrettante «denominazioni antropomorfiche», questi giunge a formulare una proposta di linguaggio scultoreo-oggettuale che, estrapolando il gesto dalla superficie pittorica, si definisce entro uno statuto di ordine «comportamentale»²⁷⁸². Nella fenomenologia dell'artista statunitense, curiosamente orientata dalla lezione di Georg Kubler, la scultura²⁷⁸³ è anzitutto comportamento. La vocazione insita nella scultura ad agire sul fruitore, lungi dall'esaurirsi con i confini fisici dell'oggetto, (e dunque con la sua palpabilità), deve venire collocata nella relazione dinamica che si viene a istituire tra il corpo senziente dell'artefice/fruitore, l'oggetto e l'ambiente in cui il medesimo risulta installato. Nel formulare un'argomentazione programmatica sul tema che intercetta le teorie sull'orientamento di Schmarsow, la fenomenologia di Merleau-Ponty e l'estesiologia della scultura di Herbert Read (in una serie di fonti mai esplicitamente citate da Morris), l'artista scrive:

Il corpo è nel mondo, la gravità opera su di esso come noi la percepiamo sugli oggetti. Il tipo di identificazione tra il corpo e le cose, avviato da certa arte degli anni Sessanta e proseguito oggi, non è tanto quello delle immagini *quanto quello delle possibilità di comportamento*. Con il senso del *peso*, ad esempio, si ha *l'implicita sensazione di poter sollevare*. Con le stime sulla ragionevolezza della costruzione si sono aggiunte, in alcuni casi, le *stime sulla possibilità di manipolazione*, sulla stabilità o sulla mancanza di essa, sulle posizioni più probabili, ecc. Gli *oggetti proiettano le possibilità di azione [possibilities for action] così come proiettano il fatto di essere stati agiti*. La prima permette alcune *sottili identificazioni e orientamenti*; la seconda, se enfatizzata, è un recupero del tempo che salda insieme fini e mezzi. La percezione stessa è altamente strutturata e presuppone una relazione significativa con il mondo. Le radici di tali significati sono al di là della coscienza e si trovano legate tra le forze plasmatrici della cultura e la maturazione degli organi di senso che avviene in uno stadio preverbale. In ogni caso, il tempo per noi ha una direzione, lo spazio un vicino e un lontano, il nostro corpo un'intima consapevolezza del peso e dell'equilibrio, del su e giù, del movimento e del riposo, e un senso generale dei limiti corporei del comportamento in relazione a queste consapevolezza [and a general sense of the bodily limits of behavior in relation to these awarenesses]²⁷⁸⁴.

Dalla seminale *Box for Standing* del 1961, fotografia documentaria che immortala Morris in posizione eretta all'interno di un parallelepipedo progettato sulle sue misure corporee²⁷⁸⁵, passando per la post-minimalista *Untitled (Tangle)* del 1967, cascante oggetto in feltro che declina nella terza dimensione il gesto processuale di Pollock, arrivando alla serie dei *Blind Time Drawing* avviata nel 1973, appare l'esperienza aptica dello spazio, diversamente comune al corpo umano così come al corpo non umano, una delle componenti destinate a orientare, persino sul piano autoriale, la pratica artistica di Robert Morris. La specificità mediale

²⁷⁸² *ivi*, p. 75, trad. mia.

²⁷⁸³ Benché Morris rigetti tali classificazioni lessicologiche, di fatto, una sezione sostanziale dei suoi scritti appare rivolta a interrogarne lo statuto, rinnovando l'equazione pittura-ottica, scultura-tattile.

²⁷⁸⁴ *ivi*, p. 90, trad. mia.

²⁷⁸⁵ Cfr. J. Bryan-Wilson, *Robert Morris*, October Books, The MIT Press, Cambridge: Mass, 2013, p. 54.

greenberghiana, allora, si sfalda entro una linea di sviluppo potentemente intermediale. Ancora una volta, le questioni afferenti al sentire aptico intercettano il grande tema della ritmica. Al gesto introspettivo di Rosenberg, alla movenza preventivamente codificata di Greenberg, l'artista Morris giustappone un registro di «movimenti ordinari» mutuati dalla frequentazione di una delle attività più antiche della storia umana, ossia quella della danza, su cui aveva avuto modo di meditare sin dalla fine degli anni Cinquanta nel rapporto con Simon Forti, Yvonne Rainer e con le sperimentazioni raccoltesi attorno al collettivo newyorkese Judson Dance Theater²⁷⁸⁶. La vocazione eminentemente ottica propugnata dall'analisi modernista di Greenberg, non può che trovare entro una simile cornice una battuta di arresto. Ciò che qualifica la scultura e la sua persistenza entro un processo di estensione e di sviluppo intermediale, afferisce alla sua capacità di mettere in movimento la terza dimensione, nonché a quella «qualità aptica», per dirla con un'efficace locuzione di Rosalind Krauss²⁷⁸⁷, per cui la riproduzione di Morris pone al centro un corpo (quello dell'artista, dello spettatore e dell'opera) colto nel suo agire nello spazio e nel suo imprimersi su di esso.

4.1.3.2. Gilles Deleuze: «La ligne de Pollock, la tache de Morris Louis»

Deve essere inoltre annoverata una seconda fonte, anche in questo caso particolarmente severa nei confronti delle teorizzazioni dello statunitense e, come nel caso di Morris, attenta a non fare esplicita menzione (se non in nota), dei bersagli dalla propria invettiva. Spetta infatti a Gilles Deleuze l'aver elaborato una delle più acute contestazioni del credo modernista greenberghiano, esposta in alcune penetranti pagine del *Francis Bacon* (1981). Nel capitolo dedicato al già citata nozione di «diagramma», in quello che per il filosofo rappresenta un dispositivo eminentemente «manuale» mediante cui il pittore dispone uno spettro di segni «asignificanti» che sfuggono al controllo tanto della «nostra volontà», quanto della «nostra vista», Deleuze dispiega un attacco teorico dalle coordinate alquanto precise²⁷⁸⁸. Nell'impalcatura deleuziana, come noto, il diagramma non solo possiede un peculiare sviluppo all'interno della produzione di un determinato artista, bensì procede presentando attributi precipui in altrettanti periodi storici. Laddove il filosofo francese rileva senza indugi come «l'astrattismo» primo novecentesco – esemplificato dalla pittura regolatrice di Mondrian – schiuda un «nuovo spazio eminentemente ottico» epurato da eventuali «elementi manuali o tattili»²⁷⁸⁹, ciò che fa problema a Deleuze coincide con la propaggine statunitense di quel movimento e, nella fattispecie, con la narrazione teorica su di essa approntata da Clement Greenberg. L'incipit a ciò che il Deleuze identifica per via generale come «espressionismo astratto, o arte informale», non lascia dubbi rispetto alle posizioni del suo autore. Rilevando come il «diagramma si confonde con la totalità del quadro»²⁷⁹⁰ – ossia con la superficie *all over*

²⁷⁸⁶ R. Morris, T. Krons (a cura di), *Robert Morris: The Mind/Body*, Cat. Mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim, gennaio – aprile 1994), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1994, p. 6. Per un'introduzione ai rapporti tra Morris e l'alveo della performance e della danza si veda: A. Preumont, *L'expérience dans l'art: la théâtralité à l'oeuvre, Robert Morris entre performance, minimalisme et écriture*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, Lovanio, 2019, pp. 13-14.

²⁷⁸⁷ R. Krauss, *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, in R. Morris, T. Krons, *Robert Morris: The Mind/Body*, p. 15. Annota a questo proposito Krauss: «aptico - Il corpo, nella versione di Morris del "problema" mente/corpo, è stato proiettato presto non solo nello spazio che spostava – come in *Column* – ma anche nelle tracce che depositava (ivi, p. 10, trad. mia).

²⁷⁸⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* cit., p. 168.

²⁷⁸⁹ ivi, p. 170.

²⁷⁹⁰ ivi, p. 171.

dipinta uniformemente palmo a palmo – il teorico assume un punto di vista opportunamente evitato dal “competitor” statunitense. Ossia, infrangendo la planarità concettuale e materiale del supporto e penetrando le frementi ragnatele gettate da Pollock, Deleuze assume il punto di vista della linea, o di quell’osservatore che, posto dinanzi all’opacità della tela, tenti di dirimerne l’intricata topografia.

La «linea di Pollock» e la «macchia di Louis», eredi oltreoceano della «linea settentrionale» worringeriana che, sin da *Millepiani*, aveva sussunto la straniante abilità di non delimitare alcunché, diviene il luogo in cui «la geometria ottica si disgrega a vantaggio di una linea manuale, esclusivamente manuale» che «l’occhio segue a fatica»²⁷⁹¹. A questo proposito, Deleuze si dichiara incuriosito da come «i critici americani», denominazione di settore dietro al quale si celano i nomi di Greenberg, Rosenberg e Fried, «i quali hanno spinto così lontano l’analisi dell’espressionismo astratto, l’abbiano definito attraverso la creazione di uno spazio puramente ottico, esclusivamente ottico, peculiare dell’“uomo moderno”»²⁷⁹². Fotografando la pratica gestuale di Pollock nell’immagine di sapore preistorico della «danza frenetica», il filosofo imbastisce una lettura incentrata sulla messa in discussione del predominio della visione – non fortuitamente questi si appella a un metaforico stato di «cecità del pittore» – per cui, ruotato il supporto sul suolo, «l’orizzonte ottico si è interamente convertito in suolo tattile», calpestabile dal suo artefice e preda delle colate prodotte da uno spettro esosomatico di strumenti tra i quali figurano «bastoni, spugne, stracci, siringhe»²⁷⁹³. Ancor più precisamente, il fulcro della recriminazione deleuziana pertiene alla supposizione, del tutto arbitraria, secondo cui lo «spazio pittorico» manifestato da una simile pittura avrebbe «perso tutti i referenti tattili immaginari a vantaggio di un occhio dello spirito [...]»²⁷⁹⁴.

Tra il 1968 e il 1981, rispettivamente con Morris e Deleuze, la cornice greenberghiana risultava oggetto di un progressivo tentativo di messa in discussione. L’esegesi greenberghiana della produzione di Pollock, sebbene viziata da una buona dose di ideologismo, si basava su una conoscenza filologica dell’opera e della pratica dell’artista statunitense assente nel filosofo francese. Inoltre, se tanto Morris quanto Deleuze contestavano con forza i presupposti greenberghiani individuandone gli aspetti maggiormente normativi e, perciò, più agilmente suscettibili di critiche, è pur vero che entrambi gli autori, per ragioni diverse, paiono non considerare una questione di ordine generale. Ossia quella secondo cui lo stesso Greenberg, pur sottomettendo la pittura e la scultura modernista al *diktat* dell’oculocentrismo, si fosse estesamente interrogato sulla condizione cosale dell’oggetto pittorico. Laddove il gesto di Pollock sarebbe migrato, per venire esteso, contestato o riproposto, nelle esperienze artistiche nordamericane degli anni Sessanta, occorre chiedersi fino a che punto l’epistemologia greenberghiana, ritorcendosi contro il suo “dittatoriale” ordinatore, avesse potuto originare una ricerca incentrata sulla plastica squisitamente intermediale e, ancora più specificamente, sul sentire aptico.

4.1.4. Il “contributo” di Greenberg alla nuova scultura

Mentre nel giugno del 1964 Robert Rauschenberg, insignito quell’anno del Premio della Biennale, trasportava i monumentali *combine paintings* di *Studio Paintings* (1961-62) sulle chiatte lagunari, nell’autunno successivo

²⁷⁹¹ *ibidem*.

²⁷⁹² *ivi*, p. 172.

²⁷⁹³ *ibidem*.

²⁷⁹⁴ *ibidem*.

Greenberg pubblicava su “Art Digest” un intervento dal titolo *Astrazione e figurativo* [*Abstraction and Figurative*]. Il testo, originariamente presentato presso una conferenza tenutasi alla *Fine Arts School* dell’Università di Yale il 12 maggio del 1954, dopo la caldissima estate per l’arte americana del ‘64, assumeva tutt’altro spessore.

Il quadro – appunta questi senza indugi – ora è diventato un *oggetto di ordine spaziale* che è letteralmente *lo stesso dei nostri corpi*, e non è più l’equivalente immaginato di quell’ordine. Ha perso il suo “interno” ed è diventato quasi tutto un “esterno”, *tutta superficie del piano*. Lo spettatore non può fuggirvi dentro dallo spazio in cui si trova; al contrario, il quadro astratto o quasi astratto lo restituisce a quello spazio con tutta la sua brutale “letteralità”, e *se mai inganna l’occhio*, lo fa con *mezzi ottici più che pittorici*, con rapporti di colore, forma e linea per lo più separati da connotazioni descrittive, e con “situazioni” in cui il primo piano e lo sfondo, il sopra e il sotto son intercambiabili. Non sembra solo che il *dipinto astratto* offra un tipo di *esperienza più ristretta, più fisica e più immaginativa di quella di quella del dipinto illusionistico*, ma il linguaggio stesso della pittura pare, in un certo qual modo, può fare a meno di *sostantivi e verbi transitivi*, così che spesso non riusciamo a distinguere centri di interesse all’interno del campo del quadro astratto [...]²⁷⁹⁵.

Il dipinto, nella sistemazione teoretica approntata da Greenberg nel ‘54, un anno a seguire l’altresì gestuale operazione per sottrazione *Erased de Kooning Drawing* (1953) condotta da Robert Rauschenberg con Jasper Johns, rappresenta un corpo o, più precisamente, un’epidermide, tutta estroflessa e privata di un interno. Interfacendosi con la superficie continua del quadro modernista, l’osservatore scopre, stando all’esegesi formulata da Greenberg, di non potersi muovere al suo interno, scontrandosi con l’opacità materialissima del suo piano. Tale negata cinestesia favorisce ancora una volta il colpo d’occhio hildebrandiano, dal momento che l’oggetto pittorico, che lo statunitense sottolinea dover essere inteso e persino «giudicato» quale «unità integrale», si offre agli “occhi” del suo spettatore perfettamente planare, istantaneo, rovesciabile e privo di fuochi che possano suggerirne un orientamento precipuo nella fruizione. In altri termini, l’oggetto corporeo di cui discute Greenberg e che a detta del medesimo dovrebbe schiudere un’esperienza immaginativa ancor più intensamente fisica della precedente pittura, finisce per scivolare nella refrattarietà muta del “rettangolo” dipinto²⁷⁹⁶. D’altro canto, qualora si considerino le date, il riferimento al dipinto in qualità di oggetto muto e

²⁷⁹⁵ C. Greenberg, *Astratto e figurativo* (1954), in “Art Digest”, 1° novembre 1964, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L’avventura del Modernismo*, pp. 100-106, qui 104.

²⁷⁹⁶ Del fatto che una simile impostazione recasse molteplici forzature aveva già reso conto Leo Steinberg che, già dal 1972, paragonava l’attitudine della critica formalista americana, impersonificata anzitutto di Greenberg, all’imperterita Nekyia di un novello «Orfeo» perfettamente noncurante delle conseguenze che un approccio fortemente riduzionista all’opera d’arte comporta (L. Steinberg, *Reflections on the State of Criticism*, p. 9, trad. mia). Per dirla con Steinberg, occorre penetrare negli ingranaggi della macchina greenberghiana e domandarsi cosa potrebbe accadere «se [l’osservatore] vedesse un Giotto, un Poussin o un Fragonard prima come un quadro, schermando abitualmente le indicazioni dello spazio profondo fino a quando non ha visto la disposizione superficiale dei suoi elementi formali?» (ivi, p. 12, trad. mia, enfasi mia). Stressando la presunta opacità degli esemplari modernisti la cui superficie, stando sempre con Greenberg, si sottrae alla possibilità che lo spettatore possa liberamente viaggiare entro i suoi confini, Steinberg si interroga sulla possibilità del tutto contrario per cui «lo spettatore tende a vedere i dipinti modernisti come astrazioni spaziali del paesaggio» (ivi, p. 13, trad. mia). Con finezza rieglia, Steinberg penetra e disarticola la nozione di piano materiale, generando un cortocircuito interno al costruito di *flatness* e rivendicandone il portato immaginativo. Avendo presumibilmente in mente l’equazione “pittura-vetro opaco” avanzata da Greenberg nel ‘64, Steinberg può affermare, poco più di un lustro a seguire, che l’Espressionismo Astratto non avesse affatto abolito il *diktat* gravitazionale rivendicato da Greenberg. La collocazione orizzontale della tela in fase esecutiva da parte di Pollock costituisce un «espediente» strategico che, tuttavia, non modifica le condizioni di esistenza dell’oggetto pittorico, destinato a venire appeso alla stregua di una «mappa» – e qui torna il riferimento al taschino plissettato di Picasso e alle carte geografiche non rappresentazionali – o di «un ferro di cavallo al muro come portafortuna» (ivi, p. 27, trad. mia.). Senza scomodare

privo di un'interiorità, in grado peraltro di suscitare un più sostanziale coinvolgimento fisico, non può che farsi strada il sospetto che tra le maglie della teoria greenberghiana, in maniera del tutto contraria alle volontà del suo artefice, venisse a istituirsi un parallelismo con uno degli oggetti maggiormente chiacchierati nella New York dei primi anni Sessanta. Un “non-corpo”, sia ben inteso, vituperato pubblicamente da Greenberg: ossia, l'oggetto primario.



L'interpretazione avanzata da Krauss della scultura minimalista degli anni Sessanta, una lettura che scaturisce dal confronto intermediale con la serie dei *Black Paintings* avviata nel 1958 da Frank Stella, rimane tuttora imprescindibile²⁷⁹⁷. Deve essere ricordato, sulla scia di quanto messo in luce sin dal 1970 da William Rubin, curatore della prima esposizione personale dedicata all'artista di Malden (Massachusetts) dal Museum of Modern Art di New York nel 1970, come Stella fosse pienamente consapevole dell'influenza incidentalmente esercitata dalla propria produzione in direzione di una concezione cosale del linguaggio pittorico poi portata alle estreme conseguenze in ambito scultoreo dai minimalisti²⁷⁹⁸. L'artista, in effetti, ribadisce a più riprese e con fervore a tratti greenberghiano «che, dopo tutto, un quadro è solo un oggetto, senza voler dire che è un oggetto qualsiasi», discutendo di un vero e proprio fraintendimento, del resto estremamente fruttuoso, in cui il Minimalismo sarebbe incorso nell'approcciare la specificità di tale linguaggio pittorico, il cui referente principale rimaneva Pollock²⁷⁹⁹. Mentre nel 1964 Greenberg poteva annoverare tra i trentuno convocati in rappresentanza della cosiddetta “Post-Painterly Abstraction”, l'ultima propaggine dell'astrazione pittorica destinata a ricevere nell'omonima collettiva itinerante tenutasi tra la primavera e l'inverno di quell'anno la propria istituzionalizzazione²⁸⁰⁰ – di Stella veniva presentata, insieme a altri due pezzi, la vibrante tela sagomata dipinta con vernice di alluminio *Marquis de Portago* (1970) – sarebbe stato proprio un manipolo di giovanissimi scultori tra i quali la critica annovera Donald Judd, Richard Serra, Robert Morris e il più anziano

riferimenti a una tattilità estesa, per Steinberg una rivoluzione copernicana nell'orientamento dell'opera in direzione di quell'orizzontalizzazione in seguito estesamente indagata da Krauss, sarebbero stati operata, alla metà del secolo breve, da «Rauschenberg e Dubuffet», realizzando quell'opacità compatta agognata dal Modernismo greenberghiano per cui «il piano dell'immagine piatta fa la sua allusione simbolica a superfici dure come i piani dei tavoli, i pavimenti degli studi, i grafici, le bacheche, qualsiasi superficie ricettiva su cui si spargono oggetti, su cui si inseriscono dati, su cui si ricevono informazioni, si stampano, si imprimono, in modo coerente o confuso. Le immagini degli ultimi quindici o vent'anni insistono su un orientamento radicalmente nuovo, in cui la superficie dipinta non è più l'analogo di un'esperienza visiva della natura, ma di processi operativi» (ivi, p. 28, trad. mia).

²⁷⁹⁷ Come annota Krauss riportando una densa conversazione tra Judd e Stella: «nel 1964 Donald Judd parlò di questa qualità della ripetizione, sia nella sua scultura che nei dipinti di Frank Stella. “L'ordine”, scrisse, “non è razionalistico e sottostante, ma è semplicemente ordine, come quello della continuità, una cosa dopo l'altra!”. Più tardi, in un'intervista congiunta, lui e Stella elaborarono il loro interesse per questa composizione per mezzo di “una cosa dopo l'altra”. Si trattava, dicevano, di una strategia per sfuggire alla composizione relazionale che identificavano con l'arte europea» R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* cit., p. 244, trad. mia.

²⁷⁹⁸ W. Rubin (a cura di), *Frank Stella*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 24 marzo – 2 giugno 1970), The Museum of Modern Art, New York, 1970.

²⁷⁹⁹ ivi, p. 15, trad. mia.

²⁸⁰⁰ C. Greenberg, *Astrazione post-pittorica*, Cat. Mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, aprile-giugno 1964), ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, pp. 336-340.

Carl Andre, a operare quanto la pittura modernista di Greenberg si auspicava. Osteggiando quella dimensione personalistica riconosciuta come propria dell'Espressionismo Astratto e, come si è visto, dell'esegesi su di esso approntata da Rosenberg e rinvigorita dal giornalismo statunitense, gli oggetti minimalisti pervengono a esaudire, entro una logica di eccentrica *medium specificity*, l'opacità, la "semplice esterietà", la mancanza di un centro e la costruzione di un significato non intrinseco ai confini dell'opera d'arte, declamati sin dai primissimi anni Quaranta dalle prescrittive teorizzazioni del critico newyorkese. Di seguito, rimane da comprendere quali fossero le posizioni adottate da Greenberg a riguardo, entro un panorama di fonti che, in maniera del tutto prevedibile, iniziavano a porsi nei suoi confronti con posture agguerrite.

4.1.4.1. *American Sculpture of the Sixties: due letture aptiche*

La precoce interazione tra Greenberg e i futuri artisti confluiti attorno alla Minimal Art, denominazione ufficialmente coniata nel 1965 da Richard Wollheim²⁸⁰¹, si deve a un prodromico contributo da questi redatto in occasione della collettiva *American Sculpture of the Sixties* organizzata dal Los Angeles County Museum of Art curata da Maurice Tuchman dal 28 aprile al 25 giugno del 1965²⁸⁰². È sufficiente prendere in visione il catalogo della manifestazione californiana, corredato da un ponderoso apparato di illustrazioni, per avere contezza di come quella medesima occasione si proponesse l'arduo compito di fornire un seminale stato dell'arte, o più opportunamente un'incandescente presa diretta, delle sperimentazioni scultoree statunitensi condotte nella prima metà di quella decade. Lo spaccato che se ne ricava è quello di un panorama vivace, ricettivo rispetto alle sperimentazioni condotte nel vecchio continente tra *Nouveau Réalisme* e ricerche spazialiste, a sperimentazioni di artisti di eterogenea provenienza – dalle compressioni di John Chamberlain alle miniaturistiche scatole di Cornell, dagli assemblage neodada di Bruce Conner agli *Untitled* di Donald Judd, passando per i rilievi pittorici di Ellsworth Kelly, le strutture modulari di Sol Lewitt e di Robert Morris, sino a giungere ai corpi danzanti di Bruce Naumann – accanto a personalità maggiormente satellitari – penso alle sperimentazioni cinetico-elettroniche condotte da Len Lye, artista neozelandese naturalizzato americano, eredi di quella linea sensualmente immersiva inaugurata da Thomas Wilfred e Raoul Hausmann, di cui veniva esposta la turbinante *Flip and Two Twister* (1965).

Non meraviglia che entro un simile contesto di ricerca, opportunamente accompagnato da una compagine di personalità critiche e teoriche di rilievo per l'epoca, il termine «aptico» [*haptic*] compaia in ben due occasioni, senza tangere, *ça va sans dire*, la dissertazione del critico newyorkese. Per una fortuita coincidenza o, più probabilmente, in forza di una strategia tutt'altro che casuale, il testo di Greenberg *La scultura recente* [*Recentness of Sculpture*] appare compreso tra i suddetti riferimenti²⁸⁰³.

Il primo di questi, in maniera sorprendente, si deve al poliedrico artista e scrittore John Coplans, che dovette arricchire il nutrito catalogo con uno scritto emblematicamente votato alla *Nuova Scultura e Tecnologia* [*New Sculpture and Technology*]²⁸⁰⁴. Coplan, all'epoca curatore e critico londinese di stanza in California, dal 1984

²⁸⁰¹ G. Battcock, *Minimal Art: a Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968, p. 277.

²⁸⁰² M. Tuchman (a cura di), *American Sculpture of the Sixties*, Cat. Mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 28 aprile – 25 giugno 1967), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967.

²⁸⁰³ C. Greenberg, *La Scultura recente* (1967), in M. Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, pp. 24-26, ristampato in G. Di Salvatore, L. Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, pp. 346-350.

²⁸⁰⁴ J. Coplans, *New Sculpture and Technology* (1967), in M. Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, pp. 21-23.

avrebbe avviato una serie di lavori fotografici confluiti nel libro d'artista *A Body of Work* (1987)²⁸⁰⁵ in cui avviava una sconcertante indagine sull'immagine del corpo immortalato nella sua parvenza di entità acefala, amorfa e subliminale. Che una simile fascinazione per un corpo carnale, di cui gli autoscatti celebrano la forma scultorea in una teoria di volumi, grinze e avvallamenti, prima di venire tradotta in una riflessione iconica, poté ispirare lo sviluppo di una teorizzazione, è ciò che mi pare suggerisca l'intervento anzidetto. Senza fare mistero di una divergenza sostanziale dal pensiero greenberghiano – pervenendo alla chiusa del breve contributo Coplan non esita a puntualizzare come le radicali sperimentazioni di Andre afferiscano a «una nozione di purezza [...] [che] in più di un senso, è molto diversa da quella di Clement Greenberg!»²⁸⁰⁶ – il curatore introduceva due ordini di considerazioni diversamente implicate nel concetto di aptico. La prima, ossia quella dal coefficiente più esplicitamente anti-greenberghiano, pertiene alla disarticolazione dell'impalcatura percettologica preposta al costrutto di *medium specificity*. La «nuova scultura» [*new sculpture*], potendo giovarsi di un'accresciuta disponibilità tecnologica, deve porsi delle questioni tecniche non del tutto sovrapponibili persino a quelle primo-novecentesche:

in questo nuovo lavoro l'intera nozione di *medium* viene sconvolta. In passato, *materiali e processi diversi erano considerati media diversi*; ad esempio, legno e intaglio, bronzo e fusione, acciaio e saldatura. In questo lavoro non solo non è così, *ma persino l'idea che pittura e scultura [the idea of painting and sculpture] siano due mezzi diversi è estranea all'intera visione della maggior parte di questi artisti*. La pittura e la scultura sono state considerate due mezzi diversi [*two different media*] a causa di una tradizione estetica [*aesthetic tradition*] che definiva la scultura un'arte aptica [*sculpture as a haptic art*] e la pittura un'arte ottica [*painting an optic art*]. Oggi, invece, il fatto *che un'opera sia bidimensionale o tridimensionale è irrilevante [irrelevant]*. Non è più critico nemmeno il fatto che un'opera scolpisca, racchiuda, divida o sposti lo spazio, o che la superficie sia dipinta o meno. *Fattori di questo tipo sono puramente incidentali. Le qualità superficiali del materiale [surface qualities of the material], invece, sono importanti*²⁸⁰⁷.

Certamente, tra gli interlocutori designati di tale riconsiderazione mediale non può essere annoverato il solo Greenberg, peraltro, limpidamente menzionato da Coplans. Piuttosto, se si rammenta la provenienza britannica e l'impiego quasi letterale, al fine di contestarlo, dell'assioma «scultura – arte aptica», il secondo destinatario che il discorso parrebbe indirettamente interpellare dovette essere proprio il conterraneo Herbert Read, che attorno al tema della sensibilità aptica aveva costruito, come si è visto, un apparato estesiologico e persino dogmatico dalla valenza normativa. Se il florilegio di ricerche sviluppatesi tra Los Angeles, New York e Washington sin dai primi anni Sessanta, sulla scorta del fatale impulso impresso in tale direzione da Rauschenberg e Johns, sospingono a non incardinare il discorso lungo binari eccessivamente prescrittivi – in un discrimine che Greenberg, come si vedrà a breve, non lascia mai del tutto retrocedere in secondo piano – è il tema della creazione dello spazio nella relazione tra oggetto e corpo a divenire cruciale sul piano teorico. E vengo così al secondo punto sopra menzionato. Nell'istituire un prodromico distinguo tra le sperimentazioni da «studio» e le corrispettive da «galleria», che si differenziano dalle prime in virtù del fatto che gli esemplari vengono concepiti in una relazione strutturale con lo spazio espositivo, Coplan intuisce e appronta sin dal '67

²⁸⁰⁵ J. Coplans, *A Body of Work: Photographs by John Coplans*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 23 aprile – 10 luglio 1984), The Museum of Modern Art, New York, 1988.

²⁸⁰⁶ *ivi*, p. 23, trad. mia.

²⁸⁰⁷ *ibidem*, trad. mia, enfasi mia.

una prodromica riflessione incardinata sulla concezione di quello stesso spazio della mostra in qualità di *medium*:

Persino lo spazio espositivo può essere appropriato come parte del “mezzo” [medium]! Il cambiamento più evidente è avvenuto nel quadro tradizionale dello studio. Oggi si possono distinguere due tipi di arte: l'arte da galleria [gallery art] e l'arte da studio [studio art]. Se in precedenza tutta l'arte che poteva essere comodamente esposta in una galleria poteva essere definita “arte da galleria”, ora si deve fare una distinzione [distinction] per quelle opere d'arte che sono specificamente progettate per utilizzare lo spazio espositivo come parte dell'opera d'arte. Solo l'arte che utilizza specificamente lo spazio della galleria come componente [specifically utilizes the gallery space as a component] o che dipende dall'esposizione simultanea di un certo numero di opere [simultaneous exhibition of a number of works] può essere considerata arte da galleria. L'arte di Carl Andre è un esempio molto puro del tipo di arte che utilizza lo spazio della galleria come componente, utilizzando lo spazio della galleria come un contenitore tridimensionale [three-dimensional container], che serve in qualche modo allo stesso scopo della tela rettilinea di un dipinto. I suoi componenti modulari [...] sono usati per modificare lo spazio della galleria [modify the space of the gallery] e possono essere paragonati alle forme di un dipinto astratto [abstract painting]²⁸⁰⁸.

Laddove Coplan, nel perimetro di una fine notazione evidentemente sollecitata, come si vedrà a breve, da un calendario di occasioni espositive atte a rimarcare in maniera dirompente una relazione innovativa e allo stesso tempo millenaria²⁸⁰⁹ tra opera e contesto, ne coglie la potente attualità, allo stesso tempo egli pare riservare un ruolo soltanto implicito al terzo relato che una simile sistemazione inevitabilmente contempla: ossia, il corporeo e operativamente cinestesico del soggetto percipiente. Come ho premesso, tale fattore, a queste altezze non menzionato esplicitamente né oggetto di un'analisi più approfondita, avrebbe compiutamente occupato gli interessi del poliedrico britannico dal secondo quarto degli anni Ottanta. Chi invece sin dall'occasione espositiva losangelina del '67 avrebbe provato a sondarne i confini, risulta il critico statunitense Max Kozloff, editore di “The Nation” – sulle cui pagine, lo ricordo, aveva militato lo stesso Greenberg – e della californiana “Artforum”.

Nel contributo eloquentemente intitolato *The Poetic of Softness*, lo storico dell'arte originario di Chicago proponeva una prima ricognizione sulla coeva scultura statunitense e, nella fattispecie, sugli esemplari morbidi realizzati dall'artista svedese naturalizzato americano Claes Oldenburg, prendendo le mosse da una considerazione di ordine generale²⁸¹⁰. Al fine di garantirsi l'appellativo di sperimentazione «seria» [serious], Kozloff rileva come la scultura e, per estensione, il suo artefice, debba necessariamente affidarsi a un «comune vocabolario di forme»²⁸¹¹. Ma non solo. Il tema che Kozloff desidera porre in discussione non afferisce

²⁸⁰⁸ ibidem, trad. mia, enfasi mia.

²⁸⁰⁹ Con le dovute precisazioni, il celebre caso di anamorfosi esibito nelle profondità delle grotte francesi di Lascaux ne rappresenta un seminale precedente, almeno da un punto di vista cognitivo.

²⁸¹⁰ M. Kozloff, *The Poetic of Softness*, in M. Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, pp. 26-31. Il contributo di Kozloff, del resto celebre, è già stato in precedenza menzionato da Briony Fer, che ha inserito la medesima pubblicazione entro una rete di esposizioni curate da una giovanissima Lucy R. Lippard delle quali renderò conto nel prossimo capitolo, ponendo al centro «un ricco repertorio di empatie e identificazioni corporee» B. Fer, *Objects beyond Objecthood*, in “Oxford University Journal”, Vol. 22, N. 2, *Louise Bourgeois*, 1999, pp. 25-36, qui 30. Lo scritto è stato menzionato en passant anche da Alex Potts, al quale si deve il merito di un'esaustiva ricognizione della tattilità nella produzione artistica statunitense degli anni Sessanta: A. Potts, *Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s*, in “Art History”, Vol. 27, N. 2, aprile 2004, pp. 282-304.

²⁸¹¹ *ivi*, p. 26, trad. mia.

precipuamente al piano di un'eventuale standardizzazione del linguaggio plastico, quanto piuttosto mira a denunciare l'egemonia che la «forma» [*form*], e tutti quegli attributi a essa correlati, ha esercitato nella storia evolutiva del suddetto *medium* e delle teorizzazioni su di esso composte (si rammenti il duro scolpire per piani di Hildebrand). «Una cosa a cui la scultura non risulta semplicemente permesso essere – denuncia l'autore –, se ha una qualche pretesa di essere *mainstream* o una qualche rivendicazione di necessità storica, è la morbidezza [*soft*]»²⁸¹². Di seguito, l'analisi formulata da Kozloff presenta molteplici punti di interesse. Il primo di essi verte sulla condizione «letterale» della morbidezza a cui egli va riferendosi – e che non corrisponde alla virtuosistica simulazione della tenerezza delle carni berniniane prontamente notificata da Riegl e Wölfflin nella sua disposizione ontologicamente fittizia. Almeno in primissima battuta, lo statunitense si dimostra fermo sullo snodo in questione: un'entità partecipa del campo semantico della morbidezza nel momento in cui essa può venire «punzecchiata, modellata, schiacciata, stropicciata. In una parola, la sua superficie è elastica [*elastic*] e le sue densità sono scandalosamente riorganizzabili [*scandalously rearrangeable*]»²⁸¹³. A fronte di una simile duttilità, l'autore introduce un discrimine che proprio nel triennio 1966-68, come mostrerò a breve, aveva acquisito una valenza espositiva e di ricerca di ampia portata: ossia quello esistente tra il recepire la scultura morbida come un'entità non necessariamente «antropomorfa» e, allo stesso tempo, il non potere eludere l'evidenza secondo cui, trasceso il livello dell'identificazione mimetica, «a prescindere da quanto astratta sia una scultura morbida, essa evocherà inevitabilmente l'umano»²⁸¹⁴, in un processo in fondo non dissimile da quello concernente il funzionamento estesiologico della morbidezza fittizia esibita dai *Balloon* di Jeff Koons. Il funzionamento della suddetta evocazione per cui, forse, sarebbe più opportuno discutere di risonanza, trova nell'ormai familiare linea che da Herder, passando per il «sentimento corporeo» di Hildebrand, sino alle derive vitalistiche di Berenson una propria consolidata genealogia, di cui tuttavia Kozloff (legittimamente) non fa menzione. Ancor più precisamente, stando all'esegesi proposta dallo statunitense e maturata sugli studi degli svedesi Ulf Linde e Harris Rosenstein, sarebbe proprio la mancanza di gravità esibita dagli «oggetti comatosi» [*comatose objects*] ²⁸¹⁵ opportunamente ingigantiti da Oldenburg, a schiudere un duplice frangente esperienziale in cui, non fortuitamente, subentra l'azione di un *sentire aptico*. Articolando la pratica di Oldenburg in un livello «formale» e nel corrispettivo «psicologico», Kozloff applica tale modello dualistico al momento esperienziale. A confronto con il sonnecchiante *Giant Ice Cream Cone* del 1962, enorme cono installato a testa in giù presso la rassegna californiana²⁸¹⁶, il fruitore diverrebbe promotore di un frangente esperienziale duplice:

Testa, lo spettatore si rende conto di nuove tensioni e relazioni fisiche nel mondo esterno mentre risponde a quelle create nell'opera; croce, percepisce nell'opera qualche analogia con le proprie propensioni interne, volontarie o meno. Il primo caso può essere illustrato da un'intuizione aptica dello spazio [*a haptic intuition of space*] che si allontana [*being eased out*] o “indietreggia” [*backed away*] per il lento avanzare

²⁸¹² *ivi*, p. 26, trad. mia.

²⁸¹³ *ibidem*, trad. mia.

²⁸¹⁴ *ibidem*, trad. mia.

²⁸¹⁵ U. Linde, *Claes Oldenburg*, Cat. Mostra (Stoccolma, Moderna Musset, 1966), citato in M. Kozloff, *The Poetic of Softness*, p. 27, trad. mia.

²⁸¹⁶ In tale contesto l'esemplare in questione veniva installato capovolto e stancamente accomodato contro un angolo, come verificatosi nel 1963 durante la personale dedicata all'artista dalla galleria di Virginia Dwan a Los Angeles.

di una delle creazioni; il secondo è esemplificato da un numero qualsiasi di cose che l'artista stesso dice: "Levigando i tasti di legno della macchina da scrivere, mi sento come un manicure!".

Ciò che mi preme sottolineare dell'argomentazione di Kozloff, in cui il critico statunitense non tarda a istituire un'associazione tra il piano percettologico, quello semantico (l'azzeramento della gravità quale modalità mediante cui, corrodendo «i blocchi intorpiditi e intrattabili di un Judd o di un Morris», Oldenburg instilla un germe di caducità nell'orbita della sempiterna scultura) e quello più propriamente militante (nella fase dormiente, per dirla con Linde, l'individuo rinuncia alla millenaria postura eretta per appropinquarsi al livello della terra, rinnovando un legame naturale avulso dalle maglie della cultura merceologica capitalista) pertiene alla configurazione della nozione di aptico da questi stringatamente annunciata. Rispetto alla dissertazione di Coplans, anti-greenberghiana nel reclamare la necessità di impostare qualsivoglia meditazione in un orizzonte intermediale, Kozloff, percorrendo un indirizzo parimenti sconosciuto dal critico newyorkese, avvicina sin da queste date i processi di dissoluzione della forma. Processi che, come si è visto, Morris avrebbe sistematizzato l'anno successivo in una teoria incardinata sul sentire aptico e gravitazionale di un corpo in movimento (e di una materia movimentata).

Il *sentire aptico*, intersecando fisiologicamente l'azione di un *vedere aptico* (ciò accade tanto in termini di inferenza neuronale, quanto nell'esplorazione cartografica delle superfici di Oldenburg, animate da una teoria di grinze, avvallamenti, turgori e recessi, in una dimensione già investigata da Barbara Rose²⁸¹⁷), si realizza in un'esperienza entropatica, relazionale e spaziale. Il grande cono berensoniano, installato a testa in giù e stancamente collassato contro alla parete, attiva un'immediata eco nel soggetto percipiente per il tramite di uno spettro di «correlazioni e le analogie che facciamo tra la nostra condizione o il nostro tono corporeo [*bodily condition or tone*] e una dichiarazione scultorea [*sculptural statement*]]²⁸¹⁸. Definendo le sculture molli alla stregua di «anagrammi delle nostre energie [energies] in diversi stati ipotetici»²⁸¹⁹, Kozloff mette fuori gioco la ritmica concertata dalla visione ravvicinata e dalla corrispettiva a distanza, ponendo al centro dell'analisi la vocazione locomotoria di un corpo senziente del tutto simile alla materia subatomica che lo compone.

Greenberg, in maniera in fondo prevedibile, non si dovette interessare della produzione dell'artista di origini svedesi, pur avendone visitato la prima personale newyorkese alla Green Gallery nel '62²⁸²⁰. Allo stesso tempo, tale eccentrico scultore realizzava una controproposta alla sistemazione greenberghiana, veicolo di notevoli divergenze, ma anche di affinità forse inattese.

4.1.4.2. Sulla scultura recente

L'intervento presentato dal critico newyorkese in occasione dell'esposizione itinerante del '67, sostenendo in maniera coerente uno spettro di categorie che, come si è visto, egli andava elaborando da oltre vent'anni, denota un approccio decisamente più critico rispetto a quello tenuto dai relatori anzidetti. Ciò che Greenberg

²⁸¹⁷ Come annota Rose riflettendo sulle prime sculture polimeriche licenziate dall'artista: «la pittura non viene solo schizzata, spruzzata e fatta gocciolare, ma anche macchiata, punteggiata e punteggiata per ottenere la superficie più ricca possibile» B. Rose, *Claes Oldenburg*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 25 settembre – 23 novembre 1969), The Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 67, trad. mia.

²⁸¹⁸ M. Kozloff, *The Poetic of Softness* cit., p. 26, trad. mia.

²⁸¹⁹ *ibidem*.

²⁸²⁰ B. Rose, *Claes Oldenburg* cit., p. 91.

definisce in maniera eloquente, rivisitando la dicitura elogiativa *La Nuova Scultura* [*The New Sculpture*] che titolava il celebre intervento del '47, in una più contenuta *La scultura recente* [*Recentness of Sculpture*] tradisce la latente titubanza, quando non addirittura l'aperta ostilità, con cui il newyorkese dovette recepire le ultime sperimentazioni plastiche apparse su suolo statunitense. Deve essere inoltre sottolineato, in un appunto opportunamente messo in luce da Wayne V. Andersen, come le posizioni dello stesso Greenberg rispetto al futuro della scultura statunitense fossero profondamente mutate dalla fine degli anni Quaranta. Se in un primo momento egli pare accordare alla scultura una preminenza inventiva sulla pittura, attorno al 1956, che ricordo essere l'anno della fatidica recensione al volume sulla scultura di Herbert Read e della scomparsa di David Smith, Greenberg dimostra una posizione maggiormente pessimista correlata all'allentarsi delle relazioni di "sudditanza" del linguaggio scultoreo al *diktat* modernista. Per dirla con Andersen, «agli occhi dei critici, tuttavia, queste poche somiglianze tra scultura e pittura espressionista astratta erano sufficienti a subordinare la scultura allo *stile pittorico*»²⁸²¹, come si è visto modellato da Greenberg sul precedente wölffliano, richiedendo cionondimeno, almeno dal punto di vista del curatore, di indagare il fenomeno in senso contrario, ossia di interrogare come la scultura realizzata nel medesimo frangente avesse potuto influenzare i protagonisti dell'astrazione pittorica²⁸²².

A tal proposito il saggio compilato da Greenberg nel '67 restituisce una prima valutazione delle vicissitudini occorse tra il '63 e quello stesso anno, di cui il critico newyorkese tenta di estrarre la *ratio*. Stilando una puntuale classificazione delle manifestazioni artistiche europee e statunitensi intersecatesi nei primi anni Sessanta e confluite nel campo dell'«arte inedita» [*Novelty Art*], tra le quali figurano «l'*assemblage*, la Pop Art, l'Environmental Art, la Op Art, l'arte cinetica, l'arte erotica», Greenberg intuisce come fosse stato proprio tale spettro di ricerche a originare «ciò che viene chiamato *Primary Structures*, ABC Art, o Minimalismo. Sembra che i minimalisti abbiano compreso, finalmente, che l'anticonvenzionale deve essere fine a sé stesso, che è proprio questo il massimo dell'anticonvenzionale»²⁸²³. Deve essere sottolineato come la nozione di anticonvenzionale possieda per Greenberg radici ben più antiche delle sperimentazioni iterative saggiate sin dal secondo quarto degli anni Sessanta dagli artisti della Minimal. Essa, infatti, scaturisce dall'intersezione tutt'altro che elogiativa formulata dal critico tra la nozione di «tridimensionalità», qualità per Greenberg connotativa del *medium* scultoreo, e il costrutto duchampiano di «non arte»²⁸²⁴. Il predicato «formato» potrebbe risultare parziale, quando non addirittura scorretto. Occorre infatti segnalare come Greenberg dovette mutuare e opportunamente ricalibrare tali postulati dal celeberrimo saggio *Specific Object* apparso su «Artforum» nel 1964 a firma di Donald Judd²⁸²⁵, provocando delle conseguenze affatto marginali sul piano della riflessione mediale e percettologica su cui mi soffermerò a breve. Sia sufficiente qui segnalare come

²⁸²¹ W. V. Andersen, *Looking Back From the Sixties*, in M. Tuchman, *American Sculpture of the Sixties*, pp. 16-18, qui 16, trad. mia.

²⁸²² *ibidem*.

²⁸²³ C. Greenberg, *La scultura recente* cit., p. 347.

²⁸²⁴ *ibidem*.

²⁸²⁵ D. Judd, *Specific Object*, in «Arts Yearbook», N. 8, 1965, ristampato in D. Judd (a cura di), *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints, Complete Writings 1959-1975*, Judd Foundation, New York, 2016, pp. 181-189.

obiettivo dell'argomentazione greenberghiana, venuta alla luce in un frangente in cui lo stato della pittura nordamericana appariva per Greenberg fiaccato dal trito manierismo degli artisti della "decima strada", epigoni dei maestri degli anni Quaranta²⁸²⁶, corrispondesse a perorare la dipendenza profonda e, lo si vedrà, per certi versi effettiva, della scultura dall'alveo del pittorico.

Ponendosi allo stesso tempo come inevitabilmente artistica e come già pervenuta al proprio grado zero (reificato nelle serie dei *White Paintings* e dei *Black Paintings* licenziati da Rauschenberg nel 1953)²⁸²⁷, la pittura non poteva orientare sul fronte inventivo le future ricerche sempre più sbilanciate sul versante della "non-arte", laddove la scultura, che, come l'oggetto generico, occupa uno spazio tridimensionale, può farsene carico. In maniera decisiva sul piano teoretico, ed è il suddetto snodo che mi preme rimarcare, Greenberg istituisce una correlazione strutturale tra terza dimensione e l'ambito del non artistico per cui, da ultimo, l'impressione è che sia ancor più radicalmente la sola pittura, e non la cosale scultura, a godere di una posizione di preminenza. Sebbene Greenberg si dimostri un commentatore aggiornato delle istanze minimaliste, la lettura su di esse elaborata tradisce la volontà di mantenere inalterata quell'impalcatura estesiologica di matrice oculo-pittorica perfezionata per oltre un trentennio. Una forzatura, come anticipavo, destinata a travisare le riflessioni dello stesso Judd la cui figura di artista, come sottolineato da Foster, non può essere separata da quella di «critico»²⁸²⁸. Più precisamente, si potrebbe sospettare che sia stata proprio tale mancata revisione a rendere il discorso greenberghiano aporetico in più punti.

Basti pensare a come le strutture modulari del Minimalismo, che per loro stessa natura rischiavano di comprometersi nel campo non elogiativo del «buon design» [*Good Design*], dispongano per Greenberg di una funzione *esclusivamente* enunciativa dell'«ideazione concettuale»²⁸²⁹ (da qui l'attacco di Morris nel '68) e non, come si sarebbe portati a supporre considerate le premesse anzidette, di oggetti colti nella loro opacità modernista. Incarnando delle «deduzioni» rese *visibili* in una serie di volumi geometrici, per il teorico statunitense i suddetti oggetti non riservano alcuna «sorpresa estetica», generando piuttosto una «sorpresa fenomenica»²⁸³⁰ che, tuttavia, Greenberg non connette in alcun modo alla creazione di uno spazio attivamente generato dall'oggetto statico e dalla cinestesia del fruitore²⁸³¹. Lungi dal concepire lo spazio tridimensionale

²⁸²⁶ C. Greenberg, *La crisi dell'arte astratta* cit., in G. Di Salvatore, L. Fasssi, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo* cit., pp. 331-335, qui 334. Non è, per Greenberg, nell'informe che questa seconda generazione di artisti ha trovato una consistente battuta d'arresto, quanto nel suo essere «soffocata dalla forma; come tutta l'arte accademica» (ivi, p. 334).

²⁸²⁷ ivi, p. 349.

²⁸²⁸ H. Foster, *Object Lessons. Hal Foster on Donald Judd*, in "Artforum", maggio-giugno 2020, Vol. 58, N. 9, s.n. Si veda inoltre sulla figura di Judd teorico: H. Foster, *The Crux of Minimalism*, in *Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 1996, pp. 35-70.

²⁸²⁹ C. Greenberg, *La nuova scultura* cit., pp. 348-349.

²⁸³⁰ ivi, p. 349.

²⁸³¹ Il tema dei rapporti e percezione tra il corpo e l'oggetto minimalista è stato posto in maniera eccezionalmente chiara da Hal Foster, che ne sottolinea la vocazione per così dire incarnata, sebbene né sessualizzata né storicizzata: «il minimalismo annuncia un nuovo interesse per il corpo, ancora una volta non nella forma di un'immagine antropomorfa o nella suggestione di uno spazio illusionistico della coscienza, ma piuttosto nella presenza dei suoi oggetti, unitari e simmetrici come spesso sono (come ha visto Fried), proprio come le persone. E questa implicazione della presenza porta a una nuova preoccupazione per la percezione, cioè a una nuova preoccupazione per il soggetto. Ma anche qui emerge un problema: il minimalismo considera la percezione in termini fenomenologici, come in qualche modo precedente o esterna alla storia, al linguaggio, alla sessualità e al potere. In altre parole, non considera il soggetto come un corpo sessuato posizionato in un ordine simbolico, così come non considera la galleria o il museo come un apparato ideologico» (H. Foster, *The Crux of Minimalism*, p. 43, trad. mia).

quale entità attivata dall'opera e dal corpo senziente e dunque non aprioristicamente data, il critico newyorkese può sentenziare come le «strutture primarie» e la «terza dimensione» si siano «convertiti[e] in manierismi» ancora dipendenti da un pittoricismo solo difficilmente sradicabile²⁸³².

Non è da escludersi che una simile virata possa essere dipesa dalla frequentazione da parte di Greenberg del saggio eloquentemente intitolato *Allusion and Illusion in Donald Judd* e compilato da Rosalind Krauss²⁸³³ (in cui peraltro l'autrice menziona con entusiasmo l'impostazione teorica del connazionale, equiparando i cubi di Judd alle ultime opere di Smith)²⁸³⁴ per il numero del maggio 1966 di "Artforum", fornendone una sorta di controproposta. In quella sede Krauss, ponendo in discussione l'approccio di matrice riduzionista e dematerializzante dell'arte oggettuale proposto da Barbara Rose nel '65²⁸³⁵, rivendicava con fermezza non solo «la bellezza autoritaria» degli esemplari seriali di Judd, quanto la complessità del loro statuto ontologico. Per dirla con un interrogativo che titolava il celebre saggio *Dove finisce la scultura? [Où s'arrête la sculpture?]* di Jacques Aumont²⁸³⁶, Krauss sembra interrogarsi su quale sia la reale estensione degli oggetti costruiti da Judd, come una fotografia scattata durante l'allestimento di una personale dell'artista occorsa quell'anno da Leo Castelli testimonia. Una prima soluzione fornita al quesito, precorrendo di quattro anni le riflessioni su Picasso, ravvisa una fertile sponda di confronto con le ricerche fenomenologiche merleau-pontiane. Stressando un costruito tipicamente greenberghiano, Krauss pone incidentalmente in scacco sin dal '66 le ingerenze pittoriche che il più anziano mentore avrebbe formulato nel '67, evidenziando come l'opera minimalista, concettualmente anti-illusionistica, traduca l'illusione in un fenomeno locomotorio e corporeo. Mutando il punto di vista con cui si fruisce un oggetto specifico, infatti, cambia in maniera significativa anche la percezione che il fruitore

²⁸³² *ibidem*.

²⁸³³ R. Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, in "Artforum", Maggio 1966, Vol. 4, N. 9, pp. 24-26.

²⁸³⁴ Nella primavera del '66 Krauss vive un frangente di intersezione (e superamento) delle istanze del modernismo greenberghiano alla luce di una ben più sensuale e corporea teoria quale quella stante alla base della *Fenomenologia* di Merleau-Ponty, fonte esplicitamente citata: «nel costruire quella che è senza dubbio la più seria e proficua descrizione dello sviluppo dell'arte moderna (contrapposta a quella semplicemente contemporanea), Clement Greenberg e Michael Fried hanno insistito sull'importanza di quell'aspetto dell'attività dell'artista che implica un confronto critico con l'opera più vitale del recente passato. L'attuale scultura di Judd può essere collocata, in questo senso, in un rapporto critico con l'opera in cui David Smith era coinvolto poco prima della sua morte nel 1965. Ciò non significa, ovviamente, che le opere contengano una sorta di velata allusione a Smith o che siano significative solo se viste in relazione al suo lavoro; al contrario, sono del tutto significative a sé stanti. Judd sembra piuttosto aver intuito in Smith alcune possibilità scultoree ancora non realizzate» (ivi, p. 25, trad. mia).

²⁸³⁵ Barbara Rose, tra le prime e più attente esegete della stagione minimalista newyorkese, non solo aveva distinto le più recenti sperimentazioni oggettuali dalla «scultura aperta e saldata» della tradizione greenberghiana, individuandone la vocazione critica nei confronti dello «stile» dell'Espressionismo Astratto. Bensì ne aveva posto in luce la realtà di postulati nominali, descrivibili come «l'insieme della serie di affermazioni secondo cui è di questa o quella forma, occupa tanto spazio, è dipinta di un certo colore e fatta di un certo materiale» B. Rose, *ABC Art*, in "Art in America", 1965. Consultabile al link (visitato il 4 giugno 2021): <https://www.artnews.com/art-in-america/features/abc-art-barbara-rose-1234580665/>. La critica di Krauss verte, pertanto, su tale condizione nominalistica che l'autrice recepisce essere non sufficientemente sensibile alle questioni percettologiche che tali oggetti attivano una volta collocati nello spazio: «ma sembra che nel caso di Judd la forza delle sculture derivi dal fatto che afferrare le opere attraverso un elenco delle loro proprietà fisiche, per quanto completo, sia possibile e impossibile. Esse insistono e allo stesso tempo negano l'adeguatezza di una tale definizione di se stesse, perché non si sviluppano a partire da "asserzioni" sui materiali o sulle forme, asserzioni, cioè, che sono date a priori e che convertono gli oggetti in esempi di un teorema o di un caso più generale, ma sono ovviamente intese come oggetti di percezione, oggetti che devono essere colti nell'esperienza di guardarli. In quanto tali, suggeriscono alcune questioni impellenti» (R. Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd* cit., p. 24, trad. mia).

²⁸³⁶ J. Aumont, *Où s'arrête la sculpture?*, in M. Frizot, D. Païni (a cura di), *Sculpteur-photographe*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de M. Frizot et D. Païni, Marval, Parigi, 1993, pp. 133-143.

riceve della medesima forma. Nell'impostare il discorso su una tradizione ancora empirista, Krauss può allora affermare come

L'opera gioca con l'illusorietà dell'oggetto stesso che si presenta *alla sola vista* – cosa che fa in modo persuasivo da una *visione frontale*, nel sembrare una serie di forme piatte e luminose, e da una visione radente, nella sparizione ottica creata dalla sua *recessione* ortogonale *rispetto alla sensazione di poterla afferrare e quindi conoscere attraverso il tatto*. La scultura diventa allora un'irritazione e un'esaltazione della *consapevolezza dello spettatore* che si avvicina agli *oggetti per attribuire loro un significato, che quando afferra le strutture reali lo fa come presenze significative e intere*.

Portando al collasso le nozioni di “visione ravvicinata” e “a distanza” prediligendo il movimento obliquo di una prospettiva «vissuta», Krauss consolida quella dipendenza tra corpo e orientamento già compiutamente formulata nella recensione cubista del 1971 e che avrebbe avuto un'ulteriore sistemazione, allora in una direzione più marcatamente semiologica, nel successivo articolo severamente anti-storicistico *Sense and Sensibility, Reflection on Post'60s Sculpture*, pubblicato su “Artforum” nel novembre del 1973²⁸³⁷.

In questa sede mi preme sottolineare come Greenberg non solo ponga in discussione il primato minimalista, bensì tradisca la volontà, ancora parzialmente dissimulata, di rinvenire una propensione pittorica insita nelle suddette sperimentazioni, tentando di ricondurne, almeno alcune, tra le maglie della cornice modernista oculocentrica.

4.1.5 Il caso di Anne Truitt

Deve essere a questo proposito ricordato come l'unica figura che dovette «colpire emotivamente» Greenberg in virtù delle «primarietà» delle sue sculture, scansando le note personalità Judd, Stella e Morris, altri non fosse che la poliedrica artista statunitense Anne Truitt²⁸³⁸. Scultrice originaria di Baltimora, spetta a quest'ultima, stando alla lettura fornitane dal critico newyorkese, il merito di aver precorso “i minimalisti” «in maniera più precisa e quindi, secondo me, più imbarazzante di quanto fece [Anthony] Caro»²⁸³⁹. Il caso di Truitt si rivela di massimo interesse per l'indagine sul sentire aptico tra storiografia e prassi, sia in quanto permette di focalizzare la produzione di un'artista non riferibile in maniera pacifica (come invece propone di fare strumentalmente Greenberg) all'alveo del Minimalismo²⁸⁴⁰, sia perché consente di evidenziare quanto la sovrainterpretazione greenberghiana possa rivelarsi, da ultimo, fuorviante. Il primo incontro con la produzione

²⁸³⁷ R. Krauss, *Sense and Sensibility – Reflection on Post 60s' Sculpture*, in “Artforum”, Vol. 12, N. 3, novembre 1973, ristampato in *Looking critically: 21 years of Artforum Magazine*, UMI Research Press, Ann Arbor: Mich., 1984, pp. 149-156.

²⁸³⁸ C. Greenberg, *La scultura recente* cit., p. 350.

²⁸³⁹ *ibidem*.

²⁸⁴⁰ Già Walter Hopps, tra le esegeti di primissima data della giovane scultrice, nominava apertamente Greenberg e in maniera alquanto critica per aver posto una correlazione netta tra l'opera di Truitt e gli esemplari licenziati in area minimalista. A fronte di una evidente comunanza di stilemi formali (quali, sopra tutti, l'adozione di grandi volumi, non di rado modulari), Hopps sottolinea come «inoltre, l'arte di Truitt è stata erroneamente identificata con la “Minimal Art” degli anni Sessanta. È interessante notare, inoltre, che molti degli artisti più comunemente identificati con la cosiddetta arte minimale (Reinhardt, Judd, Morris, Andre, Flavin) fino a poco tempo fa hanno scritto più ampiamente di chiunque altro sulla loro arte. La stessa Truitt rifugge dal termine minimal e non ha quasi mai scelto di produrre dichiarazioni pubbliche sul suo lavoro» W. Hopps, *Introduction, in Anne Truitt: Sculpture and Drawings 1961-1974*, Cat. Mostra (Washington D. C., The Concoran Gallery of Art, 21 aprile – 2 giugno 1974), The Concoran Art Gallery of Art, Washington D. C., 1974, p. 5, trad. mia.

dell'artista da parte di Greenberg dovette avvenire a Washington nel 1962²⁸⁴¹, quando il critico ebbe modo di visitare lo studio dell'artista, con un ulteriore momento di confronto nell'inverno del 1963, in occasione della prima personale dell'artista inaugurata il 12 febbraio alla André Emmerich Gallery sulla quarantunesima²⁸⁴². In quella sede, Truitt presentava una serie di sei volumi geometrici assemblati in legno di pioppo e dipinti a mano dalla medesima puntualmente identificati da James Meyer, al quale si deve un esaustivo studio monografico della mostra oltre che lo studio maggiormente esteso di tale figura. Sul numero del periodico "Arts" dato alle stampe nell'aprile di quello stesso anno, Donald Judd licenziava una recensione dell'esposizione alquanto severa:

in questa esposizione ci sono diverse scatole e colonne, sia semplici sia combinate, insieme una grande lastra. I colori sono rossi scuri, marroni e grigi, molto simili ai colori di Ad Reinhardt. Il lavoro [*the work*] sembra seria senza esserlo. La suddivisione dei colori sulle scatole è solo questo, e la disposizione delle scatole appare sconsiderata [*thoughtless*] come le pietre tombali a cui assomigliano²⁸⁴³.

Benché Judd non avrebbe mitigato le proprie posizioni neppure negli anni a seguire – nel '69 questi accusava Greenberg di essere «ormai ignorante e isterico» per avere nominato quale precorritrice delle istanze Minimal la stessa Truitt, accusando i "minimalisti" di un interesse eminentemente commerciale, travisandone più o meno scientemente peraltro le cronologie²⁸⁴⁴ – la partecipazione di Truitt alla cornice newyorkese rimane oggetto di discussione. A seguito dell'intervento del '67, le posizioni di Greenberg si erano in effetti ulteriormente radicalizzate, come la consultazione dell'articolo *Changer: Anne Truitt*, apparso nel maggio del 1968 sul periodico "Vogue", lascia intendere piuttosto apertamente²⁸⁴⁵ [Figura 126]



Figura 126: C. Greenberg, *Changer: Anne Truitt*, in "Vogue", maggio 1968, in O'Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*; Anne Truitt in occasione della sua prima personale alla André Emmerich Gallery, 1963

²⁸⁴¹ Si deve a James Meyer un primo studio monografico dell'opera di Truitt, corredato da un fondamentale prospetto biografico atto a ripercorrerne in maniera capillare le vicende: J. S. Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Heaven, 2001, p. 63, trad. mia.

²⁸⁴² Per una ricostruzione filologico-documentaria dell'iniziativa si veda: J. S. Meyer, *Truitt at André Hemmerich*, in *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, pp. 63-74.

²⁸⁴³ D. Judd, *Reviews*, in "Arts", Vol. 35, N. 4, aprile 1961.

²⁸⁴⁴ D. Judd, *Complaints: Part I*, in "Studio International", 1969, ristampato in D. Judd, *Complete Writings 1959- 1975*, p. 199.

²⁸⁴⁵ C. Greenberg, *Changer: Anne Truitt*, in "Vogue", maggio 1968, in O'Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, pp. 288-291.

Ciò che occorre segnalare di tale scritto, in cui il critico newyorkese sostanzialmente estende la chiusa del testo del '67, afferisce al sotteso agone mediale tra pittura e scultura, in Greenberg sempre percettologico, in cui la produzione di Truitt viene a trovarsi. Nell'affermare come «la nuova onda [*the new wave*] è la scultura», questi non intende lodare le più recenti acquisizioni sperimentali nell'ambito di un medium, per l'appunto la scultura, protagonista di un ripensamento se non sostanziale quanto meno formale del suo statuto²⁸⁴⁶. Piuttosto, Greenberg desidera registrare come nel suo inarrestabile processo di "oggettificazione", essa sia assurda allo stadio di fenomeno mondano. Definendo la Minimal Art un linguaggio «morbido» [*soft*], «femminile» e «convenzionale» sul piano dell'esperienza estetica, il critico mira a perorare la componente pittorica insita nella produzione di Truitt, cogliendone l'efficacia nel modo in cui «le sue diverse sagome e superfici, e le divisioni cromatiche delle superfici, hanno interagito»²⁸⁴⁷. In altri termini, come peraltro il catenaccio del pezzo pubblicato per "Vogue" suggerisce presentando gli esemplari installati alla Emmerich Gallery quali «strutture dipinte» [*painted structures*], Greenberg pare nuovamente sottoporre tali volumi tridimensionali e di grandi dimensioni (si pensi a *Watuga* del '62, un robusto parallelepipedo scanalato alto circa 142 centimetri e profondo 15) alle norme prescrittive della pittura modernista. Se da un lato, come mostrerò a breve, l'influenza che la pittura astratta statunitense dovette esercitare sull'artista risulta incontestabile (come accaduto tendenzialmente per tutte le figure sinora menzionate), la suddetta fascinazione non dovrebbe essere concepita alla stregua dell'ennesima sussunzione unilaterale dello scultoreo-tattile nell'alveo dell'ottico pittorico.

A tal proposito, le fotografie dell'allestimento newyorkese offrono uno strumento di fondamentale ausilio. Truitt, in effetti, non aveva curato in prima persona la disposizione degli esemplari, architettata invece da «Greenberg, Rubin e Noland»²⁸⁴⁸ con i quali Truitt aveva sviluppato un'amicizia profonda che sarebbe rimasta tale sino al termine della sua vita²⁸⁴⁹. Tale retroscena, legittimando il commento lapidario di Judd, permette di fare luce su un cortocircuito che l'allestimento così progettato e con il pieno consenso della stessa artista, pare disporre. Non meraviglia riscontrare come il campione della pittura modernista insieme a un pittore il cui influsso sull'opera di Truitt risulta documentato²⁸⁵⁰, concertino il debutto newyorkese delle sue strutture in

²⁸⁴⁶ *ivi*, p. 288, trad. mia.

²⁸⁴⁷ *ivi*, p. 290, trad. mia.

²⁸⁴⁸ J. S. Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* cit., p. 73.

²⁸⁴⁹ Ricordando gli anni alla Emmerich nel '96, Truitt rammenta in maniera estremamente partecipe del proprio ingresso nella cerchia greenberghiana: «ero una persona insignificante a cui era successo qualcosa di straordinario – così mi sembrava allora e così mi sembra adesso. Non lo ritenevo nemmeno notevole finché altre persone non mi hanno detto che lo era. Kenneth Noland, sempre generoso, parlò dell'opera al suo amico David Smith, David e lui lo dissero a Clement Greenberg, tutti lo dissero ad Andre Emmerich. Nell'ottobre 1962, Andre scese a Washington per il funerale di Morris Louis. Guardò in silenzio le sculture sul pavimento scheggiato del mio studio, tirò fuori un libretto nero, consultò la sua agenda e mi offrì una "mostra unica" per il febbraio successivo, 1963, che accettai. Dopo l'inaugurazione di questa mostra, mi strinse la mano e disse: "Spero che questa sia la prima di molte mostre"» (A. Truitt, *Prospect: the Journal of an Artist*, Scribner, New York, 1996, p. 23, trad. mia. Ancora nei primissimi anni Novanta, rammenta come quella prima personale alla Emmerich avesse «toccato tenere corde nella sua memoria», ponendola per la prima volta non solo dinnanzi a un gruppo di illustri colleghi, bensì di fidati amici: «Kenneth Noland, David Smith, Helen Frankenthaler, William Rubin, Clement Greenberg. Per la prima volta nella mia vita, mi trovai al centro dell'attenzione, l'attenzione inebriante di persone autorevoli nel mondo dell'arte. Le possibilità mi sembravano infinite, le mie speranze illimitate. Non avevo idea di quanto questa attenzione sia passeggera, di quanto rapidamente una persona possa essere presa e abbandonata. Raccolta, mi aspettavo fiduciosamente di rimanere una parte permanente di quel mondo» (*ivi*, pp. 141-142, trad. mia).

²⁸⁵⁰ Noland non solo avrebbe esercitato una notevole influenza sulla giovane Truitt, la quale ne aveva ereditato lo "studio fienile" a Washington, bensì aveva messo in contatto l'artista con il circolo di Greenberg, contatto che le permetterà un notevole esordio newyorkese (A. Truitt, *Prospect: the Journal of an Artist*, p. 21, trad. mia).

un'esposizione di opere evidentemente *concepite come pittoriche*. In quella sede, quattro delle sei sculture selezionate per l'esposizione appaiono installate a distanza ravvicinata dalle pareti perimetrali, rendendo impossibile compiere una rotazione completa attorno ai suddetti esemplari. Cionondimeno, e in questo risiede a mio avviso la prima avvisaglia della resistenza che la scultura di Truitt interpone all'egida greenberghiana, anche così progettata l'esposizione determina un'esperienza di fruizione che, senza obbligare il fruitore in una *promenade* precostituita, implica che il corpo di questi esploratori in movimento e mutando continuamente orientamento la selezione di volumi esposti. Ma non solo, dal momento che il sapiente impiego del colore – con Riegl il più visivo degli attributi – dimostrato da Truitt, pare scompaginare l'impalcatura greenberghiana. Le ampie campiture tinteggiate a mano dall'artista non solo debordano dalle componenti a rilievo, come notava già Michael Fried, interrompendo quel regime di assoluta coincidenza tra forma e supporto connotativo della pittura modernista, ma impongono anche la *motilità* attiva del fruitore. Il fronte, il retro e le vedute laterali offrono una disposizione eterogenea delle cromie tale per cui, neutralizzando il colpo d'occhio hildebrandiano e greenberghiano, la scultura richiede una sua temporalità operativamente corporea al fine di essere scoperta. Pertanto, laddove le strutture licenziate dell'artista recano testimonianza della frequentazione ammirata, già sostenuta in tempi diversi da Greenberg e Meyer, delle superfici “tridimensionali” di Stella, della spazialità del colore di Reinhardt e delle cromie accese di Kenneth Noland, con cui aveva studiato all'Institute of Contemporary Art di Università di Washington²⁸⁵¹, d'altro canto mi pare che eleggere una simile prossimità a unico metro di giudizio atto a confrontare la primissima produzione di Truitt, possa rivelarsi un'operazione parziale. Vi è infatti un limite che l'approccio rigidamente formalista di Greenberg inevitabilmente comporta. Come affermato da Meyer,

il sostegno di Greenberg influenzò la ricezione del suo lavoro in un altro modo. La sua attenzione, inizialmente lusinghiera, pose Truitt al centro delle polemiche minimaliste, ma divenne un ostacolo quando i discorsi letteralisti di Judd e Morris divennero dominanti a metà degli anni Sessanta. Poiché l'opera di Truitt è equiparata all'*estetica ottica* [*optical aesthetic*] di Greenberg, a cui il letteralismo [*literalism*] si opponeva, essa rimane equiparata all'“otticità” [*opticality*], pur incarnando *obiettivi formali ed espressivi distinti*²⁸⁵².

Al fine di focalizzare tali “obiettivi formali ed espressivi distinti”, occorre brevemente contemplare la produzione dell'artista entro un prospetto maggiormente composito rispetto alla vulgata codificata dallo stesso Greenberg. Nel solco di Clifford-Williams e Georgia O'Keeffe, anche Truitt perviene alla scultura nel 1961 muovendo da una pratica disegnativa lungamente esercitata. In maniera non dissimile dalla due “progenitrici” statunitensi, la più giovane artista consolida una prassi incentrata su una figurazione non referenziale che, diversamente dalle coeve sperimentazioni di Judd e Morris, non pone l'autoreferenzialità quale fine costitutivo. Le strutture primarie di Truitt, evoluzione angolare delle volute di Clifford-Williams e dei cerchi di O'Keeffe, rende pubblica e, allo stesso tempo, inintelligibile, una pratica che istituisce nel gesto e nella scrittura i propri fuochi. Ancora, in maniera non dissimile da quanto accaduto nel caso di O'Keeffe, l'azione di un *entourage* sostanzialmente androcentrico dovette corroborare il definirsi di un'estetica di genere che, come nota con

²⁸⁵¹ *ibidem*.

²⁸⁵² J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties* cit., p. 63, trad. mia, enfasi mia.

acume Meyer, venendo postulata da Greenberg, sarebbe stata in seguito mantenuta anche dai successivi studi di matrice femminista finalizzati a scardinare l'impostazione pregiudiziale alla questione²⁸⁵³. Un'impostazione che, basandosi sul dato percettologico, prevedeva non fortuitamente «un'attività maschile “fredda” e concettuale contro un'arte femminile fatta a mano ed emotiva»²⁸⁵⁴.

Laddove Meyer denuncia la sussunzione impropria della prima opera di Truitt in una direzione panotticista, la controproposta da questi elaborata e basata sull'azione di una memoria che crea un'opera inaccessibile al pubblico, mi pare possa venire almeno parzialmente estesa, come peraltro ha già proposto di intendere Miguel de Baca, tra i pochissimi autori a ravvisare una disposizione più marcatamente aptica e corporea in seno alla produzione plastica di Truitt²⁸⁵⁵. A tal fine, devono essere segnalate due strategie formali che l'artista manterrà nella sua successiva produzione. La prima afferisce a come la decorazione pittorica dei volumi non risponda a un principio pittorico per come esso era stato normato dal modernismo greenberghiano, bensì a un ordine di matrice più propriamente spaziale. Si pensi alla colonna di *Second Requiem* datata 1977-78 in cui le “zip” care a Barnett Newman non mirano a ritmare le superfici del parallelepipedo, quanto a insinuarsi nei punti in cui esso si rivela come volume. Un simile scardinamento della cornice della pittura rende del tutto imprescindibile la rotazione locomotoria, temporalmente dinamica, intorno al medesimo da parte del fruitore. La seconda, di ordine più propriamente documentario, pertiene alla consultazione degli scritti dell'artista, che consente di illuminare un sostrato anteriore al calco greenberghiano della sua produzione che, presentando delle consonanze straordinariamente puntuali con Clifford-Williams e O'Keeffe, pone il sentire aptico al cuore della propria prassi.

4.1.5.1. «A direct route from emotion to touch»: la parola all'artista

Come un cinquantennio prima per Gertrude Stein, anche Anne Truitt proveniva da studi di psicologia, per i quali aveva fatto domanda di iscrizione per un dottorato di ricerca a Yale²⁸⁵⁶. Tra le seminali modalità di accesso a una manualità che permea l'intera produzione dell'artista si deve collocare il servizio di infermiera svolto da quest'ultima nell'estate del '44, nel vivo del secondo conflitto mondiale, ad Asheville (Carolina del Nord)²⁸⁵⁷. In un frangente precedente alla faticosa agnizione newyorkese con l'opera di Newman²⁸⁵⁸, nel '74 l'artista rammenta di come la quotidianità ospedaliera contribuì significativamente a mutare «la mia

²⁸⁵³ Scrive a riguardo Meyer: «una differenza è il sesso di Truitt, un fatto che ha influenzato il modo in cui la sua arte è stata accolta e scritta. Greenberg elogiava la qualità soggettiva del suo lavoro in termini di sensibilità, “femminile o meno”, mentre criticava la posa da macho di Judd e Morris. In questo modo, ha stabilito i termini di un quadro dualistico di genere che è stato riproposto nelle successive critiche femministe alla pratica minimalista» *ivi*, p. 8, trad. mia.

²⁸⁵⁴ *ivi*, p. 227.

²⁸⁵⁵ M. De Baga, *Memory Work: Anne Truitt and Sculpture*, University of California Press, Oakland, California, 2015. Scrive a questo proposito l'autore: le sue successive esplorazioni della scultura erano corporee e aptiche; Truitt dipingeva le sue armature di legno e metallo per ottenere un effetto di colore che fosse fisico, non ottico» (*ivi*, p. 97, trad. mia).

²⁸⁵⁶ A. Truitt, *Prospect: the journal of an artist*, p. 42.

²⁸⁵⁷ *ibidem*.

²⁸⁵⁸ L'incontro con l'opera di Barnett Newman era occorso nel novembre del 1961, dovendo esercitare un'influenza peritura in Truitt sulla ricezione del colore come un fattore tanto immateriale, quanto potentemente ambientale: «e infine, dove la rampa si allargava a semicerchio, entrai nell'immenso, grandioso campo di un dipinto di Barnett Newman. Mi sono sentita correre libera in quel campo, sbalzando. Esaltata, vidi nella grande area blu di Newman uno spazio che non avevo concepito come accessibile se non nell'immaginazione» (*ivi*, p. 19, trad. mia).

prospettiva su ciò che volevo fare»²⁸⁵⁹. Alla base di tale repentino cambiamento, non fortuitamente si pone, almeno stando alla rielaborazione “postuma” approntata sulle vicissitudini di quegli anni, l’esperienza del manipolare in una direttrice già compiutamente intersoggettiva:

*e impiegando le mie mani [using my hands], ho trovato una soddisfazione che non avevo mai conosciuto prima: una via diretta dall’emozione al tatto [a direct route from emotion to touch]. Con il passare dell’estate, il lavoro accademico mi è sembrato stretto, arido, poco stimolante, persino egocentrico*²⁸⁶⁰.

La motilità della mano vanta una posizione cruciale negli scritti di Truitt. Nel rammentare (o immaginare) le sue primissime memorie infantili, l’artista delinea una connessione diretta tra il proprio «tocco» artistico e quello della balia Stella, e più precisamente «delle sue mani gentili, ferme, calde e affidabili»²⁸⁶¹. In un denso appunto chiosato il 25 gennaio del 1974, Truitt ripercorre il periodo di formazione trascorso dal semestre autunnale del ‘48 a quello successivo del ‘49 presso l’Istituto di Arte Contemporanea di Washington, frequentando il corso di scultura tenuto dall’artista di origini italiane Alexander Giampietro. In quella sede la statunitense elabora un’articolata riflessione sul suo *modus operandi* che, non fortuitamente, contempla nella preistoria delle strutture realizzate dal 1961 la pratica di manipolare l’argilla, come già accaduto in Clifford-Williams e O’Keeffe²⁸⁶². Ciò che mi preme in questa sede sottolineare è come alla base di un’opera da più commentatori definita come ottica (penso a Greenberg e ai minimalisti), sussista una prassi che, corroborata dal dato formale e documentario, schiude uno scenario non del tutto coincidente.

Si tratta, come ebbe a dire Lippard, della traduzione didattica nella terza dimensione degli *all over painting* di Newman? Oppure alle radici di una pratica squisitamente intermediale di Anne Truitt che, muovendo dal disegno, passa per la lavorazione di materiali duttili quali l’argilla al fine di approdare alle sperimentazioni in legno, pervenendo alla pratica pittorica solo dal secondo quarto degli anni Settanta, esiste un sostrato maggiormente autoriale e, soprattutto, *corporeo-manuale* che, per ragioni differenti – e parimenti politiche – tanto Greenberg quanto Lippard paiono rimuovere?

Ripercorrendo l’apprendistato risalente al biennio ‘48-’49 Truitt annota:

Assorbivo ogni singola informazione *con ogni singola parte del mio corpo [every single bit of my body]*. Il calore del gesso che si indurisce ha accresciuto il mio amore per il fatto che si è prestato fluidamente alla mia mano. Il gesso ha una tale grazia. Lavorare con esso è come fare l’amore. E lo stesso vale per l’argilla. *Il fascino di impastare l’argilla*: l’incastare i colori della terra, i minerali, nella terra per creare una nuova terra tutta tua, consapevolmente creata. *La forza delicata degli strumenti per lavorare l’argilla e il gesso*; i modi in cui *estendono abilmente l’abilità sensuale della mano [sensual ability of the hand]*; la loro effettiva bellezza in sé – il filo di ferro legato al legno, l’acciaio dentato e ricurvo e ruvido di raspa. *Le mie mani amavano [My hands loved] anche la sensazione* di ciò che avevano formato²⁸⁶³.

Il passaggio trascritto rende conto dell’esistenza di un piacere stratificato, giacché tecnico (l’impiego dello strumento), sensuale (la lavorazione diretta dei materiali) ed emozionale che si instaura tra la mano dell’artista

²⁸⁵⁹ ibidem, trad. mia.

²⁸⁶⁰ ibidem, trad. mia, enfasi mia.

²⁸⁶¹ ivi, p. 108, trad. mia.

²⁸⁶² A. Truitt, *Daybook, the journal of an artist*, Penguins Books, New York, 1984, p. 127.

²⁸⁶³ ivi, p. 128, trad. mia, enfasi mia.

e la materia. Una relazione che pone al centro, al di là di qualsivoglia livello semantico che l'opera dell'artista concertava in maniera poetica, non tanto e non solo una delicata manualità eventualmente appannaggio del soggetto femminile, quanto piuttosto una pratica fisica, in cui è il corpo con il suo peso e i suoi movimenti a offrirsi all'intelligenza del materiale.

Non sono stati i miei occhi o la mia mente a imparare – precisa in quella sede l'artista delineando una tangenza con Morris –. *È stato il mio corpo [It was my body]. Mi sono innamorata del processo artistico e non l'ho mai abbandonato.* Ho amato anche i disagi. All'inizio le braccia mi facevano male e tremavano per circa un'ora dopo aver scolpito la pietra; [...] Il mio centro di gravità è cambiato. Ho imparato a muovermi da un centro di forza e di equilibrio appena sotto l'ombelico. Da questo punto *potevo sollevare pietre e toccare la superficie dell'argilla con la stessa leggerezza di un'ala di farfalla.*²⁸⁶⁴

Anne Truitt presenta un caso particolarmente complesso, quando non eccentrico, rispetto all'analisi del sentire aptico. A differenza di Clifford-Williams e O'Keeffe, la *koinè* estesamente saggiata dall'artista non contempla l'impiego di forme circolari, sinuose e avvolgenti. Una dimensione egualmente sensuale, prontamente recepita dallo stesso Greenberg, deriva piuttosto dalla ritmica dell'ortogonale, dello spigolo e del sollevamento dell'oggetto plastico che, staccandosi dal suolo, raggiunge una leggerezza inattesa. Inoltre, non sussistono neppure allusioni sessuali velatamente poste, in una strategia di invenzione o di interpretazione ricorrente, come si vedrà, nei confronti di artefici donne (ma non solo). Pur non sperimentando la figura della «griglia» come accade in Agnes Martin²⁸⁶⁵, artista la cui produzione è coeva a quella di Truitt, le strutture della seconda rifuggono il punto di quiete wölffliano, implicano la cinestesia, reificano la pittura in una struttura architettonica caratterizzata dal volersi esibire come un'entità immateriale e, al contempo, veicolo di una precipua narrazione motoria. L'allestimento della personale *Anne Truitt: Sculpture and Drawings, 1961–1973* inaugurata al Whitney Museum of American Art nell'inverno del 1973-74, non solo rende conto dello statuto operativamente intermediale della prassi di Truitt, in cui taluni volumi dislocati nello spazio invitano l'esplorazione in movimento – si pensi alle strutture fronteggiate di *Two* e *Watauga* del 1962 –, altri a una fruizione frontale e successivamente locomotoria – esemplari quali *Green: Five* (1962) e *One* (1962), risemantizzando la relazione tra scultura e piedistallo, generano un dialogo tra *recto* e *verso* – e agli esemplari disegnativi in dialogo con le strutture installate nello spazio²⁸⁶⁶. Tali pseudo “strutture primarie”, tradendo il *diktat* dell'anti-umanesimo minimalista, offrono titoli evocativi quali *A Wall for Apricots* del '68 (un parallelepipedo ligneo suddiviso in tre registri dipinti a campiture piatte), *Morning Child* del '73 (un parallelepipedo dipinto in acrilico blu), oppure *Sandcastle* del '63, scultura dallo sviluppo orizzontale installata al suolo che evoca nelle sue terminazioni asimmetriche un'architettura marittima [Figura 127].

²⁸⁶⁴ ibidem, trad. mia.

²⁸⁶⁵ Krauss non fortuitamente applica allo studio delle tessiture delineate dall'artista il modello della triplice visione mutuato da Riegl via Vischer e Hildebrand: R. Krauss, *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 1999, p. 86, trad. mia.

²⁸⁶⁶ A. Truitt, *Anne Truitt: Sculpture and Drawings, 1961–1973*, Cat. Mostra (New York, The Whitney Museum of Art, 18 dicembre 1973 – 27 gennaio 1974), The Whitney Museum of Art, New York, 1974.



Figura 127: A. Truitt, *Anne Truitt: Sculpture and Drawings, 1961–1973*, Cat. Mostra, *The Whitney Museum of American Art, 1973-74*; *Anne Truitt al lavoro su una scultura nel suo studio a Washington, DC, all'inizio degli anni Settanta*, Archivio Anne Truitt

La giustapposizione di un oggetto specifico di Judd e un coevo volume geometrico di Truitt evidenzia numerose difformità, a fronte della condivisione di taluni lemmi – la predilezione per componenti modulari e rettilinei debitamente costruiti, l'impiego del colore avente valore sostanziale e non superficiale, mutuato dalla frequentazione di precedenti pittorici condivisi (da Noland a Stella). Esse non si limitano, eventualmente, ai materiali impiegati, né alla vocazione referenziale che la produzione di Truitt ostinatamente rivendica. Piuttosto, tali divergenze sembrano afferire, ancora una volta, a una maniera strutturalmente antitetica di concepire il modo in cui la pratica artistica si consolida nel corpo senziente.

4.1.5.2. «With infinite tenderness»: per un Minimalismo aptico

La formazione in ambito psicologico della giovane Truitt dovette esercitare un'influenza essenziale nella sua carriera di artista. Il 9 giugno del 1974, interrogando un tema jamesiano quale la «coscienza», l'artista assume la «canonica» postura fenomenologica correlando il frangente conoscitivo con ciò «che sperimento attraverso la fessura [*slot*] di questo corpo fisico [*physical body*]²⁸⁶⁷. Il corpo, nell'esegesi formulata da Truitt – che possiamo supporre, sebbene non documentare, abbia potuto sfogliare il volume *Touching: The Human Significance of the Skin*, dato alle stampe in prima edizione nel 1971 dall'antropologo statunitense Ashley Montagu – assurge allo stadio di un «registro» [*record*] su cui si imprime in maniera imperitura i contatti intrattenuti con altri corpi, siano essi umani o meno.

Tutti i corpi possiedono tale registro [*record*]. È la magia di disegnarli [*drawing them*]. Qui, dove la mia matita tocca la carta, è il luogo in cui il corpo si mantiene intatto. La linea segna, con infinita tenerezza, l'esperienza di un corpo [*the experience of a body*] – un'esperienza separata e inconoscibile all'interno della linea, uno spazio al di fuori di essa²⁸⁶⁸.

Laddove la linea, come era già stato per Stein, Clifford-Williams e O'Keeffe, diviene lo strumento mediante cui il movimento del corpo prosegue nell'opera plastica, verrebbe da domandarsi se e in quale misura tale transizione si manifesti nell'oggetto compiuto, oppure rimanga inintelligibile al suo fruitore, delineando una connessione con la gestualità solipsistica dell'Espressione Astratta per come essa era stata postulata da Rosenberg. A partire da una chiara constatazione: ossia quella secondo cui la riconoscibilità del gesto retrocede

²⁸⁶⁷ A. Truitt, *Daybook, the journal of an artist*, pp. 12-13, trad. mia.

²⁸⁶⁸ *ibidem*, trad. mia.

nelle strutture di Truitt, tinteggiate con una pittura ampia e tendenzialmente piatta. La gamma di cromie prescelte dall'artista spazia dalle tonalità scure e refrattarie dei neri o delle terre, alla sperimentazione di sfumature squillanti, volte a conferire a tali entità una parvenza alle volte elegiaca (il riferimento a monumenti funebri egizi o extra-classici risulta puntualmente documentabile) o diversamente ludica. Frequentando al terzo anno degli studi universitari all'Università Bryn Mawr il corso di Arte rinascimentale e, durante l'ultimo anno, quello di Arte moderna, Truitt pare intendere la linea come una questione di ingombro corporeo. Tale concezione, delineando una tangenza incidentale con il pensiero berensoniano, viene affinata dallo studio in riproduzione delle figure ammantate di Giotto e di quelle altrettanto solide di Piero della Francesca²⁸⁶⁹. Alla frequentazione della storia dell'arte moderna si accompagna l'esperienza quotidiana di un corpo che vive calibrandosi con il sistema assiale riflesso nel mondo fenomenico. In data 6 ottobre 1974 l'artista annota, commentando l'apparizione della Costellazione di Orione:

è curioso per me che le persone diano per scontate le linee rette. Non le vediamo mai, a meno che non le creiamo noi stessi; persino l'orizzonte apparentemente rettilineo dell'oceano contro il cielo si incurva se lo vediamo dall'alto. [...] La linea di gravità [*line of gravity*] che ci tiene inchiodati alla terra, a piombo dal cielo sino al globo sotto i nostri piedi, è l'elemento dato da cui astraiamo il concetto di linearità [*straightness*] nella nostra esperienza personale²⁸⁷⁰.

Lungi dal recare testimonianza di una prassi incardinata sul piano indessicale-solipsistico (la linea come indice di "un'interiorità" inenarrabile), l'orientamento verticale e orizzontale delle strutture colorate di Truitt «oggettiva un particolare punto di contatto tra gli esseri umani e la materia, e fa scintille per il fatto stesso che una persona abbia messo mano alla materia»²⁸⁷¹. La dimensione aniconica, non gestuale e rettilinea che parrebbe destabilizzare la possibilità di un sentire aptico, quando prevalentemente riferito a forme eminentemente molli, circolari o in movimento, ravvisa nell'intersezione di una prassi manuale, di un colore sostanziale, di una scultura intesa finalmente come corpo e non come rilievo appiattito, il proprio luogo di elezione. Il tentativo greenberghiano di assorbire la produzione di Truitt nell'alveo del pittorico-visivo, peraltro non contrastato dall'artista, si scontra con un'osservazione elaborata dalla stessa Truitt, a un decennio di distanza dalle polemiche seguite alla presentazione pubblica della Minimal newyorkese:

nel senso più stretto del concetto, in fondo è il tatto/toccare [*touch*] che cerco nel mio lavoro: il tocco della mia mano spero si trasmuti in qualcosa che tocchi lo spirito. Stringo [*hold*] una struttura neutra [*structure neutral*]: una colonna. Dipinta a colori, questa struttura di legno è resa praticamente immateriale [*virtually immaterial*]. Il colore stesso si libera così nello spazio [*space*] e nel sole in continuo movimento, che segna il tempo. E il colore è la materia meno materiale della materia: *vibrazione come luce. Un tocco [a touch]*²⁸⁷².

Con Thomas Wilfred e Raoul Hausmann risulta per l'appunto il colore, il più ottico degli attributi della pittura, non solo a venire sussunto in un oggetto di cui non appare più definibile l'effettiva estensione, ma che traduce il sentire aptico, nel repertorio di forme disumanizzate del primo Minimalismo, in una questione di pratica, stile e orientamento. Che una simile constatazione, travalichi l'alveo della teoria per insinuarsi tra le mura

²⁸⁶⁹ *ivi*, p. 77.

²⁸⁷⁰ *ivi*, p. 78, trad. mia.

²⁸⁷¹ *ivi*, p. 77, trad. mia.

²⁸⁷² *ivi*, p. 178, trad. mia, enfasi mia.

espositive, venendo circondata dai delicati volumi di Truitt, è confermato dall'artista stessa rammentando un dato di natura squisitamente curatoriale. Nella primavera del 1991, la Emmerich Gallery aveva infatti dedicato alla scultrice, all'epoca settantenne, una monumentale retrospettiva comprendente lavori realizzati dal '61²⁸⁷³. Anche in quella circostanza, che seguiva di quasi trent'anni l'esordio newyorkese, Truitt aveva affidato l'allestimento dell'esposizione a una terza persona, nonché l'allora direttrice del Baltimore Museum of Art Brenda Richardson. Nel rammentare l'emozione di vedere i propri lavori lì riuniti, l'artista confessa allo stesso tempo una propria preoccupazione, fornendo un indirizzo di lettura e un resoconto documentario alquanto prezioso, oltre che indicativo:

Uno dei timori che provo quando le mie sculture vengono esposte è che possano essere danneggiate: alle persone piace toccare [*touch*] le loro superfici, le rovinano senza volerlo. Brenda ha scongiurato questa possibilità isolando gruppi di sculture all'interno di un percorso designato: si sono tenute lontane dal tocco, se non con l'immaginazione [*hey stood aloof from touch save by imagination*]. Ho avuto la felice sensazione che le opere fossero al sicuro. E le ha posizionate in modo tale che le sculture si riverberassero l'una con l'altra come se ognuno fosse un accordo in una sinfonia di struttura e colore.

Con Clifford-Williams e O'Keeffe si rinnova la ritmica toccante, ora configurata da un diagramma di volumi dislocati a creare una costellazione. L'artista, denunciando una posizione tipicamente novecentesca, teme per l'integrità materiale delle sue totemiche sculture, propagatrici di onde che, oscillando, sfiorano l'immaginazione del loro fruitore. D'altro canto, la vocazione intimamente corporea di quei volumi, travalicando la volontà dell'artista, non può da ultimo che farsi toccare, sfidando i regolamenti museali e l'attenzione dei custodi. In una prospettiva intermediale, la scultura estende il proprio statuto non per rientrare nelle categorie normative della scultura pittorica – il disegno costruttivista degli esemplari metallici di David Smith – quanto, piuttosto, per farsi scultura che non solo occupa, bensì *crea* spazio abbracciandolo con le sue vibrazioni. Il che porta l'argomentazione, avvicinandoci al prossimo capitolo, al cuore nodale del Minimalismo: l'attivazione dello spazio e il complesso statuto di un oggetto ibrido.

4.1.6. Oltre Greenberg: dal cubo alla scultura performativa di Oldenburg

Entro una dinamica non dissimile, del resto, si poneva il celebre saggio *Specific Object* di Donald Judd, apparso nel 1965 sulle pagine di "Art International". Non è da escludersi che Greenberg, nell'elaborazione del contributo uscito nel '67, avesse potuto meditare la proposta di Judd e fornire una controproposta incentrata sulla correlazione tra la scultura, il campo della non-arte e la tridimensionalità, non dissimile nelle premesse (sebbene non nello sviluppo e nelle finalità), da quella elaborata dall'artista.

La «nuova arte» a cui Judd andava riferendosi, in effetti, nasce in risposta a un panorama mediale che l'artista avverte come saturo. Ponendosi come alternativa tanto al reiterarsi delle derivazioni astratte in seno alla pittura statunitense, quanto alla scultura recente²⁸⁷⁴, i nuovi lavori di cui discute l'artista, come noto, ravvisano nella

²⁸⁷³ A. Truitt, B. Richardson (a cura di), *Anne Truitt, Sculpture 1961-1991*, Cat. Mostra (New York, Emmerich Gallery, 15 maggio – 28 giugno 1991), The Gallery, New York, 1991.

²⁸⁷⁴ D. Judd, *Specific Object*, in "Kabul Magazine", 2016. Consultabile al link (visitato il 30 giugno 2022): <https://www.kabulmagazine.com/specific-objects-12/>. Esemplificata dai marchingegni in metallo e resina epossidica di Edward Higgins, non di rado peraltro toccabili e scomponibili dal visitatore, e dalle costruzioni di Mark Di Suvero, il

terza dimensione e, ancor più precisamente, nel suo essere «spazio reale», il fattore (idealmente) garante della discontinuità con le precedenti ricerche²⁸⁷⁵. Laddove la pittura astratta degli anni Cinquanta, fatti salvi i monocromi blu di Yves Klein e di «dipinti sagomati» di Frank Stella, rimaneva vincolata a un retaggio di illusionismo spaziale intrinseco al perimetro del rettangolo pittorico e delle sue leggi (limite di cui ricordo lo stesso Greenberg fosse pienamente consapevole) le «nuove opere», nella loro sequenzialità ordinatrice, nell'impiego «specifico» e allora «aggressivo» di materiali industriali oggettivi di per sé al di là dell'intervento della mano umana, determinano, stando alla teorizzazione di Judd, un singolare collasso mediale. In un tentativo strutturalmente imperfetto di risoluzione del «problema dello spazio illusionistico e dello spazio letterale» connotativo della pittura e della grande tradizione artistica europea, dichiarato bersaglio di Judd, essi determinano l'abbandono della pittura – «lo spazio reale è intrinsecamente più potente e specifico della pittura su una superficie piana» – e, contestualmente, la fine della scultura per come essa era stata conosciuta²⁸⁷⁶. Ciò che accomuna le proposte di uno spettro di artisti di eterogenea provenienza, tra i quali figurano la stessa Anne Truitt, Lee Bontecou, Robert Morris, Salvatore Scarpitta Lucas Samaras e Yayoi Kusama, risulta la creazione di *oggetti* che, in forza della loro apparenza unitaria, creano la terza dimensione in qualità di «immagini».

La serie dei congegni meccanici di *Untitled* di Lee Bontecou, presentati per la prima volta nella collettiva *Summary 1959-1960* allestita nell'estate di quell'anno presso la newyorkese Leo Castelli (nella sede sulla 4 East 77), assurge per Judd a testimonianza emblematica di una ricerca in cui «l'immagine è essenzialmente nuova e sorprendente; un'immagine non è mai stata prima equiparabile all'intera opera, o così grande, esplicita e aggressiva»²⁸⁷⁷. I sistemi iterativi definiti sulla logica normativa del disporre «un elemento dopo l'altro», come sistematizzato da Krauss saggiando tale enunciato assiomatico di Judd²⁸⁷⁸, devono essere intesi nel loro istituire un corpo globale, refrattario a qualsivoglia sovrainterpretazione (la presunta autoreferenzialità del Minimalismo statunitense), compiutamente presente quale forma rieglia, ossia quale entità dotata di una precipua lunghezza, larghezza, profondità e, si dovrà aggiungere, materiale.

Sulle aporie che il testo dell'«uomo della tautologia» Judd presenta, si è già espresso in maniera particolarmente convincente Didi-Huberman²⁸⁷⁹. Compilando un prospetto storiografico in cui figurano le prodromiche posizioni corporee di Robert Morris, unitamente alle accuse scagliate da Michael Fried nel noto costrutto di «teatralità», efficaci benché indebolite dalle posizioni intimamente pregiudiziali del suo autore, il teorico francese enuclea una serie di capi d'accusa volti a erodere l'autoreferenzialità che sta a monte della dissertazione di Judd nei suoi capisaldi strutturali: la negazione dell'antropomorfismo insito nella storia dell'arte occidentale e il concepire tali nuove opere come entità concettualmente concluse, sebbene ambientali nella dislocazione²⁸⁸⁰. Come annota Didi-Huberman analizzando la performance della scultura *Column* del

limite che Judd intravede nelle sperimentazioni scultoree a lui coeve risiede nell'aver tradotto limitanti la gestualità (e dunque il movimento) dell'Espressionismo Astratto in un impianto volumetrico.

²⁸⁷⁵ *ibidem*.

²⁸⁷⁶ *ibidem*.

²⁸⁷⁷ *ibidem*.

²⁸⁷⁸ Cfr. R. Krauss, *The Double Negative: A New Syntax for Sculpture*, in *Passages in modern sculpture* cit., pp. 243-288.

²⁸⁷⁹ G. Didi-Huberman, *Ciò che vediamo, ciò che ci guarda*, in "Ipsa Facto. Rivista d'arte contemporanea", N. 4 maggio-agosto, 1999, pp. 34-68.

²⁸⁸⁰ *ivi*, pp. 47-49.

1962 di Bob Morris, in cui, come si è detto, un parallelepipedo in compensato disposto in posizione eretta sul palcoscenico cadeva in avanti assumendo una posizione supina:

Va preso atto del valore già sconvolgente – in ogni caso perturbante – che una tale problematica fa subire al discorso della “specificità”, al discorso della tautologia visibile. Il consenso accordato al valore di esperienza reintrodurrà prima di tutto il gioco di equivoci e di significati che si era trattato di eliminare²⁸⁸¹.

Ciò che fa problema a Didi-Huberman e che già Krauss aveva e messo in luce nel ‘77, risulta quell’ambiguità per cui, un oggetto che è spazio – stando con Judd –, assurge a luogo dell’esperienza del corpo del fruitore, per cui lo stesso Didi-Huberman avverte la necessità di convocare la nozione empatica di «quasi-soggetto», già sondata da Mikel Dufrenne²⁸⁸². Se l’origine della controversia trova il proprio fulcro nella relazione tra il corpo e il costruito di antropomorfismo, correlabile, risalendo ancora una volta a Schmarsow, al suo orientarsi in uno spazio che costantemente e sensibilmente crea, quanto sfugge a Didi-Huberman, e che invece verrà affrontato da Richard Shiff un lustro a seguire, risultano i sintomi di un’incertezza con cui Judd si era velatamente confrontato sin dal ‘65²⁸⁸³.

Shiff non tarda a rilevare il ruolo nevralgico, forse inaspettato (e per una giovane Lucy Lippard ostico da sistematizzare)²⁸⁸⁴, assegnato da Judd a un artista apparentemente distante dalle istanze postulate. È in effetti Claes Oldenburg, con i suoi alimenti e le componenti di arredo decuplicate, a godere di un ruolo nevralgico nel saggio programmatico sugli oggetti specifici. La riproduzione della versione in vinile rosso di *Soft Switches* del ‘64, posta a chiusura del contributo, ben evidenzia le ragioni profonde, già segnalate da Shiff, per cui in quell’«antropomorfismo all’eccesso» che le forme molli appese a parete o collassate al suolo di Oldenburg dispongono, lungi dal risultare imitative o mimetiche nel loro essere astratte, appaiono quali forme esperite dall’artista e, perciò, concepite da Judd quali «forme emotive» [*emotive forms*]²⁸⁸⁵. Del fatto che alle radici di una delle genealogie del Minimalismo statunitense si ponga una figura, quale per l’appunto quella di Oldenburg, la cui produzione appare incardinata su una tattilità estesa e sul sentire aptico è ciò che di seguito sarà necessario investigare, a partire da uno studio ancora oggi, per certi versi, fondamentale.

4.1.6.1. Sul funzionamento di una «Soft Machine»

Il catalogo della personale *Claes Oldenburg* curata dalla storica dell’arte Barbara Rose e organizzata nell’autunno del 1969 al Museum of Modern Art di New York, rimane a tale proposito uno strumento imprescindibile. Rose, tra le prime e massime esegete della produzione dell’artista, si era già espressa sul tema della morbidezza in un articolo apparso nell’estate del 1967 su “Artforum”²⁸⁸⁶, uscito in concomitanza con l’intervento di Kozloff (la stampa del catalogo dovette avvenire tra l’aprile e la fine di giugno del ‘67, laddove l’articolo di Rose appare sul numero cumulativo estivo, comprendente i mesi di giugno, luglio e agosto,

²⁸⁸¹ *ivi*, p. 58.

²⁸⁸² *ibidem*.

²⁸⁸³ R. Shiff, *Judd through Oldenburg*, in “Tate Papers”, N. 2, autunno 2004. Consultabile al link (visitato il 20 maggio 2021): <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/02/judd-through-oldenburg>.

²⁸⁸⁴ *ibidem*.

²⁸⁸⁵ D. Judd, *Specific Object*, s.n.

²⁸⁸⁶ B. Rose, *Claes Oldenburg Soft Machines*, in “Artforum”, estate 1967, Vol. 10, N. 10, pp. 30-35.

rendendo arduo stabilire eventuali precedenti o appropriazioni). La presenza di alcuni passaggi quasi letterari e diversamente sviluppati (talvolta in maniera maggiormente sintetica) da Kozloff, lascia propendere per l'antiorità dello scritto di Rose, di cui mi limiterò a porre in evidenza alcuni temi rilevanti per l'argomentazione. Non parrebbe certamente fortuito che la storica dell'arte statunitense, così come il collega di Chicago, affronti a più riprese il tema del toccare nella produzione di Oldenburg. Allo stesso tempo, ed è proprio questo il punto che vorrei focalizzare rispetto al sentire aptico, lo statuto che un simile toccare assume nella produzione dell'artista svedese si rivela particolarmente complesso. Una prima avvisaglia dell'ambiguità feconda di tale regime emerge da un confronto che, a rischio di apparire scontati o, peggio ancora, scorretti, può essere opportuno porre sin da ora.

Si potrebbero infatti ravvisare molteplici affinità, già in parte sollevate dalla precedente letteratura critica, tra i "totem" fuori scala di Oldenburg e i corrispettivi esemplari scintillanti licenziati dallo studio di Jeff Koons. Una simile associazione, peraltro parzialmente comprovata dallo stesso Koons, non mira a istituire un'equivalenza pacifica tra le rispettive sperimentazioni, destinate a generare un diverso impatto d'urto nello sviluppo della scultura statunitense e non solo. Piuttosto, mi pare che quest'ultima eventualmente riveli la propria ragion d'essere più profonda nell'interrogazione della questione percettologica che, come si vedrà, è anche una questione greenberghiana.

Sin dall'estate del '67 la storica dell'arte statunitense si era mostrata particolarmente attenta a rilevare la pluralità di livelli mediante cui un'allusione al toccare può verificarsi al cospetto dei cascanti balocchi assemblati in maniera "corale" da Oldenburg quali *testimonial* di «un'arte triste e marrone delle mele marce» o della macabra «danza dei topi tra i pavimenti»²⁸⁸⁷.

Mentre il giovane Koons, proponendo una crasi a suo modo geniale tra le istanze iconofile della Pop Art e le superfici autoreferenziali degli oggetti specifici minimalisti, perviene all'accettazione della cornice capitalista e successivamente neocapitalista (nelle modalità affrontate nella prima sezione del presente lavoro), Oldenburg avvia un'impresa di corrosione tanto caparbia quanto autoironica di quella medesima cornice. Rimarcando come alle origini della produzione dell'artista debba essere collocato il persistente riferimento all'Espressionismo Astratto e alla sua rivisitazione in chiave neodada perpetrata da Rauschenberg e Johns e non, come si sarebbe forse portati a supporre, le manifestazioni Pop di Warhol e Lichtenstein, Rose annota: «nonostante l'assenza di segni delle dita [*no finger marks*] che ricordino il tocco personale dello scultore [*sculptor's personal touch*], quella di Oldenburg è un'arte estremamente personale ed estremamente tattile [*extremely personal and an extremely tactile art*]»²⁸⁸⁸ [Figura 128].

²⁸⁸⁷ C. Oldenburg, *Store Days*, Something Else Press, New York, ristampato in B. Rose, *Claes Oldenburg*, p. 190, trad. mia.

²⁸⁸⁸ *ivi*, p. 30, trad. mia.



Figura 128: Claes Oldenburg, *Kid's Toy*, 1959-60; Claes Oldenburg, *The Street* 1959-60; Claes Oldenburg, *7up*, 1961; Claes Oldenburg, *Soft Switches*, 1964

Il tocco di Oldenburg-Ray Gun, esponente mascherato dei «primitivi-del presente» [*present-day primitives*]²⁸⁸⁹ e artefice della grotta metropolitana, geologicamente graffita, apparsa sulla Bowery con *The Street* (1959-60)²⁸⁹⁰ – emblematico risulta a questo proposito il piccolo contenitore *Kid's Toy*, parte della medesima installazione-performance, rievoca una raccolta di stambe amigdale paleolitiche –, per dirla con Shiff, non può essere e non vorrebbe venire equiparato al tocco dell'eccellente artista. Se i sanitari prolassati, gli interruttori mammillari decuplicati, così come gli hamburger farciti a più piani, morbide derivazioni delle più dure icone modellate in gesso e verniciate disordinatamente nei primissimi anni Sessanta (si pensi alla zuccherina *7-Up* del 1961) possono sollecitare impulsi connessi alle *affordance tattili* – tra le quali, diversamente dal caso di Koons, si annoverano l'effettiva morbidezza, l'impiego di cromie tenui, l'ingombro gravitazionale e il desiderio di saggiare la consistenza di quei monumentali peluche, quando non addirittura, magari, di stendervisi sopra – certamente non si avrebbe il sospetto di trovarsi dinnanzi a oggetti dalla genesi apparentemente acheropita come in Koons. Non fortuitamente, le «soft machine» con cui Barbare Rose titola l'intervento dell'estate del 1967, costituiscono degli ingegni «amichevoli» [*friendly*] e, almeno apparentemente, umanizzati²⁸⁹¹. La fabbricazione dei medesimi prevedeva una manodopera collaborativa, in cui Oldenburg appronta il modello dell'oggetto servendosi di un diagramma di matrici, in seguito cucite dalla compagna Coosje van Bruggen, artista e critica d'arte di origini olandesi e, da ultimo, opportunamente imbottite dall'artista²⁸⁹².

In un appunto chiosato a Los Angeles nel 1963, un Oldenburg poco più che trentenne, poteva annotare, tra le numerose riflessioni sul toccare da questi elaborate con particolare insistenza sino al terzo quarto degli anni Sessanta: «il mondo sta cercando di tornare a sentire e a toccare le cose [*to feel and touch things*]. *Ma l'arte*

²⁸⁸⁹ C. Oldenburg, cit. (1959) in G. Celant, *Claes Oldenburg: an anthology*, Cat. Mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 7 ottobre 1995 – 21 gennaio 1996), Guggenheim Museum: Abrams, New York, 1995, pp. 41-42 (tavole).

²⁸⁹⁰ Per un'introduzione al celeberrimo happening si veda: J. A. Shannon, *Claes Oldenburg's "The Street" and Urban Renewal in Greenwich Village, 1960*, in "The Art Bulletin", Vol. 86, N. 1, marzo 2004, pp. 131-161.

²⁸⁹¹ B. Rose, *Claes Oldenburg Soft Machines*, p. 33, trad. mia.

²⁸⁹² C. Oldenburg, C. van Bruggen, G. Celant, Coosje Van Bruggen, *Germano Celant and Claes Oldenburg. A Conversation*, in G. Celant (a cura di), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*, Skira, Milano: New York, 1999, pp. 69-86, qui 76-77.

commerciale americana, con la sua distanza... pur presentando una materia eminentemente “calda” ... la “pornografia degli oggetti” è in un certo senso un modello della pratica dell’“espressionismo oggettivo”»²⁸⁹³. Sin da questa seminale annotazione è possibile intendere le spinte primitive in più sedi rivendicate dallo svedese quale risposta a un clima, quello del mercato statunitense saturato dalla seconda generazione di artisti astratti, per il quale Oldenburg manifesta segni di insofferenza. Il pervenire stesso a quello stato di «morbidezza» [*softness*] divenuto connotativo della sua produzione, possiede in sé una valenza “preistorica”, ossia di sostrato alla definizione di un linguaggio plastico chiaramente connotato, come l’artista ricorda nel 1966:

*La scultura morbida è allo stato primitivo [primitive state] [...]. La possibilità di movimento [possibility of movement] della scultura morbida, la sua resistenza a qualsiasi posizione, la sua “vita” la mettono in relazione con l’idea del tempo e del cambiamento. Nelle sculture “dure” ho cercato di ottenere il cambiamento appendendole insieme nello spazio, in modo che qualsiasi movimento da parte dello spettatore [any move on the part of the spectator] modificasse le relazioni tra le superfici e i pezzi, oppure presentando allo spettatore oggetti separati che invitavano a toccarli e a muoversi [which invite touch and moving around] (come le teche da pasticceria). Tutto questo è possibile nei softies, ma anche la superficie può essere manipolata [may be manipulated], come quando si gioca con un pezzo di meringa al limone con il cucchiaino, e lasciata sola si muove da sola*²⁸⁹⁴.

Il passaggio trascritto testimonia l’esistenza di una micro-fenomenologia del contatto che, incardinandosi sul tema del «movimento» [*movement*] rende complesso e, si potrebbe addirittura azzardare, collaterale, interrogare l’opportunità o meno di tastare concretamente le opere. Gli oggetti morbidi di Oldenburg, nell’ennesima osservazione sagacemente elaborata da Rose, invitano al toccare in virtù dei loro caratteri formali, ma anche e soprattutto in relazione alle memorie corporee e oculo-manuali che essi evocano. Si pensi alla ghiera metallica in cui appaiono ordinatamente esibite le soffici leccornie di *Glass Case with Pies* del 1962 che poté ispirare, qualora opportunamente liberata dai dolciumi, le strutture minimaliste. Oppure al fiammingo *Viandes* (1964), espositore colmo di insaccati che si vorrebbero agguantare e mordere: a dirsi che sussiste, tra i molteplici accorgimenti concertati da Oldenburg, senza che questi ponga il toccare quale attività aprioristicamente codificata, la consapevolezza di pungolare l’abilità di “Hands-On” connaturata all’umano. Ma parrebbe altresì lecito riconoscere uno spettro di attività egualmente fondamentali, come quella, tra le altre, per cui il “pesante” corpo del fruitore, orbitando attorno alle sculture appese al soffitto – si pensi per esempio al cremoso *Giant Ice Cream*, precursore di delfino arrangiato con pentole di Koons – subiscono delle impercettibili variazioni.

È un Oldenburg irresistibilmente schmarsowiano quello che emerge dalla consultazione dell’intervento *Totem e Taboo* [*Totems and Taboos*], compilato nell’ottobre londinese del 1966 e pubblicato nel 1969. In quella sede, suggerendo un’intersezione linguistica su un tema tipicamente viennese, ossia quello del “ritmo” [*rhythm*], e il sostantivo di «rima» [*rhyme*], non fortuitamente convocato dall’artista con finalità ritmico-lineari, questi annota:

in generale, il raddoppio, la simmetria, si riferisce al corpo umano [human body], con parallelismi tra gli oggetti rappresentati e le parti del corpo [parts of the body]: orecchie, occhi, narici, arti, seni, testicoli, ecc. Il tipo di analisi che ho fatto sopra sulla geometria poetica delle opere [poetic geometry of the works]

²⁸⁹³ B. Rose, *Claes Oldenburg*, p. 11, trad. mia.

²⁸⁹⁴ *ivi*, p.194, trad. mia, enfasi mia.

potrebbe essere fatta anche sui loro *equivalenti corporei* [*body equivalents*]. Ecco perché mi riferisco a *The Store* o a qualsiasi collezione del mio lavoro (dei miei “oggetti”) come a una “macelleria” [*Butcher Shop*], un luogo in cui sono esposte le parti del corpo. Il *parallelismo con il corpo* è rafforzato dall’uso di *materiali simili alla carne* (ad esempio il vinile) e da “interni” scultorei – duri come le ossa e morbidi come il grasso. *L’uomo crea oggetti a sua immagine e somiglianza perché non ne conosce altri*²⁸⁹⁵.

Appare arduo stabilire la frequentazione, del resto improbabile, delle teorie primo novecentesche di Schmarsow da parte del successore Oldenburg. D’altro canto, deve essere posto in evidenza (vi tornerò a breve), l’interesse che l’artista dimostra tanto nei confronti del periodo barocco – non è un caso che un’esegeta avveduta come Rose, nel definire lo svedese un artista barocco, si avvalga della formulazione approntata dallo stesso Wölfflin²⁸⁹⁶ –, quanto al farsi del corpo in movimento in relazione all’oggetto. Anticipando un ulteriore lemma estesamente sondato dall’impalcatura koonsiana, Oldenburg discute della nozione di «sesso dell’oggetto» [*sex of the object*], in una direzione in cui il «toccare», dall’alludere con i surrealisti e Duchamp all’onanistica «masturbazione o a forme di contatto con se stessi», può acquisire una dimensione più estesamente spaziale afferendo «al contatto della persona con l’ambiente circostante»²⁸⁹⁷. Ed è in effetti una simile dimensione stratificata del sentire aptico, incardinata sul movimento, a divenire nodale nella prassi di Oldenburg. Limitare l’indagine all’interrogazione della natura della tattilità da questi in più sedi invocata, rischia non solo di ridimensionare eccessivamente il raggio della ricerca, ma soprattutto di mostrarsi sorda al contesto storico e alle posizioni dell’artista stesso. L’arte di Oldenburg, per dirla ancora con Rose, si esibisce come «estremamente tattile»²⁸⁹⁸. Tale forma dell’apparire, tuttavia, non pone al riparo quest’ultimo dal dover fronteggiare, a più di tre secoli di distanza, quell’incertezza herderiana che attanaglia l’artista in quanto scultore, forse in ogni tempo. Si potrebbe arrischiare di dire, e qui si insedia l’eventuale (e incidentale) tangenza con la cornice greenberghiana, che Oldenburg, più che sembrare teoreticamente titubante, si dimostri lucidamente spietato nel rendere l’impossibilità del toccare un atto di partecipazione e di resistenza da parte del fruitore.

La scultura a cui mira l’artista, imbottendo con la cupa maestria del tassidermista un repertorio di immagini variabilmente iconiche per la cultura nordamericana – il candido manto della duchampiana *Fountain* (1917) si sfalda nell’infelice gabinetto di *Soft Toilet* (1966), apparso due anni dall’avvio della serie di repliche di ready made curati da Arturo Schwarz – parrebbe in sé una plastica eminentemente *aerea*. Tra le fonti documentarie di Oldenburg, come noto, si annoverano i suggestivi palloni-mongolfiera fatti galleggiare sopra le teste degli astanti durante le parate celebrate in occasione del *Thanksgiving Day*²⁸⁹⁹.

²⁸⁹⁵ C. Oldenburg, *Totem and Taboos* (1966), ristampato in B. Rose, *Claes Oldenburg* cit., pp. 195-198, qui 197, trad. mia, enfasi mia.

²⁸⁹⁶ B. Rose, *Claes Oldenburg* cit., p. 148. Il richiamo a Wölfflin formulato da Rose mira a ricondurre il corpus di lavori scultorei in gesso di Oldenburg entro un alveo riconducibile al pittorico: «l’arte del “più di” di Oldenburg è uno stile di esagerazioni, di dettagli di superficie, di texture e soprattutto di scala. [...] I suoi oggetti sono più morbidi, più duri, più luminosi, più lisci, più grandi, più brillanti di qualsiasi oggetto reale. Ancora una volta, i due grandi satirici Swift e Rabelais ci vengono in mente quando cerchiamo di descrivere il tipo di alterazione della realtà che Oldenburg si concede. Ma queste alterazioni sono sempre eseguite nei termini di una sensibilità coerente che nella sua ampiezza, inclusività e straordinaria gamma di scale, temi e mezzi, evoca inesorabilmente il carattere onnicomprensivo dell’arte barocca (ibidem, trad. mia).

²⁸⁹⁷ C. Oldenburg, *Totem and Taboos* (1966) cit., p. 198, trad. mia.

²⁸⁹⁸ B. Rose, *Claes Oldenburg Soft Machine* cit., p. 32, trad. mia.

²⁸⁹⁹ Cfr. M. Sladen, *Features: Meet Ray Gun*, in “Art Monthly”, N. 197, 1 giugno 1996, pp. 3-6.

La locandina annunciante l'esordio newyorkese delle sculture morbide, avvenuto alla Green Gallery di Richard Bellamy sulla 15 West 57th Street a Manhattan, galleria di ricerca e teatro delle prime manifestazioni minimaliste, presentava il disegno di un velivolo con il carrello abbassato. Mentre nella sala newyorkese facevano la loro prima apparizione *Floor Cone* (1962) e *Floor Cake* (1962) collassati sul *parquet* a spina di pesce, unitamente ad alcuni esemplari da *The Store*, un mese dopo i cieli della megalopoli statunitense sarebbero stati solcati da un'impressionante compagine di creature pneumatiche, tra le quali figurano *The Flying Trapeze* e il familiare papero *Donald Duck*. Oldenburg, che aveva acquisito la cittadinanza americana nel '53, trasferendosi stabilmente a New York dal '56 dopo aver terminato gli studi all'Università di Yale, era peraltro divenuto collettore di una dei primi gonfiabili prodotti dalla Macy, un Micky Mouse degli anni Venti²⁹⁰⁰. Risulta spontaneo connettere, pertanto, l'esperienza locomotoria di tali leggerissime icone in movimento, il cui godimento richiede l'attivazione delle facoltà cinestesiche e vestibolari del soggetto percipiente, all'invenzione di una forma scultorea che, inevitabilmente, si scontra con la resistenza della gravità.

4.1.6.2. «Built-in changeableness»: i ritmi della scultura

All'iconografia del sonno e della catalessi efficacemente postulata da Harrison, mi pare che se ne possa accostare un'ulteriore, anch'essa incentrata sulla gravità e, più precisamente, sulla polisemica figura della caduta. Il tema, in effetti, interseca in maniera significativa il piano percettologico, immettendo un sentore negativo, del resto "palpabile", nell'universo cascante dell'artista. Oldenburg, come già Brancusi e così numerosi artisti che avrebbero debuttato sulla scena newyorkese nel medesimo torno d'anni, si dimostra particolarmente sollecito tanto in fase inventiva, quanto in quel frangente peculiare in cui l'oggetto, separandosi dalle mani operose del suo artefice, subentra in una nuova realtà. Alcuni anni dopo, nel 1968, l'artista non avrebbe taciuto una certa frustrazione maturata nel registrare lo stato di indifferenza in cui l'oggetto può precipitare una volta acquistato e assunto al rango di merce. Delineando una sorta di *vademecum* in negativo delle accortezze corporee e oculo-manuali che il compratore (o curatore) del pezzo dovrebbe porre in atto, Oldenburg annota, incentrando ancora una volta il discorso sulla motilità:

La mutevolezza intrinseca [*built-in changeableness*] dell'opera richiede al suo proprietario o a chi la espone, un senso delle possibilità dell'opera e un senso dei fattori che possono causare cambiamenti, e decisioni sulla posizione, a volte quotidiane (*i pezzi morbidi cadono e cambiano in una notte*). Le opere che cadono in proprietari indifferenti, direttori di musei, spedizionieri, mostrano la mancanza di attenzione. Finché sono disponibile, posso gonfiarle [*puff them up*], pulirle [*clean them*], scuoterle [*shake them*], sistemarle [*arrange them*] secondo le mie idee su come dovrebbero essere, ma mi preoccupo dei risultati dell'indifferenza [*results of the indifference*] che ho notato dopo che me ne sarò andato. Nella maggior parte dei casi che ho notato c'è una totale indifferenza per le possibilità del pezzo, i proprietari si limitano a registrarlo come proprietà di tale e tale valore [*property of such and such a value*]²⁹⁰¹.

²⁹⁰⁰ J. Shaykett, *Claes Oldenburg's Mickey Mouse Mask for Macy's*, in "American Craft Council", 22 novembre 2012. Consultabile online (link visitato il 15 agosto 2022): <https://www.craftcouncil.org/post/claes-oldenburgs-mickey-mouse-mask-macys>.

²⁹⁰¹ C. Oldenburg, *From the Wall to the Floor* (1968), ristampato in B. Rose, *Claes Oldenburg*, pp. 194-195, qui 194, trad. mia, enfasi mia.

Toccare, pare suggerire un Oldenburg ora benjaminiano, può designare un atto di possesso tutt'altro che privo di gerarchie. Allo stesso tempo, lo spettro di gesti enucleati nel rimarcare la vita organica di quegli oggetti concepiti dall'artista, lo si rammenti, quali "equivalenti corporei", afferisce al momento della fruizione solo in quanto implicato nel grande tema della cura. Un tema, e ora sì che subentra il livello operativamente esperienziale, scandito da un insieme di pressioni che alterano manualmente la conformazione dell'oggetto al fine di *esperirlo* e di toccarlo non in maniera per così dire disinteressata, bensì per garantire la corretta sopravvivenza della scultura morbida. A ben vedere, nel *parterre* di soggetti convocati in veste di bersagli di tale ideale invettiva, non figura un interlocutore a questo proposito, forse, d'interesse. Ovvero, non compare il visitatore delle collezioni, ossia colui che, nel saggiare digitalmente i volumi dell'opera, potrebbe sperimentarne con piacere genuino le innumerevoli potenzialità. Che il *sentire aptico* su cui Oldenburg incardina quella che dovette rappresentare una piccola rivoluzione in seno alla scultura statunitense degli anni Sessanta, elegga la strategia formale della caduta – "dal muro al pavimento"²⁹⁰² l'arte plastica letteralmente si sfilaccia, sfidando e talvolta soccombendo al proprio statuto – a suo tropo di riferimento, celando con sé regioni d'ombra, è ciò che mi propongo di esporre di seguito.

Il punto della questione risulta ancora una volta il plasmarsi in termini storici e intermediali della motilità dell'aptico che, ed è esattamente questo il punto, costituisce anzitutto una questione di *prassi*. Sul valore che il riferimento a un toccare esteso che proporrei di intendere nei termini di un sentire aptico possiede nella produzione dell'artista, Oldenburg si esprime con chiarezza nel 1966, anno non a caso cruciale per le sorti della "plastica" statunitense:

alla base di tutto ciò che ho fatto, il motivo degli effetti più radicali, è il *desiderio di toccare ed essere toccati*. Ogni cosa realizzata è uno *strumento di comunicazione sensuale*. Il soggetto è più un *dispositivo di coinvolgimento* che qualcosa di importante in sé. L'*uscita nello spazio* (nello spazio reale) del *dipinto*, la toccabilità del dipinto, l'isolamento nello spazio del dipinto – "colore fluttuante" – tutto questo ha a che fare più che altro con il periodo di *The Store*. Le *performance* sono un modo per *toccare il mondo che mi circonda* (ed essere *toccato*). Uno studio o un'*accademia del tatto*, in cui gli attori e il pubblico sono resi consapevoli dei loro corpi²⁹⁰³.

Entro una prospettiva non fortuitamente laboratoriale – le sale di un laboratorio nordamericano dedicato alla scienza dell'aptica in cui il soggetto assurge al rango di dispositivo, così come il rinvio già marinettiano al teatro e all'educazione tattile – Oldenburg elegge la reciprocità merleau-pontiana del toccare a motore inventivo, tecnicamente intermediale, preposto alla sua produzione. Ciò che parrebbe caratterizzarne l'essenza della scultura anti-monumentale risulta pertanto quella teoria di forze che, mutate dal movimento del corpo celebrato dagli *Happening*, agiscono invisibili sui suddetti corpi molli e sui corrispettivi dei visitatori. Pur senza offrirsi come necessariamente tattile, la produzione plastica di Oldenburg si rivela intimamente aptica in virtù della sistemazione rigorosa di tale stratificata motilità. A riprova di un simile orizzonte possono essere recati almeno due dati documentari.

²⁹⁰² *ibidem*.

²⁹⁰³ C. Oldenburg, *The Theater of Action* (1966), ristampato in B. Rose, *Claes Oldenburg* cit., p. 198, trad. mia, enfasi mia.

Il primo di essi, già segnalato da Rose, pertiene al complesso equilibrio che l'opera di Oldenburg schiude tra l'intensa *affordance* tattile suscitata tanto dagli oggetti molli quanto dai granulosi gessi e l'interposizione di taluni dispositivi paradossalmente finalizzati alla negazione del toccare²⁹⁰⁴. Più precisamente, mi pare che il suddetto impedimento, insieme koonsiano e inversamente koonsiano, possa rappresentare una chiave di lettura eloquente per approfondire le posizioni dell'artista svedese. A tal proposito si rende necessario menzionare un secondo accadimento, allora riferibile all'alveo della scultura monumentale. Alla metà degli anni Sessanta, in occasione del centenario del termine della Guerra di Secessione statunitense, risultavano ancora numerosi i monumenti confederati eretti, nel vivo dei lancinanti scontri razziali scoppiati dal Mississippi sino allo Stato di Washington, con finalità commemorative. Nel 1966 lo statunitense Oldenburg, cittadino americano da tredici anni, licenziava una serie di studi atti a porre in discussione il complesso statuto della scultura monumentale, in termini non fortuitamente percettologici²⁹⁰⁵.

Il *monumentum* da questi lungamente progettato, forse memore delle prodromiche ricerche cinetiche nate in seno alla scultura costruttivista – si pensi al longilineo ingegno di *Kinetic Construction (Standing Wave)* di Naum Gabo, datato 1922, puntualmente annoverato nel catalogo della prima monografica dedicata all'artista sovietico dal MoMa di New York (con un'introduzione peraltro di Herbert Read)²⁹⁰⁶ – e in dialogo con le corrispettive sperimentazioni europee e latino-americane – mi riferisco alla costellazione cinetica compiutamente formatasi attorno al 1963, stringendo in un vibrante dialogo Zagabria, Parigi, Roma, Milano e San Paolo del Brasile – veniva definito sin dall'artista con gli indicativi soprannomi di «batcolumn» o di «baseball bat»²⁹⁰⁷. Occorre sottolineare sin da ora come il monumento, installato a Chicago a seguito di una commissione avviata nel 1975, avesse subito degli inevitabili ripensamenti rispetto all'utopistico piano di lavoro. Confermando indirettamente la centralità di Ted Williams e direttamente l'eredità brancusiana, fonte imprescindibile per gli artisti statunitensi di tale generazione, Oldenburg presenta una traduzione squisitamente americanofila della colonna senza fine, ossia un'altissima mazza da baseball. Venendo saldata alla stregua di una novella «Tour Eiffel» nel marzo del 1977²⁹⁰⁸, l'anti-monumento di Oldenburg si realizza in un involucro reticolare la cui forma, nel solco della migliore tradizione egizia, appare identica e planare da qualsivoglia punto di vista. Nuovamente l'artista pare testare l'imperversare delle forze di gravità – interrogazione veicolata dal minuto “plinto” che sorregge quella che Oldenburg aveva dichiaratamente concepito alla stregua di un'architettura tra i grattacieli della pionieristica Chicago – rinunciando tuttavia a estendere le indagini percettologiche in direzione maggiormente articolate. Diversamente, e qui vengo al regesto di studi a lapis risalenti al '67, i seminali bozzetti testimoniano di una concettualizzazione differente. All'erezione di un *monumentum* in cui il farsi della memoria venga assorbito nell'ingombro di un'immagine statica, l'artista

²⁹⁰⁴ B. Rose, *Claes Oldenburg Soft Machines*, p. 34, trad. mia. Annota acutamente a riguardo Rose: «inoltre, il suo obiettivo non è quello di rifiutare, ma di esaltare questa tattilità, intensificando l'impulso a toccare con “dispositivi che impediscono di toccare, come la catena d'argento nella porta del Bedroom Ensemble ... o il vetro delle teche da Pasticceria”» (ibidem).

²⁹⁰⁵ Per un'introduzione alla scultura monumentale di Oldenburg si veda: C. Oldenburg, C. van Bruggen, *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects*, The Monicelli Press, New York, 1994.

²⁹⁰⁶ R. Olson, A. Chanin, (a cura di), *Gabo and Pevsner*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 1948), The Museum of Modern Art, New York, 1948.

²⁹⁰⁷ C. Oldenburg, C. van Bruggen, *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects* cit., p. 245.

²⁹⁰⁸ *ivi*, p. 250.

predilige l'elaborazione di una scultura-congegno che, quasi incarnando un'arma decuplicata di Ray Gun, costituisce un potenziale pericolo per il suo spettatore. Sperimentando l'omofonia tra i sostantivi pipistrello e racchetta («bat» in inglese), in un passaggio divenuto noto e risalente al 1967 Oldenburg afferma:

La *Racchetta [Bat]* è una forma metallica a forma di cono, alta circa quanto l'ex Plaza Hotel, posta con l'estremità più stretta all'angolo sud-est di North Avenue e Clark Street. La *Racchetta [Bat]* viene fatto ruotare a una *velocità incredibile [incredible speed]*, tanto da bruciarsi le dita fino alle spalle se lo si tocca. Tuttavia, la *velocità è invisibile* e agli spettatori il *monumento appare assolutamente immobile*²⁹⁰⁹.

Laddove la staticità connotativa della scultura monumentale risulta idealmente mantenuta, essa raggiunge lo *status* di entità ingannatrice e intoccabile, pena la bruciatura delle dita. Certamente una dimensione dinamica e persino narratologica non risulta estranea allo scardinamento e alla rivisitazione del genere scultura monumentale avviato da Oldenburg sin dai primi anni Sessanta. D'altro canto, sulla possibilità di una presa di potere da parte dell'oggetto «estremamente tattile» e in uno stato di fisiologica caduta rispetto al suo fruitore, quale che sia la sua funzione, l'artista elabora una vera e propria narrativa.

Adottando una postura bonariamente malevola, nel 1968 Oldenburg fantasticava sulla possibilità che un tale giorno alla medesima ora, i fili posti a sorreggere gli esemplari di *The Store* disseminati nelle collezioni di tutto il mondo, potessero simultaneamente cedere provocando la rovinosa distruzione, altresì simultanea, dei pezzi. In altri termini, ciò che in questa sede vorrei sottolineare, è come la tattilità correttamente invocata in relazione alla produzione di Oldenburg debba essere compresa quale istanza di una prassi intermediale (dall'*happening* alla scultura) e imperniata sulla motilità del corpo scultura e del corpo in movimento del soggetto percipiente. Con rigore duchampiano, l'artista rivendica la centralità del fruitore, affermando di preferire «*il movimento fisico nello spettatore, non nell'opera. La sua definizione dipende dalla sua posizione nel tempo e nello spazio e nell'immaginario. È lui che inventa l'opera*»²⁹¹⁰.

4.1.7 Verso l'astrazione eccentrica

Deve essere infine segnalata una diade di temi in previsione di una proposta che mi prefiggo di elaborare nel prossimo capitolo. Il primo afferisce alla configurazione dello sviluppo intermediale anzidetto e la cui interrogazione consente di afferrare più compiutamente le questioni percettologiche introdotte dalla produzione plastica di Oldenburg. Che sin dai primissimi anni Sessanta i promotori della cosiddetta “uscita dal quadro” in direzione performativa²⁹¹¹ – penso in primissima battuta allo stesso Kaprow²⁹¹² –, fossero pienamente consapevoli della correlazione decisiva, veicolata anzitutto sul piano gestuale, tra l'eredità dell'Espressionismo Astratto e le azioni performative è cosa nota. Lo stesso Oldenburg non solo si dimostra

²⁹⁰⁹ *ivi*, p. 245, trad. mia, enfasi mia.

²⁹¹⁰ C. Oldenburg, *The Ray Gun Manufacturing Company* (1962), ristampato in B. Rose, *Claes Oldenburg cit.*, p. 192, trad. mia, enfasi mia.

²⁹¹¹ A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell'arte, Einaudi, Torino, 2012, pp. 60-72.

²⁹¹² Si veda a riguardo: L. Routledge, *Reconsidering 'Art' and 'Life'. The Multiple Entanglements of Allan Kaprow's Happenings*, in “Journal of Avant-garde Studies”, Vol. 1, N. 2, 23 agosto 2022, pp. 243-268. Per una recente ed esaustiva analisi della vocazione pubblica e impegnata degli Happening di Kaprow si veda: M. Sessa, *Art Is in the Air. The Public Dimension in Allan Kaprow's Utopian Un-Artistic Theory*, in “Aesthesis. Pratiche linguaggi e saperi dell'estetico”, Vol. 15, N. 2, 2022, pp. 69-79.

perfettamente sciente di una simile derivazione, bensì parrebbe sondare tale «letteralizzazione delle qualità pittoriche»²⁹¹³ in maniera estesa. L'evidenza secondo cui la suddetta transizione si riveli potentemente greenberghiana persino sul piano lessicologico non deve essere sottovalutata. Da un lato, infatti, la risemantizzazione dell'oggetto scultoreo per il tramite del linguaggio pittorico, potrebbe rendere conto di quel meccanismo di attrazione e repulsione nei confronti del toccare che la produzione di Oldenburg dispone. D'altro canto, concentrare l'analisi sui valori di superficie e sul processo di «ammorbidente» della forma in termini eminentemente pittorici, come parrebbe intendere Rose²⁹¹⁴, rischia di escludere quella dimensione invece propriamente ambientale, gravitazionale e correlata ai movimenti del corpo rivendicata in più sedi dall'artista.

Alla proposizione dell'Oldenburg barocco proposto da Rose, con Wölfflin fautore di una scultura pittorica, visiva e di fatto dematerializzata, suggerisco pertanto di invertire l'impostazione del discorso. Ossia, di concepire l'effettiva sussunzione di stilemi performativo-gestuali nell'alveo della scultura non più in direzione di una scultura pittorica che, come postulato dai teorici di area tedesca, partecipi di un *milieu* sensoriale ideologicamente visivo. Bensì, meditando sul Deleuze lettore di Greenberg, occorre intendere quale oggetto di tale migrazione intermediale non solo il gocciolio, l'elemento ondulante o il fattore chiaroscurale, ma anche la motilità stante alla base del gesto corporeo, estendibile al corpo che ne fa esperienza

Traslando il vettore dell'indagine dalla scultura pittorica alla figura egualmente porosa di una "scultura-spugna" che assorbe e talvolta orienta una prassi intermediale istituita sulla triangolazione tra corpo percipiente, plastica e movimento, l'opera di Oldenburg pare aver raccolto e talvolta anticipato taluni degli sviluppi che si sarebbero compiutamente definiti nel lustro successivo. Il *vedere ottico* della scultura pittorica, si tramuterà nel *sentire aptico* di una scultura in cui risultano il gesto, il corpo e l'entropia della materia e dei materiali a porre la medesima in un orizzonte operativamente intermediale.

Non parrebbe casuale che sia proprio la figura di Oldenburg a godere di un'assoluta centralità nell'elaborazione teorica di una giovane critica e curatrice che, nell'estate del 1966, stava muovendo i primi passi nella trafficata scena artistica newyorkese. Sarebbe stati infatti Lucy R. Lippard e con lei una compagine di artisti a quest'ultima fortemente legata, a porre incidentalmente al cuore delle riflessioni e delle sperimentazioni artistiche la nozione di aptico. A dire il vero, e lo si vedrà nel prossimo capitolo, Lippard impiega in una sola occasione tale termine [*haptic*], a cui perviene assecondando un *iter* di ricerca curiosamente tortuoso: consultando una capitale monografia licenziata da Alfred Barr sulla produzione pluridecennale di Matisse, Lippard dovette imbattersi in tale aggettivo desueto, allora chiamato in causa in relazione agli studi sulla creatività dei soggetti vedenti e non vedenti condotti da Münz, Lowenfeld e Loewe nella Vienna degli anni Trenta. Sarà mio obiettivo cercare di dimostrare come una giovanissima Lippard dovette rimanere colpita dalla vocazione corporea, introiettiva e toccante di tale costruito, pur non condividendo l'ascendente psicologico-

²⁹¹³ C. Oldenburg, *The Theater of Action* cit, p. 183, trad. mia.

²⁹¹⁴ Annota la critica a riguardo: «questo trasferimento dei problemi della pittura alla scultura è tipico non solo di Oldenburg, ma di molti giovani artisti. Come i creatori di oggetti in generale, Oldenburg è un letteralista [...]. Come artisti come Bell, Judd e McCracken rendono concreti e letterali effetti precedentemente usati in modo allusivo o illusorio in pittura, così Oldenburg usa la morbidezza in modo letterale, come una qualità che è sia reale che specifica» (B. Rose, *Claes Oldenburg Soft Machines* cit., p. 32, trad. mia.

educativo con cui esso veniva presentato nel perimetro della ricerca di Barr. La mia impressione, pertanto, è che Lippard, pur non facendo esplicito utilizzo di tale terminologia, parcellizzi gli attributi di ciò che ho cercato di definire sentire aptico. Parrebbe infatti essere il polisemico lemma del «sensuoso» [*sensuos*] a farsi carico delle caratteristiche dell'aptico. In Lippard e nella compagine di artiste ed artisti a lei associati, è bene sottolinearlo sin da subito, l'effettivo toccare ha una valenza satellitare, quando non apertamente clandestina (e non di rado catastrofica). Allo stesso tempo, tutto, nei primi scritti di Lippard, come nelle opere di molti degli artisti che quest'ultima supporta, dialoga strutturalmente con il sentire di un corpo in movimento: le sculture si afflosciano, invadono lo spazio, vengono colte in suggestive posture "post-dinamiche". In altre parole, esse invocano una partecipazione entropatica del corpo tutto, che coinvolgono in primissima istanza nell'uso di materiali che sollecitano una risposta corporea e nel rendere non di rado necessario circumnavigare, camminando, gli esemplari in questione.

Nel successivo capitolo, ciò che mi prefiggo di dimostrare è come il sentire aptico possa aver costituito un motore propulsivo nella prima produzione teorica di Lippard, di cui prenderò in analisi in termini monografici alcuni testi licenziati in un frangente temporale compreso tra il 1966 e il 1970. Vorrei ipotizzare che siano state proprio tali seminali esperienze, unitamente ai dialoghi con gli artisti, ad aver condotto Lippard a tradurre una precipua facoltà del sentire in una categoria critica, investita dapprima di una valenza formale divenuta imprescindibile per la svolta femminista occorsa nei primi anni Settanta. Il sentire aptico, dal costituire uno strumento mediante cui Lippard si confronta con le manifestazioni artistiche a lei coeve, assurge a lemma finalizzato alla configurazione di una "sensibilità femminile" alla quale, lo si vedrà, la critica perviene per vie squisitamente relazionali. Al centro di un simile intreccio, tre risultano le questioni cogenti interrogate da Lippard: lo statuto della scultura; un orizzonte de-materializzante in quanto mirante a erodere la centralità dell'oggetto, sebbene non la corporeità delle esperienze; la necessità di sostenere un'arte che, benché non apertamente referenziale, non possa sottrarsi a farsi veicolo di un contenuto sociopolitico, rappresentato dall'adesione di Lippard al movimento femminista. Il sentire aptico, con Lippard e "le altre", riecheggia le storie della New York del 1916: esso diviene luogo di intrecci culturali e umani in cui compaiono piccole sculture risonanti, opere dalla parvenza somatica che si auto-distruggono alla stregua di fantasmi e ritmiche post-umane custodite nella configurazione che, agendo se stessa, diviene improvvisamente leggera, gravitazionale, sempre sul punto di muoversi e afferrarci.

Può essere utile, al fine di introdurre il prossimo capitolo, richiamare la magistrale introduzione alla silloge di saggi *L'erotismo dell'arte astratta (e altre schede per una iconologia dell'arte astratta)* di Enrico Crispolti²⁹¹⁵. Il volume, licenziato dallo storico dell'arte romano per l'editore Celebes nel 1976, non solo fornisce una catalogazione di ampio delle esperienze europee, statunitensi e americane riferibili al campo dell'astrazione, ma propone anche una glossa metodologica utile a orientare lo studio delle sperimentazioni. Interrogandosi nell'estate romana del 1975 su quale fosse l'approccio più efficace per accostare un registro di opere fortemente eterogeneo Crispolti, che non esita a porre in discussione la presunta autoreferenzialità talvolta accostata alle medesime, opta per un approccio consapevolmente duplice. Questi allora appuntava:

²⁹¹⁵ E. Crispolti, *L'erotismo dell'arte astratta (e altre schede per una iconologia dell'arte astratta)*, Celebes, Roma, 1977.

il *problema*, dunque, non è tanto quello di contrapporre una lettura iconologica ad una *lettura formalistica*, quanto suggerire che un tentativo di comprensione esaustiva anche di un'opera d'arte astratta non può che essere di consapevolezza «iconologica», non solo a scapito di una comprensione dei valori formali (che sono poi le strutture visuali della comunicazione), *bensì propri in favore di una loro corretta e storicisticamente consapevole intelligenza*²⁹¹⁶.

Curiosamente Crispolti, che pure appronta una ricognizione di straordinaria finezza e complessità, non fa menzione dei colleghi americani che, nel medesimo frangente, avevano estesamente dibattuto questioni affini. Non solo egli non cita Greenberg, ma neppure la newyorkese Lippard che, come mi auspico di dimostrare nel prossimo capitolo, di quella «consapevole intelligenza» che Crispolti auspicava con fervore, avrebbe fatto un atto eversivamente politico.

CAPITOLO 2

4.2. 1966: Attorno all'esposizione *Eccentric Abstraction* di Lucy R. Lippard

Come già segnalato dalla storica dell'arte Briony Fer nel perimetro di un contributo apparso nel 1999²⁹¹⁷, l'esposizione collettiva *Eccentric Abstraction*, curata da una ventinovenne Lucy R. Lippard alla Fischbach Gallery al 29 di West Street sulla cinquantasettesima (New York) dal 20 settembre all'8 ottobre del 1966²⁹¹⁸, dovette costituire un'esperienza capitale per le sorti delle sperimentazioni artistiche statunitensi condotte nello snodo tra la prima e la seconda metà degli anni Sessanta. Realizzando il primo, significativo tentativo di opposizione interna alla cornice non referenziale e non antropomorfa del Minimalismo, l'esposizione concertata da Lippard mirava a porsi, per dirla con un'efficace espressione di Fer, «lungo la strada della letteralità stessa e in un regno di eccessiva, corporea materialità [*bodily materiality*]²⁹¹⁹. Più precisamente, l'iniziativa della giovane critica newyorkese avrebbe «gettato le basi per tutta una serie di lavori che in seguito sono stati etichettati come Postminimalisti» e che ambivano a sfaldare la “fredda” “fredda” del Minimalismo newyorkese in una prospettiva marcatamente «“organica”, “erotica”, “sensuale/sensuosa”»²⁹²⁰. La collettiva, infatti, coglieva in tempo reale quella distinzione di cui Hal Foster e Richard Serra avrebbero discusso, a oltre

²⁹¹⁶ *ivi*, p. 11.

²⁹¹⁷ B. Fer, *Objects beyond Objecthood*, in “Oxford Art Journal”, Vol. 22, No. 2, *Louise Bourgeois*, 1999, pp. 27-36. Deve essere a questo proposito precisato come Fer, pur riconoscendo il ruolo prodromico posseduto dall'esposizione newyorkese, contesti in sede argomentativa il principio di “empatia corporea”, si direbbe lontanamente lippardiana, su cui la proposta di Lippard si incardina. Più specificamente, a una simile identificazione di stampo ancora antropomorfo, l'autrice giustappone il modello offerto dal “mimetismo” di Roger Caillois, per cui «questo senso di costrizione mimetica non è una questione di un oggetto d'arte che associa o connota cose del mondo, come potremmo intendere per la somiglianza; piuttosto, esso ha a che fare con il venire all'esistenza del soggetto [*coming-into-being of the subject*] nel campo scopico, a partire dalla comprensione che il campo scopico è qualcosa che abitiamo e che non possiamo vedere dall'esterno» (*ivi*, p. 32, trad. mia). Pur riconoscendo l'azione dell'identificazione entropatica, Fer ne complica la portata ammettendo una controparte negativa à la Worringer (e rinnovando la discendenza dalla teoria psicanalitica degli oggetti parziali di Melania Klein, fonte puntualmente citata) e immagine della «caduta in pezzi di un soggetto in disintegrazione» (*ivi*, p. 36, trad. mia).

²⁹¹⁸ L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in *Changing: essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 1971, pp. 98-111. La documentazione relativa alla mostra, come si vedrà citata da numerose voci bibliografiche pur senza annoverare uno studio sistematico sulla medesima, risultano conservati presso l'Archivio Lucy R. Lippard conservato allo Smithsonian Institute di Washington, a cui la presente argomentazione farà riferimento.

²⁹¹⁹ *ivi*, p. 27, trad. mia.

²⁹²⁰ *ibidem*.

un cinquantennio di distanza, tra una versione «luccicante» [*shiny*] (come si è visto assorbita da Koons) e una «verso il basso e sporco» [*down and dirty*] del Minimalismo²⁹²¹.

Ciò che il presente capitolo si auspica di illustrare eleggendo la collettiva *Eccentric Abstraction* a suo centro teorico propulsore, è come attorno alla suddetta mostra Lippard abbia elaborato, entro una logica squisitamente relazionale, una serie di considerazioni formali e percettologiche destinate a assumere una valenza dichiaratamente femminista a partire dal secondo quarto degli anni Settanta e, più generalmente, a schiudere una cellula eversiva in una New York ancora largamente dominata dai fasti sostanzialmente androcentrici della Minimal e della Pop. Nel ricostruire o nel porre alcune precisazioni attorno a un nucleo di collettive curate dalla giovane critica newyorkese il 1966 e il 1968, vorrei pertanto ipotizzare che sia stato proprio il sentire aptico, colto in primissima battuta nella sua capacità di orientare un ripensamento del medium scultura in una prospettiva autoriale destinata a godere di una fortuna tutt'altro che marginale.

Se Lippard, *Eccentric Abstraction* e le artiste e gli artisti che resero possibile tale straordinaria iniziativa guidano l'argomentazione del capitolo, delineando una topologia di incontri, di occasioni espositive e di amicizie disseminate sul suolo cittadino, la sua sezione conclusiva, dedicata a Eva Hesse, propone una lettura che si separa dal fondamentale (e problematico) costruito di "sensibilità femminile" a cui Lippard dovette pervenire dopo un'intensa frequentazione delle tesi della californiana Judy Chicago. Sulla scia della spettrale *planchette* di Gertrude Stein, del calco fantasmatico di Clifford-Williams e della "venere" rompicapo per la vista di Georgia O'Keeffe, il presente capitolo propone nella sua chiusura un'ipotesi aptica di lettura dell'opera di Eva Hesse, a partire dall'analisi globale della sua pratica e dallo studio di alcuni esemplari del tutto "eccentrici" nella sua produzione, quali un manufatto in argilla dalla parvenza di esercitazione o di assioma, unico nel corpus di opere dell'artista e due modellini in lattice. Dall'oggetto parziale sistematicamente nominato dall'imprescindibile letteratura angloamericana in relazione alla produzione di Eva Hesse, l'ipotesi che vorrei illustrare ravvisa piuttosto nell'oggetto laboratoriale, aptico e sperimentale il proprio interlocutore. Venendo suffragata da talune annotazioni documentarie, quest'ultima si basa sulla possibilità che nella preistoria dell'opera di Eva Hesse, possa celarsi la conoscenza di alcuni diagrammi tattili che quest'ultima avrebbe conosciuto fotograficamente per il tramite di una pubblicazione di Moholy-Nagy, assorbendone il principio ordinatore in una logica allora potentemente immaginativa.

Muovendo da Lippard, il capitolo si chiuderà nuovamente sulla figura della critica newyorkese e su un tema che pare attraversare sottilmente l'intera trattazione: quello del complesso rapporto tra una tangibilità suggerita e un'intangibilità desiderata. Sarà indispensabile, al fine di dare avvio alla presente storia aptica, collocare la medesima entro un contesto storico-artistico necessariamente più articolato. Gli anni Sessanta, pertanto, sono stati una decade maggiormente *optical* o piuttosto *haptical*?

4.2.1 Gli anni Sessanta. Dall'Optical all'Haptical

La prima metà degli anni Sessanta aveva sancito, entro una cornice non strettamente occidentale, l'emergere e l'intersecarsi di almeno due tendenze, l'una riferibile all'alveo dell'ottico, l'altra incentrata sulla vocazione senziente del corpo e su una tattilità non fortuitamente estesa. Senza pretese di esaustività, può essere utile

²⁹²¹ H. Foster, *Donald Judd* cit., s.n.

identificarne per sommi capi le direttrici di sviluppo che, non fortuitamente, condividono l'interrogazione di una precipua componente: ossia, quella del movimento. Come ebbe a dire già nel 1983 Lea Vergine nel perimetro di una prima e ricognizione di quella che a detta della storica dell'arte, aveva rappresentato «l'ultima avanguardia», si poneva un articolato spettro di ricerche confluite sotto le denominazioni di “Arte cinetico-programmata” e, nella sua successiva propaggine statunitense (nella fattispecie dal '64), di “Optical Art” e “Op Art”²⁹²². Tale pluralità lessicologica rifletteva un ben più sostanziale sviluppo, policentrico sul piano geografico, come il saggio introduttivo e la struttura stessa del catalogo curato da Vergine per l'omonima mostra testimoniano. Dalla prima edizione della manifestazione itineranti di Nuove Tendenze [*Nove Tendecije*] organizzata dal Museo di Arte Contemporanea di Zagabria nel 1961, passando per i collettivi disseminati specialmente nel Nord Italia tra Padova, Milano (Gruppo T), per le ricerche opto-cinetiche condotte su suolo parigino dal gruppo GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), sino alle sperimentazioni contestualmente avviate in ambito latino-americano, tale costellazione di ricerche costituiva una seminale controproposta al linguaggio istituzionalizzato dall'Espressionismo Astratto nordamericano e dalle sue molteplici derive. Per dirla con Vergine che, stilando un bilancio di quella fervida stagione un ventennio a seguire, ne rilevava con consapevole severità la natura fallimentare, la creazione di gruppi, il rifiuto (irrimediabilmente utopistico) dell'opera in qualità di oggetto mercificabile e la vocazione sociopolitica e pubblica professate dai movimenti ottico-cineticici si incardinavano sul rinnovato interesse nei confronti della percezione, dei suoi meccanismi e di come quest'ultima potesse, negli esiti mai del tutto prevedibili del processo di «stimolo-reazione», rendere la fruizione un'esperienza attiva²⁹²³.



Figura 129: G. Kepes, The New Landscape in Art and Science, P. Theobald, Chicago, 1951

Sebbene tali ricerche avessero posto la visione quale componente essenziale, stando alla selva di locuzioni opportunamente coniate e, almeno in via generale, comprendenti l'aggettivo “ottico” [*optical*], a ben vedere la questione risulta maggiormente complessa e non sempre lineare. Si consideri un brano prodromico quale quello offerto dall'esposizione *The New Landscape in Art and Science* curata dall'ungherese Gyorgy Kepes presso il Massachusetts Institute of Technology (Chicago) nel 1951 [Figura 129], sistematizzata nell'omonimo volume

²⁹²² L. Vergine, *Arte programmatica e cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia*, Mazzotta, Milano, 1983.

²⁹²³ *ibidem*.

edito nel 1956²⁹²⁴. Nel celebrare l'estrema varietà di dati visivi ricavabili attraverso l'impiego di altrettanti dispositivi ottici²⁹²⁵, Kepes compilava una singolare introduzione. Nella quarta sezione espositiva dedicata all'occhio e alla «magnificazione dei dati visivi», l'autore non esita ad accordare alla visione quel privilegio consolidato da una tradizione secolare.

La vista – sostiene Kepes – apre il mondo in lungo e in largo. La nostra vista può penetrare in lontananza, arrivare fino ai confini dello spazio, purché non ci sia un ostacolo. Il lontano e il vicino sono afferrati insieme in un'unica percezione spaziale. In un unico momento, in un unico continuum di spazio, vediamo una varietà e un numero di forme distinte a tutte le distanze da noi. Abbiamo un'esperienza ricca e coerente di coesistenza. Gli altri sensi, senza la vista, sono meno in grado di farci vivere questa esperienza²⁹²⁶.

A fronte dell'ideale predominio assegnato alla visione nella gerarchia sensoriale e sciente della condizione fisiologicamente «elementare» in cui versa il sensorio umano (e la vista stessa), può meraviglia constatare come Kepes avviasse la trattazione analizzando l'esperienza conoscitiva del soggetto non vedente [*blind*]. Pur affermando come «i ciechi, come tutti noi, costruiscono un modello di spazio a partire dalla loro esperienza sensoriale del mondo», configurato per il tramite di un «modello palpabile» e con l'ausilio di strumenti esosomatici quali «bastoni, libri Braille, diagrammi in rilievo»²⁹²⁷, lungi dall'ipotizzare uno schema crossmodale allora applicabile anche all'individuo vedente, l'autore pare voler sussumere le forme di conoscenza del cieco, fisiologicamente non visive, in una forma alternativa di visione. Con il conforto degli strumenti anzidetti e dell'«esperienza visiva di altri», anche il cieco diviene allora in grado di «guardare e attraversare il mondo, “vedere” la sua superficie e leggerne il significato»²⁹²⁸. Lo straordinario regesto di immagini composto da Kepes in una prospettiva comparativa, ossia scientifica e artistica, rispecchia una concezione della sfera sensoriale sostanzialmente oculocentrica [Figura 130].

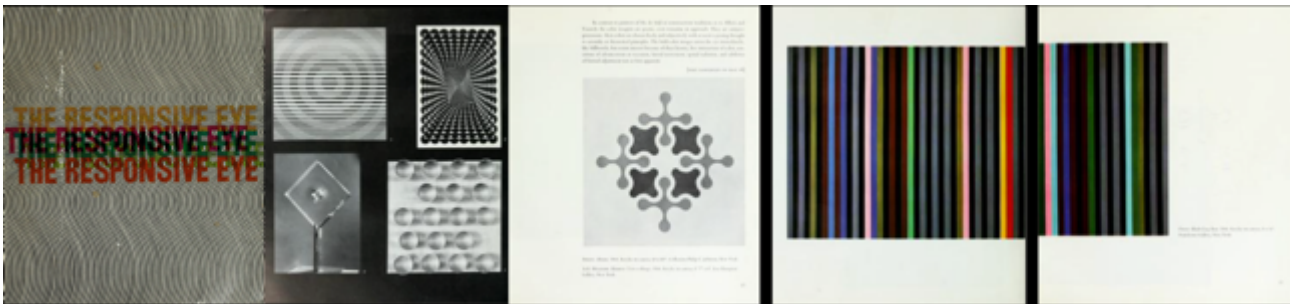


Figura 130: C. Seitz, *The responsive eye*, Cat. Mostra, *The Museum of Modern Art*, New York, 1965

Di come un quindicennio a seguire l'approccio alla questione si fosse sottilmente smussato, rende conto la consultazione dell'introduzione della collettiva eloquentemente intitolata *L'occhio sensibile* [*The Responsive Eye*] ospitata dal MoMa di New York per la cura di William C. Seitz²⁹²⁹. Laddove la monumentale collettiva

²⁹²⁴ G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, P. Theobald, Chicago, 1951.

²⁹²⁵ Il volume, così come l'esposizione, offriva un regesto di fotografie e microfotografie satellitari, subacquee, entomologiche, animali, vegetali e chimiche visivamente aptiche nell'alta definizione dei soggetti e delle loro texture.

²⁹²⁶ *ivi*, p. 23, trad. mia.

²⁹²⁷ *ivi*, p. 18, trad. mia.

²⁹²⁸ *ivi*, p. 102, trad. mia.

²⁹²⁹ C. Seitz (a cura di), *The Responsive Eye*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 23 febbraio - 25 aprile 1965), The museum of Modern Art, New York, 1965.

annoverava esemplari pittorici, scultorei e oggettuali dallo sviluppo eminentemente planare – tra di essi figurano dipinti di Piero Dorazio, Frank Stella e Morris Louis e tele altrettanto cromatiche, sebbene ben più caleidoscopiche, di François Morellet e Bridget Riley, unitamente alle strutture metalliche in movimento di Jean-Pierre Yvaral e Mon Levinson – occorre notare come il curatore, introducendo l’iniziativa, avverta la necessità precisare la portata dell’aggettivo “ottico”. In un movimento inverso da quello dispiegato dal predecessore Kepes, Seitz sembra mirare a un orizzonte più marcatamente sinestesico. Ponendo l’accento sulla nozione maggiormente estesa di «percettualismo» [*perceptualism*], il curatore in effetti afferma:

il lavoro di alcuni degli artisti rappresentati in questa mostra è stato etichettato come “ottico” [*optical*] o “retinico” [*retinal*]. Sebbene queste denominazioni siano in parte corrette, bisogna guardarsi da presupposti così positivistici come quelli del 1880. Sulla base dell’ampliamento delle conoscenze, la nostra idea di “occhio” deve essere più ampia. Sappiamo quanto sia difficile distinguere tra vedere [*seeing*], pensare [*thinking*], sentire [*feeling*] e ricordare [*remembering*]. Sappiamo anche che la nostra conoscenza dei miliardi di percorsi e connessioni nervose che trasmettono le immagini alla mente è incompleta²⁹³⁰.

In altri termini, l’occhio sensibile a cui il titolo della manifestazione va riferendosi, come Seitz puntualizza poco oltre, non coincide con i confini dell’«orbita anatomica». Un simile cambio di passo, venendo presumibilmente solo in parte motivato dagli esemplari esposti in mostra, che prevedevano per lo più la locomozione del visitatore, dovette essere piuttosto ispirato dagli accadimenti europei del precedente biennio. Basti ricordare come in occasione della Terza Biennale di Parigi, organizzata nell’autunno del ‘63 – e al quale gli Stati Uniti avevano partecipato per il tramite del “Laboratorio di Scultura” dell’Università di Berkeley, a cui era stata affidata la curatela di un’esposizione sulla scultura – il collettivo GRAV presentasse la celebre installazione ambientale *Labyrithe* (1963), atta a sollecitare, per il tramite di un sistema di fotocellule, una forma di «attivazione visiva» e di «partecipazione attiva volontaria» nel fruitore²⁹³¹. Come segnala Marion Hohnfeldt, a cui si deve uno degli studi documentari più aggiornati sulle vicissitudini francesi del ‘63, i membri del gruppo erano stati chiari nell’espone gli intenti dell’iniziativa: «è vietato non partecipare. È vietato non toccare. È vietato non rompere»²⁹³². A fronte di una simile partecipazione corporea finalizzata, da ultimo, alla sollecitazione della facoltà ottica, già Claire Bishop segnalava come il coinvolgimento attivo del fruitore rischiava di coincidere con il soddisfacimento percettivo dei «requisiti» codificati dagli «artisti per completare l’opera in modo appropriato»²⁹³³. Più generalmente, è opportuno notare come all’indagine consapevolmente pseudo-scientifica sulla facoltà visiva applicata alla creazione, studio e fruizione dell’immagine – dai fenomeni allucinatori delle *after images* che si imprimono sulla retina al cosiddetto effetto *moiré* –, in una ricerca

²⁹³⁰ *ivi*, p. 4, trad. mia.

²⁹³¹ M. Hohnfeldt, *The Collective Oeuvre of the GRAV: the Labyrinth and Audience Participation*, in “Critique d’Art” [Online], N. 41, primavera-estate 2013, pp. 1-8, consultato in da 20 agosto 2022: <https://journals.openedition.org/critiquedart/8335?lang=en#ftn3>.

²⁹³² Tract *Assez de mystifications*, Ottobre 1963, Archives Julio Le Parc, Cachan, riprodotto nel catalogo *GRAV: stratégies de participation, 1960/1968* (7 giugno June-6 settembre 1998), Grenoble: Magasin, centre national des arts plastiques, 1998, p. 126, in Hohnfeldt, *op. cit.*, 2013, p. 2.

²⁹³³ C. Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Londra: New York, Verso Books, 2012, pp. 87-88.

evidentemente sospinta dalle forme di comunicazione audiovisiva veicolate dai mass media²⁹³⁴, numerosi artisti avessero contestualmente accostato (o fossero addirittura pervenuti a essa) una dimensione manuale, quando non propriamente manuale-cinestesica.

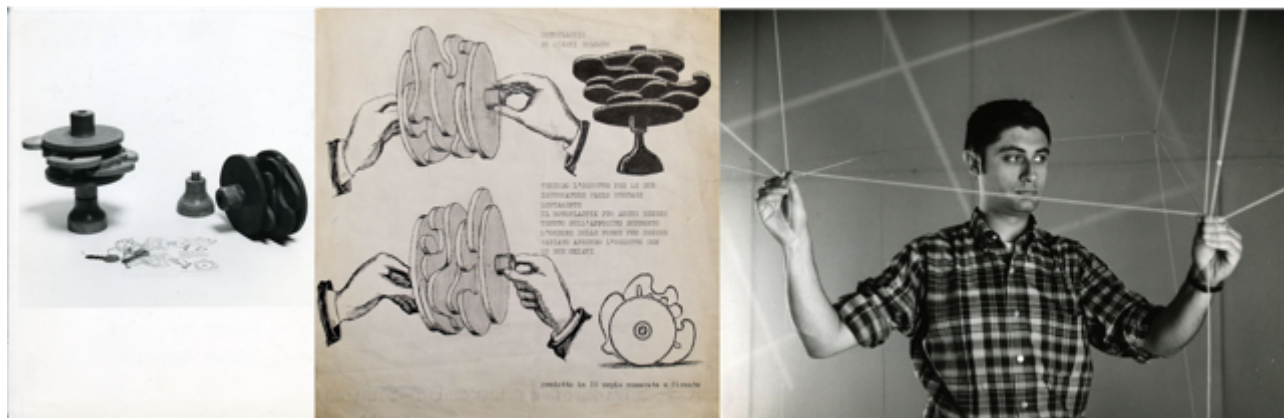


Figura 131: Gianni Colombo, *Rotoplastik*, 1960; Gianni Colombo, *Strutturazione Cromatica*, 1962; Gianni Colombo, *Spazio Elastico*, 1967

Il caso del milanese Gianni Colombo [Figura 131] risulta emblematico al fine di comprendere la stratificazione insita in tali ricerche. Mentre nel 1960 licenziava la serie limitata dei *Rotoplastik*, manufatti lignei semoventi di cui il fruitore poteva ruotare le singole componenti, mutandone l'ordine, nel '62 realizzava i congegni luminosi di *Strutturazione cromatica*, volumi formati da lastre di plexiglass atte a rifrangere le onde cromatiche, sino a pervenire al '67 con il celebre *Spazio Elastico*, presentato per la prima volta a Graz nell'estate di quell'anno e basato sul coinvolgimento propriamente corporeo del visitatore²⁹³⁵.

A tale prima direttrice incardinata da un punto di vista lessicologico e ideologico sulla facoltà ottica, come anticipavo, se ne connette una seconda, per contro, incentrata sulla motilità del corpo e di indirizzo intermediale e fondamentale per comprendere le vicissitudini newyorkese del '66. Molteplici dei capitoli costitutivi di un simile orientamento risultano noti. Un ruolo prodromico deve essere accordato alla partenogenesi in prima battuta newyorkese, operativamente intermediale di Fluxus nel biennio 1957-59²⁹³⁶ e alla coeva apparizione, anch'essa newyorkese (sebbene parimenti debitrice delle istanze avanguardistiche europee) delle sperimentazioni confluite sotto la denominazione di Happening. Probabilmente introdotto da Allan Kaprow nell'aprile del '57²⁹³⁷ nel contesto della Reuben Gallery, gli Happening identificavano una «nuova forma di teatro» dai canovacci tutt'altro che improvvisati, rivolta a una platea piuttosto contenuta e non riconducibile, a detta di Michael Kirby, tra i primi esegeti del movimento, a un dominio eminentemente visivo, quando più

²⁹³⁴ Come annota John Lancaster sin dai primi anni Settanta fornendo una prima sistemazione delle ricerche confluite attorno alla *Op art*: «in un modo particolare, i suoi schemi ottici riflettono anche le sensazioni dinamiche evocate dalle immagini tremolanti degli schermi cinematografici e televisivi, le cui forme in movimento possono spesso risultare sconcertanti o addirittura ipnotiche per lo spettatore». J. Lancaster, *Introducing Op Art*, Londra: New York, B. T. Batsford, 1973, p. 9, trad. mia.

²⁹³⁵ Per un'introduzione all'opera di Colombo si veda: G. Colombo, *Gianni Colombo: the body and the space 1959-1980*, Marsilio, Londra, 2015.

²⁹³⁶ Si veda a riguardo: H. Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley, 2002, qui 1.

²⁹³⁷ D. Huggins, *The Origin of Happening*, in "American Speech", Vol. 51, N. 3-4, autunno-inverno 1964, pp. 268-271, qui 268, trad. mia.

generalmente corporeo, auditivo e preverbale²⁹³⁸. Mentre il 17 febbraio del 1960 il MoMa di New York inaugurava la monumentale collettiva *The Sense of Abstraction*, dedicata alle ricerche fotografiche di ambito prevalentemente statunitense ed europeo (con un nutrito drappello di rappresentanti giapponesi)²⁹³⁹, nel '61 facevano la loro apparizione le strutture "antropomorfe" di Anne Truitt²⁹⁴⁰. Ancora, nel gennaio dello stesso anno Bob Morris poteva performare per il *Living Theater* di New York la già menzionata caduta tutta umana di *Column*, parallelepipedo in compensato dipinto e prima scultura licenziata da questi l'anno precedente²⁹⁴¹. Su quel medesimo palco, l'8 gennaio del 1962 l'artista di origini giapponesi Yoko Ono, stabilmente a New York dal '53, avrebbe presentato la prima performance della serie itinerante *Touch Poems*, dattilografata l'anno successivo, in cui invitava i suoi lettori a «toccarsi reciprocamente» [*touch eachother*]²⁹⁴². Nel settembre del '62 le sculture molli di Claes Oldenburg debuttavano negli spazi della Green Gallery, rappresentando un punto di svolta e, allo stesso tempo, di evoluzione, degli interni grotteschi di *The Street* (1960) e *The Store* (1960)²⁹⁴³. Laddove nel 1963 il MoMa avrebbe votato due grandi retrospettive ai maestri della scultura novecentesca, rispettivamente a Rodin in estate²⁹⁴⁴ e a Medardo Rosso in autunno²⁹⁴⁵, nel gennaio del 1964, realizzando la

²⁹³⁸ M. Kirby, *Happenings*, New York, Dutton, 1965, pp. 11-12, trad. mia.

²⁹³⁹ Come si legge nel comunicato stampa dattilografato e reso pubblico il 17 febbraio del 1960, la monumentale esposizione mirava a porre in evidenza come «ciò che è significativo è la nuova ondata di interesse nell'utilizzo di strumenti familiari del mezzo fotografico per produrre opere la cui funzione è quella di deliziare – o offendere – l'occhio». Si veda: Press Review, *The Sense of Abstraction*, The Museum of Modern Art, New York, 17 febbraio 1960. Il documento digitalizzato è consultabile al seguente link (consultato il 30 agosto 2022): https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2615/releases/MOMA_1960_0014_10.pdf.

²⁹⁴⁰ Cfr. F. Colpitt, *Minimal art: the critical perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 17.

²⁹⁴¹ K. Paice, *Columns*, in Morris, op. cit., 1994, p. 90. Si veda inoltre a riguardo: C. Mahiou, *Robert Morris and Allan Kaprow: Experience, from Theory to Performance Art*, in K. Schneller, N. Wedell (a cura di), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, ENS Éditions, Lione, 2015 [online], consultato il 30 agosto 2022.

²⁹⁴² Y. Ono, *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono* (1964), Simon & Schuster, New York, 2000, s.n. Sulla vocazione «aptica» insita nella pratica decennale di Yoko Ono, vocazione che l'artista sperimenta tanto sul piano immaginativo, quanto per il tramite di occasioni performative in cui è chiesto al pubblico di toccare gli altri partecipanti, di sfiorare con il corpo il corpo la parete, oppure ancora di intervenire direttamente sul corpo performante di Ono – si pensi alla celebre performance *Cut Piece*, esibita per la prima volta nel '64 e in cui veniva offerta al pubblico la possibilità di tagliare lembi degli abiti dell'artista seduta inerme sul palco – si è già espresso in maniera particolarmente esaustiva K. Concannon, *Yoko Ono's Touch Piece: A Work in Multiple Media, 1960–2009*, in "On Curating", N. 51, settembre 2021, pp. 133-149.

²⁹⁴³ G. Celant, *Claes Oldenburg and the Feelings of Things*, in G. Celant (a cura di) *Claes Oldenburg: an anthology*, Cat. Mostra (National Gallery of Art, Washington D.C.; The Museum of contemporary Art, Los Angeles; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Hayward Gallery, Londra, 12 febbraio – 7 maggio 1995; 18 giugno – 3 settembre 1995; 7 ottobre – 21 gennaio 1996; 6 giugno – 19 agosto 1996), Guggenheim Museum: Abrams, New York, 1995, pp. 18, 20, 23.

²⁹⁴⁴ A. E. Elsen (a cura di), *Rodin*, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 1 maggio – 8 settembre 1963), Doubleday & Co., New York, 1963. Si noti come in quella sede Elsen, tra i massimi esegeti dell'opera dell'artista, delinea un'intensa riflessione incardinata sulle figure dell'aptico, quando questi annota, riferendosi al complesso *Les Bourgeois de Calais*: «con gli occhi chiusi e la mente totalmente ricettiva al senso del tatto, si può comprendere quanto la vita sia stata trasfusa nel bronzo. Rodin si lamentava del fatto che avrebbe impiegato un anno per descrivere completamente una delle sue sculture. Lo sforzo di verbalizzare la risposta delle dita che si muovono su un singolo avambraccio esposto di uno dei *Borghesi* ci ricorda il nostro vocabolario impoverito, la nostra limitata alfabetizzazione visiva e la nostra limitata conoscenza diretta dell'intima costruzione del nostro corpo. In un'area limitata a pochi centimetri sulla scultura, ogni polpastrello incontrerà inflessioni superficiali di carattere diverso; sentendo il proprio braccio, si ha l'impressione che le superfici concepite da Rodin siano più ricche di complessità. Solo quando si inserisce la mano nei dorsi solcati o negli occhi profondi della scultura, la mente si convince di ciò che l'occhio ha visto (ivi, p. 83, trad. mia).

²⁹⁴⁵ M. Scolari, *Bar* (a cura di), Medardo Rosso, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 2 ottobre – 23 novembre 1963), Doubleday & Co., New York, 1963.

prima esposizione personale dopo un frangente di undici anni²⁹⁴⁶, Louise Bourgeois inaugurava alla Stable Gallery di New York l'esposizione *Louise Bourgeois: Recent Sculpture*²⁹⁴⁷. Mentre Robert Rauschenberg veniva insignito del Premio Internazionale della Biennale di Venezia e la Pop Art – e con essa il *côté* statunitense –, riceveva la propria consacrazione internazionale, Donald Judd metteva in essere «l'invenzione» di *Untitled* (1964), primo oggetto specifico ligneo con sviluppo a quattro volute che, opportunamente installato a parete in sospensione, esibiva la «scala intrinseca» del volume rispetto all'architettura²⁹⁴⁸ [Figura 132].

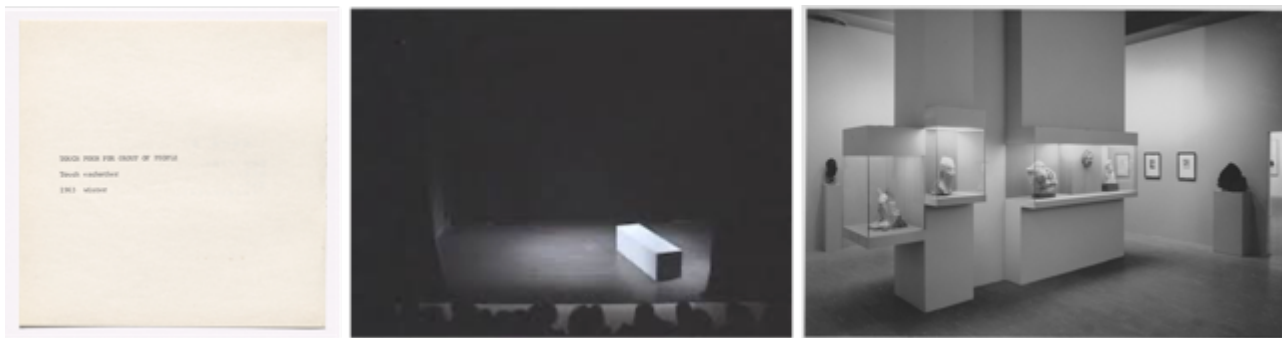


Figura 132: Yoko Ono, *Touch Poems*, 1962; Robert Morris, *Columns*, 1962; A. E. Elsen, *Rodin, Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1963*

Mi pare che almeno due aspetti emergano dalla schematica ricostruzione sopra compilata. In primis, il definirsi di una rinnovata sensibilità nei confronti della sfera percettologica da ricondursi all'influenza esercitata su di essa dai “nuovi media” e, in questo senso, da intendersi se non come precorritrice, quanto meno come un fenomeno configuratosi parallelamente alla pubblicazione del capitale volume *Understanding Media: The Extension of Man*, dato alle stampe nel '64²⁹⁴⁹. Può essere utile segnalare come in tale contesto McLuhan facesse esplicitamente riferimento all'aptico [*haptic*] nel distinguere, entro una cornice di innervazione mutuata da Benjamin, come la scrittura costituisca «una estensione e una separazione del nostro senso più neutro e oggettivo, la vista», laddove il «numero», a sua volta unità di un linguaggio scientifico, definisce piuttosto «un'estensione e una separazione della nostra attività più intima e interrelata, il tatto»²⁹⁵⁰. Poco oltre, rivelando il proprio *parterre* di fonti, McLuhan poteva dispiegare l'ennesima linea genealogica preposta alla nozione di aptico:

Questa facoltà del tatto, chiamata senso “aptico” [*haptic*] dai greci, è stata divulgata come tale dal programma di educazione sensoriale del Bauhaus, attraverso il lavoro di Paul Klee, Walter Gropius e molti altri nella Germania degli anni Venti. Il senso del tatto, che offre una sorta di sistema nervoso o di unità organica nell'opera d'arte, ha ossessionato le menti degli artisti fin dai tempi di Cézanne. Per più di un

²⁹⁴⁶ J. Helfenstein (a cura di), *Louise Bourgeois: the early work*, cat. Mostra (Krennert Art Museum, University of Illinois at Urbana Champaign; Madison Art Center, Madison, Wisconsin; Aspen Art Museum, Aspen Colorado; 1 maggio – 4 agosto 2002; 15 settembre – 17 novembre 2002; 13 dicembre 2002 – 2 febbraio 2003), Krannert Art Museum, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois, 2002, p. 138.

²⁹⁴⁷ Per un'introduzione alla mostra si veda: D. Wye, *Louise Bourgeois*, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 3 novembre 1982 – 8 febbraio 1983), The Museum of Modern Art, New York, 1983, pp. 23-26.

²⁹⁴⁸ R. Shiff, *Donald Judd: Safe from Birds*, in D. Judd, N. Serota (a cura di), *Donald Judd*, cat. Mostra (Tate Modern, Londra; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Kunstmuseum Basel, 5 febbraio: 25 aprile 2004; 19 giugno -5 settembre 2004; 2 ottobre – 9 gennaio 2005), Tate Publishing, Londra, 2004, pp. 28-63, qui 46-47.

²⁹⁴⁹ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, McGraw Hill Book Company, New York: Toronto: Londra, 1964.

²⁹⁵⁰ *ivi*, p. 107, trad. mia. Mi riferisco in questa sede alla prima edizione del testo originale in inglese in quanto nella quasi coeva traduzione in italiano, come si vedrà, l'aggettivo “haptic” veniva tradotto con “tattile”.

secolo gli artisti hanno cercato di rispondere alla sfida dell'era elettrica investendo il senso tattile del ruolo di sistema nervoso per unificare tutti gli altri²⁹⁵¹.

Intersecando le sperimentazioni laboratoriali di Moholy-Nagy e successivamente di Alpers alle disquisizioni elettroniche di Haussmann (che dobbiamo presumere celarsi dietro all'espressione generica "e molti altri nella Germania degli anni Venti), McLuhan nota come, «paradossalmente», fosse stata proprio l'arte astratta [*abstract art*] a esaudire il senso profondo e corporeo dell'aptico. Muovendo dal gesto antico, forse antichissimo, di contare avvalendosi dell'ausilio delle dita, il teorico dei media propone una triangolazione in cui all'elemento tecnologico si unisce quello inerente alla propriocezione, rivolgendosi a un orizzonte, da ultimo, multimodale:

Sempre più spesso ci si rende conto che il senso del tatto è necessario per l'esistenza integrale. L'occupante senza peso della capsula spaziale deve lottare per conservare il senso integrante del tatto. Le nostre tecnologie meccaniche per estendere e separare le funzioni dei nostri esseri fisici ci hanno portato vicino a uno stato di disintegrazione, facendoci perdere il contatto con noi stessi. È possibile che nella nostra vita interiore consapevole l'interazione tra i nostri sensi [*interplay among our senses*] costituisca il senso del tatto [*the sense of touch*]²⁹⁵².

È entro una simile cornice di inferenza sensoriale e, più precisamente intermediale, che occorre calare i fatti newyorkesi, come si è visto al centro di una rete di eventi geograficamente ramificata.

4.2.2. La scultura si estende e si sfrangia

Contestualmente alle prime avvisaglie di una progressiva messa in discussione dell'autorità di Greenberg, a fronte di un sentore di insofferenza provocato dal reiterarsi di episodi manierati derivanti dall'Espressionismo Astratto, la scultura o, per dirla con Morris, «la cosa tridimensionale» [*three dimensional things*], versava in un momento di profondo ripensamento dello statuto del *medium* condotto nei termini di un'altresì sconquassante sua estensione. Come ha scritto Alessandro Del Puppo guardando agli sviluppi dell'arte statunitense di metà anni Sessanta, «da qui in poi "scultura" potrà significare un lavoro tridimensionale [...], ma anche [...] la fotografia, il video, la performance, l'installazione»²⁹⁵³. Più precisamente e in una direzione parzialmente affine, ma non sovrapponibile, a quella semiologica postulata da Krauss sin dal '77 nelle *Notes sull'indice* [*Notes on the Index*]²⁹⁵⁴, ciò che vorrei proporre è di intendere una simile estensione della scultura, di cui già Hal Foster denunciava lo scaturire dall'intersezione tra ricerche post-minimaliste, «film sculturali» e l'attiva collaborazione tra artisti, coreografi (nella fattispecie Yvonne Rainer) e musicisti²⁹⁵⁵, come

²⁹⁵¹ ibidem, trad. mia.

²⁹⁵² ivi, p. 108.

²⁹⁵³ A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Piccola Storia dell'Arte, Einaudi, Torino, 2013, p. 71.

²⁹⁵⁴ R. Krauss, *Passages* cit., 1977. In quella sede, come si è detto, la teorica ravvisava una ricorrenza strutturale nella pratica di numerosi artisti statunitensi attivi negli anni Settanta di impiegare la fotografia con finalità allo stesso tempo documentarie e indessicali.

²⁹⁵⁵ Componendo una fondamentale riflessione per comprendere lo sviluppo strutturalmente intermediale delle sperimentazioni artistiche intercorse su suolo americano tra la prima e la seconda metà del Novecento, sviluppo che aveva visto nelle ricerche costruttiviste e nei filmati di Moholy-Nagy un precedente imprescindibile, di inglobare la processualità e la temporalità dell'opera liberandola dall'ascendente monolitico (sebbene non riducendola a disegno pittorico auspicato da Greenberg), Benjamin D.H. Buchloh scrive: «si tratta dell'intuizione che la nuova comprensione della natura della scultura si sarebbe tradotta più facilmente nel mezzo cinematografico, che per sua stessa definizione permette di riprodurre

similmente determinata da una pratica intermediale)²⁹⁵⁶ che ravvisi nel sentire aptico²⁹⁵⁷ il proprio motore. Scardinando il canovaccio dell'agone moderno e modernista tra scultura e pittura, risulta allora nel campo del performativo, della danza e, di ciò che ancor più profondamente qualifica l'essenza di tali attività, ossia la configurazione di uno spazio misurato da un corpo senziente, che si colloca la persistenza della scultura-oggetto tridimensionale. Una persistenza che coincide, ancora con Aumont, con un'estensione dei confini materiale del *medium* e con una sua intrinseca dinamizzazione. La scultura, che rimane spesso pesante, non di rado inerte e sottoposta alla forza di gravità che essa condivide con l'umano, mutua dall'atto performativo (o dalla sua registrazione in immagine statiche o a filmato) ciò che a essa fisiologicamente manca, per conferire una forma fisica, non necessariamente referenziale, ai processi percettivi che avvengono all'interno del corpo (e che sono altra cosa rispetto all'interiorità dell'artista). La ritmica tra superficie e terza dimensione di Clifford-Williams e O'Keeffe assurge allora a una questione tanto intersoggettiva quanto autoriale e in cui, sovente, è dalla manipolazione della materia che si giunge allo schermo, al filmato, alla documentazione. La scultura esiste ma, in maniera qui sì anti-visiva, non esaurisce la propria eloquenza se veduta, bensì svela il proprio segreto quando esperita dal corpo tutto, a maggior ragione se in movimento.

Non stupisce allora riscontrare come nel 1965, a un anno dall'istituzionalizzazione delle ricerche minimaliste angloamericane per il tramite della «più sensazionale mostra newyorkese di arte minimale», come ebbe a dire Frances Colpitt, ossia la leggendaria collettiva *Primary Structures* curata da Kynaston McShire al Jewish

il *continuum* spazio-temporale. Non sorprende quindi che l'uso di film e video si sia evoluto solo nella generazione degli artisti post-minimalisti. Infatti, la trasformazione e l'espansione del pensiero plastico operata da artisti come Carl Andre e Donald Judd – sebbene sia stata consequenziale come attacco alle forme tradizionali del discorso scultoreo e abbia influito come premessa, insieme all'opera di Oldenburg, alla concezione scultorea di Serra – non includeva certo la dimensione del processo. Il minimalismo comportava un'analisi dei principi stessi che costituiscono i fenomeni plastici e di procedure di produzione plastica quali l'alternanza di segmenti spaziali positivi e negativi, la colata di materiali in stampi, la messa in opera di masse contro la gravità, la ponderazione e il bilanciamento nel continuum spazio-temporale. È stato il riconoscimento di questi principi e la necessità di renderli *in termini visuali* a richiedere l'introduzione di mezzi filmici nel discorso scultoreo» B.H.D. Buchloh, *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*, in H. Foster, G. Hughes, *Richard, Serra*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2000, pp. 3-6, trad. mia.

²⁹⁵⁶ Foster correla tale movimento alla sfera del visuale, poi di una fruttuosa «astrazione cinese» a cui perviene via Serra e infine a un superamento stesso del medium scultura attraverso la sua «dematerializzazione» (ivi, pp. 4, 13). Se l'esegesi di Foster rimane un punto di partenza imprescindibile per qualsivoglia studio in materia, il destino di dematerializzazione a cui sarebbe andato incontro il medium scultoreo determina talune incertezze rispetto a tale orizzonte corporeo-cinetico (a mio avviso aptico) che il saggio del critico statunitense, pur segnalando, non pone poi di seguito a sistema. Sulla citazione di Foster di Serra: R. Serra, in "Avalanche", inverno 1971, p. 20.

²⁹⁵⁷ Occorre sottolineare infatti come, sebbene Foster faccia esplicita menzione del pensiero di Ernst Mach, come si è visto precedente fondamentale per la definizione di uno spazio aptico anisotropo (in un tema che tuttavia il critico statunitense non rileva), questi pervenga da ultimo a sostenere uno schema percettologico che oscilla tra il sostanzialmente oculocentrico (benché lontanamente merlau-pontiano, come accade generalmente in ambito angloamericano) e il corporeo, recante testimonianza di un parziale non aggiornamento sugli apporti forniti in tal senso dalle investigazioni neuroscientifiche. Commentando il celebre filmato *Hand Catching Lead* (1968) di Richard Serra, per Foster esemplare che testimonia di quella «climax» per cui il medium scultura appare sussunto e declinata nel "film scultoreo" nel tradurre quel «principio formale» processuale sviluppato da Pollock (ivi, p. 15), questi annota: «da un lato, la riduzione del segmento cinematografico, che mostra, ad esempio, solo la mano e il braccio di una persona come veri e propri "attori" del film, indica l'elemento essenziale del processo da rappresentare visivamente. D'altra parte, definendo il segmento secondo il diagramma del campo visivo di Ernst Mach, esso delimita i confini dell'autopercezione del soggetto. Non si stabilisce quindi una relazione soggetto-oggetto tra spettatore e attore; lo spettatore sperimenta l'attività corporea in una cornice ottica che rimane entro i limiti della propria autopercezione, che sembra ampliata dall'immagine filmica» (ivi, p. 14, trad. mia).

Museum nella primavera del '66²⁹⁵⁸, gli oggetti scultorei cominciarono a perdere una forma apticamente cristallina, facendosi molli, sfatti, asimmetrici, asfittici e gravitazionali.

Nel 1965 un ventiquattrenne Bruce Nauman, ancor prima di affinare quello stadio di «forte consapevolezza del corpo-proprio» [*body awareness*]²⁹⁵⁹, licenziava una serie di oggetti *Untitled*, noti come «forme-morbide» [*soft-shape*], ottenute realizzando manualmente dei calchi in fibra di poliestere di volumi allungati e dalle estremità scanalate installate a parete oppure al suolo²⁹⁶⁰. Forte di una lunga pratica disegnativa (come Clifford-Williams, O'Keffee e Truitt) nel maggio del '65 Eva Hesse, rivoluzionaria artista americana di origini tedesche, licenziava il primo rilievo *Ringaround Arosie*, modellato in Germania e che, nel solco degli esperimenti ottici duchampiani, sfonda la superficie planare del rilievo in una diade di forme aggettanti, variabilmente attribuite a un seno e un fallo, oppure al solo seno. Un anno a seguire, avvicinandoci al '66 e ancora nel solco delle già menzionate *soft sculptures* licenziante dal '62 da Oldenburg²⁹⁶¹, Richard Serra avviva la celebre serie *Belts* (1966-67), memore dei neon corporei di Nauman e di quelli allora spaziale di Flavin, «materializzando la supposta otticità [opticality] di Pollock», per dirla con Buchloh²⁹⁶², per il tramite di una teoria di garbugli di gomma galvanizzata e dipinta sottoposti all'azione della gravità. All'autoreferenzialità tautologica dell'oggetto specifico – ma non per questo meno aptico, come ebbero a notare in tempi diversi Hal Foster²⁹⁶³ e Richard Shiff²⁹⁶⁴ – si pone contestualmente un ulteriore movimento intrinseco alla ricerca plastica. Prima ancora che la cosiddetta “arte processuale” riceva una veste teorica (con l'articolo di Morris apparso nel '68) ed espositiva statunitense²⁹⁶⁵ corpo, oggetto tridimensionale presentavano una connessione procedurale la cui portata si sarebbe evinta sin dall'anno successivo, come ora tenterò di mostrare [Figura 133].

²⁹⁵⁸ F. Colpitt, *Minimal art: the critical perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1993, p. 2, trad. mia.

²⁹⁵⁹ C. Van Bruggen, *Sounddance*, in R. C. Morgan (a cura di), Bruce Nauman, The Johns Hopkins University Press, Londra: Baltimora, 2002, pp. 43-69, qui 43, trad. mia.

²⁹⁶⁰ R. Storr, *Bruce Nauman*, Comunicato stampa della Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 1 maggio: 23 maggio 1995, The Museum of Modern Art, New York, 1995, p. 3.

²⁹⁶¹ Scrive a questo proposito Buchloh: «Oldenburg deve essere considerato una figura di importanza centrale per il concetto di scultura di Serra, che aveva portato la riduzione dei fenomeni plastici alla loro origine naturale: il sistema di coordinate formato dalla gravità e il *continuum* spazio-temporale in cui i processi gradualmente che coinvolgono le masse e le forze relative diventano eventi plastici, come si vede nei suoi “Soft Objects”. Le prime opere di Serra (ma anche di Bruce Nauman) sono state realizzate eliminando la relazione oggetto-rappresentazione della scultura di Oldenburg a favore di un'immediata attuazione e dimostrazione di questi fenomeni plastici fondamentali». B.H.D. Buchloh, *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*, p. 3, trad. mia.

²⁹⁶² B. H. D. Buchloh, *Richard Serra's Early Work: Sculpture between Labour and Spectacle*, in K. McShine, L. Cooke, *Richard Serra: Sculpture: Forty Years*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 3 giugno – 24 settembre 2007), Museum of Modern Art: Thames & Hudson, New York: Londra, 2007, p. 50, trad. mia. In relazione al movimento verso l'orizzontalizzazione della scultura e il dominio di una forma aperta su quello di una forma geometricamente rigida, come Buchloh si riferisce agli esemplari di *Belts* discutendo di «gioghi e imbracature» [*yokes and harness*] e di un'opera che agisce «restituendo l'opera a un corpo torturato piuttosto che a una visione liberata e autonoma» (ibidem, trad. mia).

²⁹⁶³ Si ricordi il già menzionato rilievo posto da Hal Foster per cui «per tutta la potenza visiva dell'opera di Judd – che spesso ha anche una forza aptica [*haptic force*] – spesso non ci coinvolge profondamente in modo fenomenologico» H. Foster, *Object Lesson: Hal Foster on the Objects of Donald Judd*, in “Artforum”, maggio-giugno 2020. Consultato il 20 agosto 2022: <https://www.artforum.com/print/202005/hal-foster-on-the-art-of-donald-judd-82817>.

²⁹⁶⁴ Si veda a riguardo il recente volume R. Shiff, *Sensuous Thoughts: Essays on the Work of Donald Judd*, Hatze Cantz, 2020.

²⁹⁶⁵ Mi riferisco alla celebre collettiva *Anti-Illusion: Procedures/Materials* organizzata al Whitney Museum of American Art e che, riunendo le più recenti sperimentazioni di artiste e artisti quali Benglis, Hesse, Andre, Morris avrebbe sancito la strutturale interrelazione tra gesto dell'artista, spazio espositivo e materiale al fine di creare, «per creare un insieme di condizioni di cui facciamo esperienza» in una logica inventiva ancora una volta intermediale. Si veda a riguardo: M. Tucker, J. Monte (a cura di), *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Cat. Mostra /Whitney Museum of American Art, New York, 19 maggio – 6 luglio 1969, Whitney Museum of American Art, New York, 1969, p. 10, trad. mia.

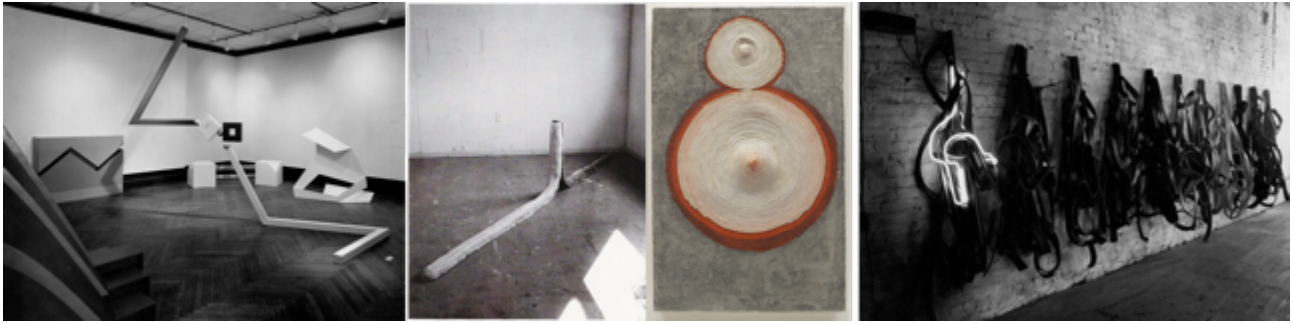


Figura 133: K. Mcshine, *Esposizione Primary Structure, The Jewish Museum, New York*; Bruce Nauman, *Untitled, 1965*; Eva Hesse, *Ringarouse, 1965*; Richard Serra, *Belts, 1967*

4.2.3. Nella scena newyorkese: «the haptic system» di J.J. Gibson

Il 1966 newyorkese, come era stato un cinquantennio prima con il 1916, può essere definito un anno aptico per una pluralità di ragioni. Se sovente è stata sottolineata l'influenza esercitata da Merleau-Ponty nei confronti delle sperimentazioni minimaliste e, più precisamente, nell'immediata controproposta a esse avanzate attorno all'alveo "anti-greenberghiano" e del resto problematico del cosiddetto "Postminimalismo"²⁹⁶⁶, occorre menzionare una seconda fonte meno nominata.

Nel 1966 vedeva infatti la luce il capitale volume dello psicologo statunitense James Gerome Gibson *I sensi considerati come sistemi percettivi* [*The senses considered as perceptual systems*] dato alle stampe per l'editore Houghton Mifflin di Boston²⁹⁶⁷. Il testo, oggetto di una duplice stesura²⁹⁶⁸, nasceva da una serie di soggiorni di studio all'Università di Princeton, che aveva sovvenzionato allo psicologo statunitense un contratto di ricerca «sulla percezione del "movimento" e dello "spazio"»²⁹⁶⁹. Gibson, del resto, non arrivava al '66 estraneo agli studi sull'aptico e, più generalmente al campo percettologico. Nel '50, a seguito del trasferimento a Ithaca nel '49²⁹⁷⁰, questi aveva licenziato il prodromico volume *La percezione e il mondo visibile* [*Perception and*

²⁹⁶⁶ Come noto il conio di tale denominazione si deve a una recensione apparsa nel '69 su "Artforum" a firma del critico d'arte statunitense Robert Witten-Pincus che, tornando nel 1987 sulla notevole fortuna di cui il termine dovette godere nei decenni a venire, ne sottolineava l'opposizione tanto alle coeve ricerche minimaliste, quanto all'azione esercitata «dall'accademia congelata e gerarchica della pittura astratta» statunitense. Negli anni della presidenza Nixon e della nefasta Guerra in Vietnam, Witten-Pincus visualizzava l'emergere "eversiva" di una compagine di «artisti più giovani, esclusi da un circolo d'oro di pittori e scultori eletti e respinti da un'agenda basata sull'autoreferenzialità modernista, videro un formalismo riflessivo e il sistema delle gallerie che lo sponsorizzava come estranei e perniciosi. In breve, l'accademia dell'astrazione divenne il nemico e nacquero le attività coperte dal termine Postminimalismo. Questa opposizione continuò dagli anni Sessanta agli anni Settanta con la fusione tra concettualismo e minimalismo». Rintracciando l'esistenza di una corrente che l'autore identifica come «massimalista» [*Maximalism*], questi ne individua tre fasi di sviluppo: la prima dominata da un «modo pittorico/sculturale» [*pictorial/sculptural mode*] che Witten-Pincus intende, richiamando peraltro Wölfflin, quale risposta all'austerità della Minimal; una tendenza «astratta» di ispirazione matematica; le ricerche confluite nell'alveo del «teatro concettuale». R. Witten-Pincus, *Postminimalism into maximalism: American art, 1966-1986*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987, pp. 1, 9-12, trad. mia.

²⁹⁶⁷ J. J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems*, Houghton Mifflin, Boston, 1966.

²⁹⁶⁸ *ivi*, p. VII, trad. mia.

²⁹⁶⁹ *ibidem*.

²⁹⁷⁰ E.S. Reed, *James J. Gibson and the psychology of perception*, Yale University Press, New Haven, 1988, p. 24. Benché datato, la monografia di Reed rimane una delle pubblicazioni maggiormente esaustive rispetto alla teoria percettologica di Gibson e alla biografia critica del suo autore. Come sovente accade nelle questioni sull'aptico, sebbene

Visual Word], in cui ostracizzava una visione meramente meccanicistica dei fenomeni percettivo-sensoriali, per proseguire nell'esplorazione dei meccanismi della visione in una direzione, come noto, più marcatamente ecologica²⁹⁷¹. Mentre nel già citato contributo *Observation on Active Touch*, pubblicato nel novembre del '62 per la rivista specialistica "Psychological Review" Gibson, facendo puntuale menzione dei predecessori Révész e Katz, descriveva un'investigazione incentrata sulla componente attiva del toccare²⁹⁷², nel volume edito nel '66 alla percezione aptica [*haptic*] sarebbe stato rivolto ampio spazio, indicando quest'ultima come uno dei sistemi percettivi mediante cui il soggetto percepisce. Se non sussistono evidenze della conoscenza, in quel frangente temporale, delle teorie di Gibson da parte di storici dell'arte, critici e artisti – in una notorietà altalenante che toccherà l'opera dello psicologo statunitense anche negli anni a venire – rimane altresì curioso constatare come, nell'anno di svolta corporea-carnale in risposta ai fasti del Minimalismo, Gibson proponesse una formulazione sull'aptico di carattere ambientale-performativo particolarmente suggestiva se confrontata con le sperimentazioni artistiche statunitensi di quel torno d'anni.

il sistema aptico [*the haptic system*], quindi, è un apparato [*apparatus*] con cui l'individuo ottiene informazioni sia sull'ambiente sia sul proprio corpo. Sente un oggetto rispetto al corpo e il corpo rispetto a un oggetto. È il sistema percettivo con cui animali e uomini sono letteralmente in contatto con l'ambiente [*literally in touch with the environment*]. Quando diciamo in senso figurato che un uomo è in contatto con l'ambiente guardando o ascoltando, la metafora è qualcosa su cui riflettere²⁹⁷³.

Gibson si fosse occupate a più riprese, almeno negli anni Sessanta, alle indagini di tale modalità percettiva, lo studio di Reed non contempla a riguardo alcuna informazione (salvo citare in bibliografia un contributo sull'argomento compilato a quattro mani con F. Backlund). *ivi*, p. 339.

²⁹⁷¹ Mi riferisco in questa sede agli studi: J.J. Gibson, *The visual perception of objective motion and subjective movement*, in "Psychological Review", 1954, Vol. 61, No. 5, pp. 304-314; *Ecological optics*, in "Vision Research", Vol. 1, N. 3-4, ottobre 1961, pp. 253-262; *Optical motions and transformations as stimuli for visual perception*, in "Psychological Review", Vol. 64, No. 5, pp. 288-295; per un'introduzione alla teoria percettologica di Gibson, fondata sulla centralità di «un osservatore e in movimento» che ricava dati dall'ambiente esterno attraverso una «percezione diretta» si veda: E. Bruce Goldstein, in "Leonardo", Vol. 14, No., 3, estate 1981, pp. 191-195, qui 191.

²⁹⁷² J. J. Gibson, *Observation on Active Touch*, in "Psychological Review", Vol. 69, N. 6, 1962, pp. 477-491, qui 479, trad. mia. Per l'autore la mano esplora le superfici di un oggetto comprendendone il volume e il peso facendo utilizzo «dell'intero sistema scheletrico-muscolare» (*ivi*, p. 479, trad. mia). Deve essere sottolineato a questo proposito come, sebbene Gibson si riferisca alla nozione di «aptica» [*haptics*] citando Révész, questi non effettui alcun rinvio alle prodromiche di Dessoir che, presumibilmente, questi non dovette conoscere (*ivi*, p. 478), oltre che, come si vedrà a breve, avversare nei loro presupposti. Del predecessore Titchener, come si è visto operativo presso il laboratorio della Cornell University negli anni Novanta dell'Ottocento, questi annota: «l'apice dello sforzo di ricerca è stato raggiunto sotto Titchener alla Cornell nei primi decenni di questo secolo. Oggi se ne ricorda poco, ma persiste l'idea generale che il senso originario del tatto possa essere suddiviso in cinque sensi: pressione, calore, freddo, dolore e cinestesi» J. J. Gibson, *The Senses Considered As Perceptual Systems*, p. 98, trad. mia.

²⁹⁷³ *ivi*, p. 97, trad. mia. Prendendo le distanze da un'impostazione ancora parzialmente ottocentesca delle indagini sensoriali, Gibson pone al centro un candidato i cui parametri vengono studiati a partire dall'interazione attiva con il medesimo, ravvisando nella percezione aptica una globalità assente nei restanti canali sensoriali: «il sistema aptico, a differenza degli altri sistemi percettivi, comprende l'intero corpo, la maggior parte delle sue parti e tutta la sua superficie. Le estremità sono organi di senso esplorativi, ma anche organi motori performativi, cioè l'attrezzatura per sentire è anatomicamente uguale a quella per fare» (*ivi*, p. 99, trad. mia). Tale globalità riflette inoltre una valenza contestualmente propriocettiva/interocettiva e una invece afferente all'azione dei meccanorecettori disseminati sull'epidermide e dunque al «toccare cutaneo»: «in questo modo un'estremità può essere orientata sia rispetto alla struttura del corpo sia rispetto alla struttura dello spazio, anche in assenza di visione. *La disposizione di tutte le ossa, in qualsiasi momento, può essere pensata come una sorta di spazio vettoriale ramificato nello spazio più ampio dell'ambiente*, specificato dall'insieme degli angoli di tutte le articolazioni rispetto agli assi principali del corpo. E ora, si noti, il tatto cutaneo rientra nel quadro, perché la disposizione delle superfici ambientali a contatto con i membri del corpo e la disposizione dei membri del corpo vanno di pari passo» (*ivi*, p. 102, trad. mia, enfasi mia). Infine, nell'evidenziare il carattere sociale del «tatto aptico» [*haptic touch*], implicato nel consolidarsi dei rapporti madre-figlio e nella vita sessuale, entrambe attività che prevedono il contatto diretto tra corpi (*ivi*, pp. 132-133), Gibson perviene a una definizione di tale facoltà del sentire secondo cui «più di ogni altro sistema percettivo, l'apparato aptico incorpora recettori distribuiti in tutto il corpo e questa diversità di

Sarà necessario considerare di seguito la circostanza per cui, in una coincidenza quanto meno curiosa, uno dei testi in cui Gibson indaga più estesamente la percezione aptica (ciò che l'autore definisce con le espressioni di «aptico» [*haptic*] e «tatto/toccare attivo» [*active touch*] e «sistema aptico» [*haptic system*]) si verifichi proprio nel '66, quando altrettante storie sull'aptico paiono dispiegarsi [Figura 134].

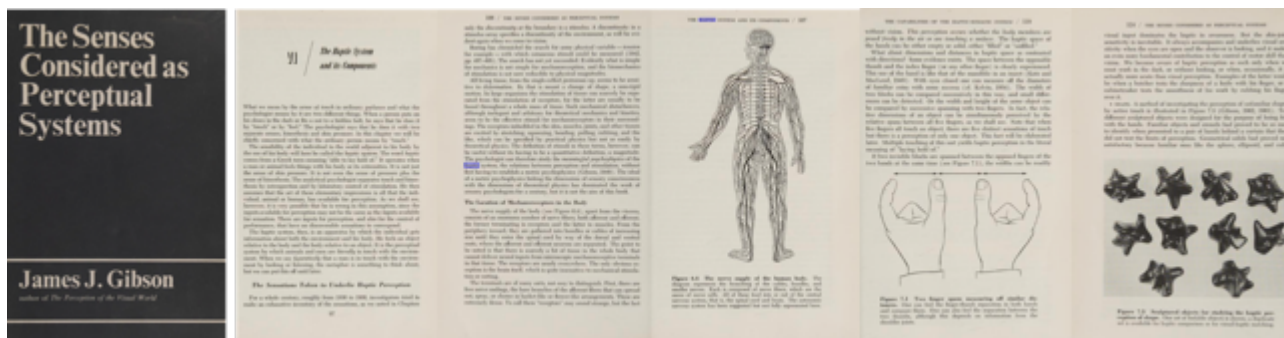


Figura 134: J. J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems*, Houghton Mifflin, Boston, 1966

«La scena artistica di New York degli anni Sessanta – come annota Daniel Marzona – era un villaggio in cui tutti si conoscevano», non ancora oggetto delle sperequazioni finanziarie che si sarebbero sistematicamente verificate due decenni a seguire e con un numero di gallerie idealmente ridotto (un «centinaio») ²⁹⁷⁴. In un simile contesto, come nota acutamente Bruce Robertson, dovette verificarsi la singolare circostanza per cui «il Minimalismo era finito prima ancora di essere nominato» ²⁹⁷⁵. Ossia, ben prima di ricevere una veste lessicologica comunemente accolta (in un'eventualità che del resto, come noto, non si verificherà), il campo schiuso dalle ricerche confluite nell'alveo della Minimal avevano già ricevuto un attacco prodromico da parte di quegli artisti che con le istanze introdotte dal minimalismo si erano parzialmente confrontati, tra i quali figurano Bob Morris, Richard Serra, Eva Hesse e Mel Bochner ²⁹⁷⁶. La prima esposizione newyorkese comprendente oggetti di Judd e Morris frammisti a esemplari Pop, punta di diamante della metropoli statunitense almeno dal '62, era stata la Green Gallery di Richard Bellamy, aperta nel 1960 sulla cinquantasettesima e che inaugurava nel gennaio del '63 la collettiva *New Work: Part I* con opere di «Milet

anatomia rende difficile comprendere l'unità di funzione che comunque esiste. Inoltre, è così evidentemente coinvolto nel controllo delle prestazioni che introspezzivamente non siamo consapevoli della sua capacità di produrre percezione; lasciamo che sia il sistema visivo a dominare la nostra coscienza». Nel sistema aptico devono dunque completarsi uno spettro di «sottosistemi» (memori di quelle indagini empiriche tardo-ottocentesche di cui Gibson contesta la metodologia) che agiscono in maniera combinata tra i quali si annoverano «tatto cutaneo, tatto aptico, tatto dinamico, tatto-temperatura e tatto-dolore», unitamente all'azione del «tatto orientato» [*oriented touch*], di maggiore interesse per la presente analisi, e pertinente alla «combinazione di informazioni aptiche con l'input continuo di informazioni vestibolari» (ivi, p. 134, trad. mia).

²⁹⁷⁴ D. Marzona, *What you see is what you see*, in D. Marzona, U. Grosenick (a cura di), *Minimal Art*, Taschen, Köln: Los Angeles, 2006, pp. 6-27, qui 24, trad. mia.

²⁹⁷⁵ B. Robertson, *Rethinking the 1960s: The History of Art History*, Z. Jian, B. Robertson (a cura di), in *Complementary Modernisms in China and the United States. Art as Life: Art as Idea*, Punctum Book, 2020, pp. 435-446, qui 439, trad. mia.

²⁹⁷⁶ *ibidem*.

Andrejevic, Dan Flavin, Yayoi Kusama, Robert Morris, Larry Poons, Lucas Samaras e George Segal»²⁹⁷⁷. Nell'autunno di quello stesso anno Morris esordiva con la sua prima personale (in cui figuravano *Columns* del '61, il basso parallelepipedo di *Slab* del '62 e il duchampiano *Card File* del '62)²⁹⁷⁸, mentre tra il dicembre del '63 e il gennaio del '64 sarebbe stata la volta di Judd, che esponeva alla Green Gallery le prime opere tridimensionali²⁹⁷⁹. D'altro canto, come anticipavo, è il 1966 a costituire un anno a tal proposito nevralgico. Mentre la sera del 26 aprile si consumava la vernice della leggendaria *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* curata dal citato McShire e comprendente quaranta artisti angloamericani (tra cui Anthony Caro, David Smith, ma anche i giovanissimi Robert Smithson e Judy Chicago)²⁹⁸⁰, cinque mesi a seguire e a diversi isolati di distanza inaugurava alla Fischbach Gallery la collettiva *Eccentric Abstraction* a cura di Lucy Lippard, nonché una prodromica “altra faccia della medaglia”.

Una scultura eretta quale *Laocoon* di Eva Hesse, ultimata nel marzo del 1966²⁹⁸¹ costituisce un esemplare suggestivo al fine di introdurre le duplici valve in cui lo scenario newyorkese versava a quelle date. Memore del rigoroso principio compositivo di *Standing Open Structure Black* (1964) di Sol Lewitt²⁹⁸², artista con cui Hesse era in contatto sin dai primi anni Sessanta²⁹⁸³, *Laocöon*, scultura lessinghiana e greenberghiana almeno nel titolo, ne infrange la logica immettendo una ragnatela di cavi e tubi coperti di tessuto che ne intersecano i volumi cubici. Nel mese di marzo di quell'anno, precorrendo le collettive di McShine e Lippard, Eva Hesse colonizzava la neonata *koiné* minimalista facendo assumere alla medesima un afflato terribilmente intracorporeo.

4.2.4. Lippard scopre l'apτικό di Lowenfeld, via Barr

Nell'ottobre del 1966, il nome della critica e futura attivista Lucy R. Lippard, nata a New York nel '37, era noto nel sistema dell'arte newyorkese. Lippard, che proprio nel '66 avrebbe avviato la propria attività curatoriale, si era formata presso l'Institute of Fine Arts (NYC), dove aveva conseguito un Master in storia dell'arte e, in un'esperienza che dovette plasmare in maniera ancor più decisiva la sua pratica di ricercatrice e curatrice, come assistente curatrice e bibliotecaria al MoMa di New York dall'autunno del '58 per tutto il '60²⁹⁸⁴. Come accaduto per Greenberg e Read, anche la giovane critica aveva militato per numerose riviste di

²⁹⁷⁷ *Local History: Donald Judd and Green Gallery*, Judd Foundation. Consultato il 31 agosto 2022: <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-donald-judd-green-gallery/>.

²⁹⁷⁸ J. E. Stein, *Eye of the sixties: Richard Bellamy and the transformation of modern art*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2016, pp. 191-192. Si rinvia alla monografia di Stein per un'esauritiva e accorata ricognizione della figura del gallerista Richard Bellamy e del ruolo nevralgico che questi ebbe nell'orientare le sperimentazioni artistiche newyorkesi dei primi anni Sessanta.

²⁹⁷⁹ La mostra venne ospitata negli spazi della Green Gallery dal 17 dicembre 1963 all'11 gennaio del '64. Si veda a riguardo: D. Judd, C. Urray (a cura di), *Donald Judd Interviews*, David Zwirner, New York, 2019, p. 28.

²⁹⁸⁰ J. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*: p. 13. Per un'introduzione all'esposizione si veda J. Meyer, A tour of “Primary Structures”, in ID, *Minimalism: art and polemics in the sixties*: pp. 13-30.

²⁹⁸¹ G. Pollock, V. Corby, *Encountering Eva Hesse*, p. 40.

²⁹⁸² S. Cross, D. Markonish (a cura di), *Sol LeWitt: 100 views*, Cat. Mostra *Sol Lewitt: A Wall Drawing Retrospective* (Mass Moca, Mass., 2008), Yale University Press, New Heaven, 2008, p. 68.

²⁹⁸³ Sui rapporti tra Eva Hesse e Sol Lewitt si veda: K. Swenson, *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York*, Yale University Press, New Heaven: Londra, 2015.

²⁹⁸⁴ H. Ulrich Obrist, L. Lippard, *Lucy Lippard*, in H. Ulrich Obrist (a cura di), *A Brief History of Curating*, Letzigaben; Press du reel, Zurigo: Dijon: New York, 2008, p. 198. Intervistata da Obrist, Lippard ripercorre l'esperienza presso il dipartimento curatoriale del museo, dove ebbe modo di sfogliare i libri e i cataloghi che andava a catalogare, tradurre

settore, tra le quali, nella fattispecie, “Art Journal”, e “Art International” (dal ‘64) e “Artforum”. Inoltre, benché Greenberg e Lippard vantassero due modalità sostanzialmente divergenti di intendere la pratica e le finalità della critica d’arte – senza contare l’ostilità dichiarata dal più anziano autore nei confronti della più giovane competitor²⁹⁸⁵ – rimane altresì possibile rilevare alcuni punti di tangenza, sul piano teorico, tra i due autori²⁹⁸⁶. Tuttavia, come mi auspico di illustrare nella successiva analisi, in cui l’argomentazione sarà focalizzata sui rapporti tra sentire aptico e la prima attività critico-curatoriale di Lippard e, ancora più specificamente, su alcune occasioni espositive e scritti realizzati entro gli anni Sessanta, dovettero essere proprio talune difformità strutturali a determinare uno iato significativo, oltre che certamente generazionale, tra Lippard e Greenberg. Prima di enunciarle, tuttavia, occorre porre una precisazione terminologica.

Lucy Lippard, come numerose delle autrici e degli autori sinora oggetto di analisi, impiega soltanto sporadicamente il termine aptico. La consultazione degli scritti della critica newyorkese, a onore del vero, permette di rilevare una sola occorrenza filologicamente puntuale che, per quanto unica, consente di porre la questione entro uno scenario maggiormente complesso, quando non addirittura essenziale rispetto al pensiero di Lippard. Nel settembre del ‘66, in occasione di una lunga recensione pubblicata su “Art International”, avente in sé valore di prodromico saggio sulla cosiddetta arte primitiva e sulle influenze da essa esercitata in ambito avanguardistico e non, tema che occuperà l’autrice nei decenni a venire²⁹⁸⁷, Lippard si avvale dell’aggettivo «aptico» [*haptic*], riportando una considerazione formulata da Alfred Barr un decennio prima. In quella sede Lippard annota, prendendo in esame la fascinazione che i manufatti extra-europei poterono esercitare su Matisse: «Alfred Barr ha notato la corrispondenza dei tratti bulbosi della serie *Jeannette* con alcune maschere del Camerun nel loro carattere aptico [*haptic character*], anche se probabilmente queste non erano disponibili nella Parigi dell’epoca»²⁹⁸⁸.

Il passaggio trascritto costituisce un frammento significativo di una riflessione di più ampia portata condotta da Lippard sul medium scultura, medium che, come si vedrà a breve, la critica mirava a erodere nella sua stazionaria veste tradizionale. Avvalendosi del costrutto di «forma significante» di Bell (Lippard riporta l’espressione tra virgolette senza tuttavia esplicitarne la fonte), l’autrice mira a rivendicare il carattere non mimetico e la pregnanza plastica di tali manufatti, generati entro una cornice altra rispetto alle corrispettive europee, affermando come «la più grande lezione che la scultura primitiva aveva da insegnare all’artista europeo era forse la capacità delle forme astratte e geometriche di trasmettere forza emotiva [*to convey emotional force*]»²⁹⁸⁹. Considerando come la prima versione manoscritta del testo introduttivo di *Eccentric*

didascalie e compilare brevi trafiletti, sancendo una prima e fondamentale connessione con una prassi di matrice archivistica che accompagnerà la critica d’arte per il resto della sua carriera.

²⁹⁸⁵ È Lippard stessa a ricordare, in una frase divenuta nota, come Greenberg si fosse rivolto a un amico comune affermando che «mondo dell’arte era diventato così brutto che qualcuno come Lucy Lippard poteva essere preso sul serio», senza esitare a specificare come una simile atteggiamento fosse di fatto «reciproco» H. Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, p. 201, trad. mia.

²⁹⁸⁶ Si veda a riguardo: M. Wagner, *Antagonismus Und Synthese. Von Clement Greenberg Zu Lucy Lippard -- Wie Worte Und Werte Zusammenfinden*, in “GA”, N. 2, 2019, pp. 54-71.

²⁹⁸⁷ Il titolo *Heroic Years from Humble Treasures: Notes on African and Modern Art* realizzava una crasi di due esposizioni che Lippard dovette visitare quell’anno a Houston (Texas). L. R. Lippard, *Heroic Years from Humble Treasures: Notes on African and Modern Art*, in L. R. Lippard, *Changing: essays in art criticism*, Dutton, New York, 1971, pp. 35-47.

²⁹⁸⁸ *ivi*, pp. 42-43, trad. mia.

²⁹⁸⁹ *ivi*, p. 35, trad. mia.

Abstraction, sostanzialmente invariata rispetto al saggio pubblicato tre settimane a seguire, veniva dattilografata da Lippard in data 2 ottobre '66 e a esposizione inoltrata, il suddetto passaggio scritto in settembre consente di istituire una prima connessione tra una forma plastica che l'autrice definisce come astratta e la capacità insita nella suddetta forma di suscitare un'emozione, in un tema assorbito, ma anche travisato, tanto dagli artisti quanto dai teorici europei.



Figura 135: A.H. Barr, *Matisse, his art and his public*, The Museum of Modern Art, New York, 1951

È in tale contesto, dunque, che deve essere contemplato il conciso (sebbene puntuale) riferimento all'aptico [Figura 135]. La brevità del rinvio posto da Lippard, che lascia tuttavia presagire una consultazione tutt'altro che superficiale del saggio di Barr, si carica di ulteriori significati qualora si prenda in esame il volume in questione. Il monumentale studio licenziato da Barr quale aggiornamento del catalogo compilato in occasione della prima retrospettiva organizzata dal MoMa dell'opera di Matisse nel '31²⁹⁹⁰, ospitava una riflessione sul sentire aptico particolarmente complessa. La ricchezza dell'intervento di Barr potrebbe rendere conto del perché Lippard, sin dal settembre del '66, poté mostrarsi attratta da alcune delle componenti implicite in tale costruito e non alla categoria stessa di aptico, per come essa era stata posta a sistema dello storico dell'arte. Discutendo della fortuna alterna ricevuta dalle cinque teste scolpite di Jeanette e illustrandone affinità e differenze, Barr riconduceva il diverso linguaggio mutuabile dal confronto tra la prima e la terza versione all'articolazione tra «i tipi di scultura ottica e aptica [*haptic*] descritte dal già menzionato Lowenfeld nei suoi studi sulla scultura dei bambini e dei ciechi»²⁹⁹¹. Avendo presumibilmente mutuato la conoscenza di tale categoria dalla frequentazione degli scritti di Read²⁹⁹², Barr elabora un'attenta sintesi delle teorie dello psicologo viennese riproponendo la distinzione da questi ravvisata in seno all'arte plastica per cui «la scultura ottica, come suggerisce il termine, dipende dal senso della vista, quella aptica dal senso combinato del tatto e dai sensi interni della posizione muscolare e della funzione organica», abbinata alla canonica (ed errata) distinzione tra tipo visivo e aptico²⁹⁹³. Mostrando una comprensione profonda delle suddette teorie, Barr

²⁹⁹⁰ A.H. Barr, *Matisse, his art and his public*, The Museum of Modern Art, New York, 1951, p. 9.

²⁹⁹¹ *ivi*, pp. 141-142, trad. mia.

²⁹⁹² Tra le fonti di Barr si annovera infatti un volume di Read che lascia supporre che il curatore statunitense possa essersi imbattuto in tale termine, peraltro inserito fedelmente in quella stessa cornice di autori viennesi posta dal critico inglese, dalla frequentazione di altri suoi testi. Nello specifico, il testo citato da Barr in bibliografia (*ivi*, p. 566, nota 29) corrisponde a: H. Read, *Art Now* (1933), Faber & Faber, Londra: New York, 1934.

²⁹⁹³ *ibidem*.

perviene di seguito a ipotizzare una lettura che declini tale sviluppo dicotomico nel frangente inventivo-esecutivo, affermando come,

in altre parole, Matisse, in primo luogo un pittore, cioè un artista dipendente da mezzi plastici puramente visivi [*purely visual plastic means*], può creare nella sua scultura un'opera profondamente tattile [*profoundly tactile*], in cui le mani, a contatto con l'argilla plastica, modellano forme che sono comparativamente indipendenti dall'occhio. Ciò non significa che Matisse modellasse a occhi chiusi, ma piuttosto che le forme di *Jeannette III* sono un composto non solo della memoria visiva [*visual memory*], ma anche dell'immaginazione aptica [*haptic imagination*], nonché del senso altamente sviluppato dell'artista per le forme sia visive che tattili²⁹⁹⁴.

Non è da escludere, a mio avviso e come mi auspico di dimostrare di seguito, che Lippard possa essere stata colpita non tanto dall'associazione formale elaborata da Barr tra le teste di *Jeanette* e talune maschere provenienti dal Camerun, in una proposta che in effetti l'autrice contesta poco oltre²⁹⁹⁵. Piuttosto, i riferimenti a un'immaginazione aptica, alla manipolazione della materia, così come la meditazione sulle relazioni esistenti tra pittura e scultura, poterono attrarre la critica statunitense nell'assolvere un suo dichiarato obiettivo: quello di mettere in discussione il regime di "purezza mediale" articolato da Clement Greenberg.

4.2.4.1. *Eccentric Abstraction*: uno stile «anti-sculturale» per la scultura

Il manoscritto di *Eccentric Abstraction*, compilato il 2 ottobre 1966 quale canovaccio per una conferenza tenuta dall'autrice all'Università di Berkeley e come introduzione alla collettiva, poneva in apertura e in chiusura due enunciati a tratti inequivocabili. Sotto l'egida di Champfleury – Lippard ne riporta in traduzione l'emblematica citazione «solo il brutto è attraente» –, la critica newyorkese poteva affermare come

il rigore dell'arte strutturale sembrerebbe precludere del tutto qualsiasi aberrazione verso l'esotico. Eppure, negli ultimi tre anni, un ampio gruppo di artisti della costa orientale e occidentale, in gran parte sconosciuti l'uno all'altro, ha sviluppato uno stile non-scultoreo [*nonsculptural*] che ha molto in comune con la struttura primaria [*primary structure*] e, sorprendentemente, con aspetti del Surrealismo²⁹⁹⁶.

Il finale della versione dattilografata, dalla quale Lippard avrebbe soppresso due paragrafi in vista della pubblicazione, presenta una serie di considerazioni rimosse dalla versione definitiva. In quella sede la critica annota: «sebbene sia troppo presto dirlo, esiste una buona possibilità che la tendenza dell'astrazione eccentrica [*eccentric abstraction tendency*], o qualcosa di simile a essa, possa essere il primo stile a soppiantare il Surrealismo invece di sviluppare meramente alcuni campi del suo relativo fallimento nelle arti visive. Il futuro della scultura potrebbe ben risiedere in un simile stile non-scultoreo»²⁹⁹⁷. L'articolato rapporto di filiazione e superamento della cornice surrealista, unitamente alla rivendicazione di uno stile non-scultoreo per l'arte plastica costituiscono i lemmi fondativi del discorso di Lippard. In un secondo manoscritto dattilografato equivalente al foglio di sala, l'autrice afferma con tono ancor più perentorio come «il lavoro» degli artisti provenienti dalla East e dalla West Coast «è non-scultoreo»²⁹⁹⁸.

²⁹⁹⁴ ibidem, trad. mia, enfasi mia.

²⁹⁹⁵ Gli attributi esibiti dai suddetti esemplari tradiscono, a detta di Lippard, «una soluzione più sofisticata e moderna». L. R. Lippard, *Heroic Years from Humble Treasures: Notes on African and Modern Art*, p. 43, trad. mia.

²⁹⁹⁶ L.R. Lippard, *Manoscritto Eccentric Abstraction*, 2 ottobre 1966, p. 1, trad. mia.

²⁹⁹⁷ ivi, p. 13, trad. mia.

²⁹⁹⁸ L. R. Lippard, *Manoscritto abbreviato Eccentric Abstraction*, (ottobre 1966?), p. 1, trad. mia.

La consultazione dei tre testi di *Eccentric Abstraction* (la versione manoscritta da cui dovette derivare il saggio pubblicato, il saggio stesso e il foglio di sala) rende possibile individuare due direttrici destinate a orientare la ricerca di Lippard negli anni immediatamente successivi. La prima, lo si è detto, afferisce a un complesso ripensamento dello statuto del medium scultura. A questo proposito deve essere sottolineato come Lippard non intenda negare la possibilità di una nuova scultura – l’esposizione stessa, da ultimo, esibisce principalmente oggetti tridimensionali, svolgendo il ruolo di laboratorio critico per una serie di riflessioni sulla scultura consolidatisi anche negli anni a venire – quanto piuttosto ne rigetti l’identificazione con la «scultura accademica sponsorizzata dal governo» e, più generalmente, con la tradizionale scultura monumentale, soggetta all’impiego del piedistallo, di materiali refrattari e sostanzialmente antropomorfa²⁹⁹⁹. In altri termini, Lippard, come a sua volta aveva fatto Greenberg, pare rifiutare quella linea “monolitica” proposta da Read, senza tuttavia optare per la soluzione disegnativo-pittorica ipotizzata dal critico newyorkese. Infatti, e qui si pone il secondo indirizzo cruciale per l’argomentazione, è in questo frangente che a mio avviso Lippard pone le basi per la definizione di una proposta critica incardinata sulla motilità del sentire aptico, che ravvisi il proprio motore nella risonanza tra oggetto e corpo senziente, e che assegni a uno spettro di figure afferenti alla possibilità di toccare, all’evocazione del toccare, alla prossimità tra le funzioni sintetico-viscerali dell’opera e quelle del corpo umano, alla finzione del toccare, alla manipolazione della materia-forma e alla componente erotica-viscerale una valenza eminentemente autoriale.

In questo senso, mi pare che il secondo testo dattilografato offra la formulazione più chiara di ciò che Lippard intende con la locuzione neologica di «astrazione eccentrica». «Eccentrico», annota la teorica rilevando l’esistenza di un nucleo di sperimentazioni artistiche condotte tra la East e la West Coast variabilmente riferibili a tale campo semantico,

significa decentrato [*off-centered*], idiosincratico, perverso. Questi artisti sono eccentrici perché rifiutano di rinunciare all’immaginazione [*imagination*] e all’espansione [*expansion*] dell’esperienza sensoriale/sensuosa [*sensuous experience*], ma rifiutano anche di sacrificare la solida base formale richiesta al meglio dell’attuale arte non oggettiva.

L’espressione che occorre sin da ora isolare e che Lippard estesamente indagherà nella seconda metà degli anni Sessanta (e diversamente dagli anni Settanta agli anni Novanta) risulta per l’appunto quella di “esperienza sensuosa”, locuzione in cui, come mostrerò a breve, rientrano molteplici funzioni riferibili all’aptico.

Ponendo al centro la vocazione umoristica [*humour*], «del tutto sensuale e vivificante» [*wholly sensuous, life-giving element*] e allo stesso tempo mortifera [*death premise*] dell’astrazione eccentrica, Lippard ne rintraccia una genealogia di matrice surrealista³⁰⁰⁰. Il regesto di fonti convocate a precorrere la «cancellazione della

²⁹⁹⁹ L.R. Lippard, *Eccentric Abstraction* (1966), in *Changing: Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 197, pp. 98-111, qui 100, trad. mia.

³⁰⁰⁰ Deve essere a questo proposito sottolineato come Lippard giunga a rileggere le molteplici sperimentazioni artistiche maturate in ambito anglo-americano negli anni Sessanta nei termini di un’evoluzione e di una rivisitazione di taluni stilemi surrealisti (primi fra tutti il riferimento all’erotismo e alla nascita per così dire automatica della forma), elaborando in tal senso un’acuta critica all’esposizione *Dada, Surrealism, and their heritage* curata da William S. Rubin al MoMa di New York nella primavera del ‘68. Nel perimetro della recensione *Notes on Dada and Surrealism at the Museum of Modern Art*, apparsa sulle pagine di “Art International” nel maggio del ‘68, Lippard affermava: «c’è una grande quantità di interessante arte astratta che ha un forte debito, anche se a volte indiretto, con Dada e il Surrealismo. Mi sarebbe piaciuto vedere, almeno rappresentati, lavori come i nuovi pezzi in feltro di Robert Morris, alcuni della *New English Sculpture*, i giochi di parole visivi tridimensionali di Bruce Nauman, la fusione tra post-surrealismo e strutture primarie che si trova

dicotomia forma-contenuto» perseguita dalle nuove ricerche presenta una pletora di manifestazioni variabilmente riconducibili alla motilità di un toccare esteso tra superficie, terza dimensione e spazio.

Tra di esse si annoverano le morbide stoviglie in pelliccia di Meret Oppenheim – con il celebre *Object* del '36; il guanto tridimensionale e soggetto a torsione di *From the Other Side of the Bridge* licenziato da Yves Tanguy quello stesso anno; la successiva vasca da bagno rivestita in pelliccia da Dalí nel '41 per la vetrina del grande magazzino di lusso newyorkese Bonwit Teller, per cui Lippard annota come «l'osservatore era invitato figurativamente [*figuratively*] a immergersi in un grande grembo di pelliccia [*great fur womb*]]; i corpi molli di Oldenburg, a cui la critica assegna un ruolo prodromico; gli oggetti tridimensionali tempestati di falli di Yayoi Kusama, già nominati da Judd quali precursori dell'oggetto specifico; i «rilievi spalancati» assemblati da Bontecou; il soffice *The Plust* (1964) di Horace Clifford Westermann e infine, sopra tutti, le sculture «carnali», «indirettamente erotiche» e «scatologiche» prodotte da Louise Bourgeois sin dai primi anni Quaranta e culminanti con la serie di calchi in gesso e lattice dalla parvenza «altamente tattile» esposti alla Stable Gallery nel '64³⁰⁰¹.

Riflettendo sulla serie delle *Tane* [*Lairs*], di cui unità Lippard concepisce come anti-scoltoree nel loro esibirsi minute, apparentemente flaccide ed epidermiche, la critica perviene a illustrare il sostrato percettologico della propria proposta critica. L'esperienza delle suddette opere per Lippard «provoca quella parte del cervello che, attivata dall'occhio, esperisce le sensazioni fisiche più forti»³⁰⁰². La consultazione del primo manoscritto permette di comprendere come, nella successiva trattazione, Lippard dovette aver meditato su quale fonte teorica inserire a sostegno della propria ipotesi critica, sottolineando alcuni enunciati e tracciando un segno a indicare che, a quelle altezze, alcuni dati dovevano essere inseriti nel testo. Che l'obiettivo ultimo di tale transizione immaginifica tra occhio e cervello sia il corpo, inteso nel suo porsi quale macchina muscolare senziente e quale luogo di un'immaginazione aptica, lo si intuisce esaminando il passaggio in questione:

Questa identificazione irrazionale [*mindless*], quasi viscerale [*near-visceral*] con la forma, per la quale il termine psicologico “ego corporeo” [*body-ego*] o “coscienza muscolare” [*muscular consciousness*] di Bachelard [il riferimento a Bachelard non figura nelle versioni dattilografate] sembra perfettamente

nel lavoro di Eva Hesse, Frank Lincoln Viner, Gary Kuehn, Keith Sonnier o Jean Linder, gli stampi in lattice di Louise Bourgeois o il *funk* avanzato di Mowry Baden, Harold Paris, Don Potts, William Wiley, Bruce Conner o Kenneth Price. E che dire delle forme sottovuoto picabiane di Craig Kaufman, delle “particelle” di Carl Andre, delle versioni cromate di Paolozzi del periodo di Tanguy? O entro i limiti più ristretti apparentemente stabiliti, perché non c'era un Westermann più originale e un Kienholz migliore, un Oldenburg più forte ed erotico (un tubo di scarico, o una vasca da bagno)?» L. R. Lippard, *Notes on Dada and Surrealism at the Museum of Modern Art* (Maggio 1968), in *Changing: essays in art criticism*, pp. 48-60, qui 48, trad. mia. Per il catalogo della mostra si veda: W. S. Rubin (a cura di), *Dada, Surrealism, and their heritage*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 27 marzo – 9 giugno 1968), The Museum of Modern Art, New York, 1968.

³⁰⁰¹ L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, pp. 101-102, trad. mia. Il presente passaggio coincide con il manoscritto compilato il 2 ottobre del '66, senza presentare difformità rilevanti. Tornando nel marzo del '75 sull'opera di Bourgeois, in un frangente in cui il pensiero di Lippard appare plasmato in maniera maggiormente decisiva delle istanze femministe, l'autrice evidenzia l'impossibilità di inserire la produzione di Bourgeois in una linea di sviluppo sufficientemente definita, ponendone in luce «l'animismo» di matrice primitiva, le «parodie della Venere di Willendorf», leggendo quella teorie di forme morbide, sebbene all'apparenza dure, di corpi eretti e isolati, di avvallamenti, turgori e bombature che attraversa trasversalmente la produzione plastica di Bourgeois entro uno scenario potentemente erotico, non di rado rispondente al tema dell'androgenia. Si veda a riguardo: L. R. Lippard, *Louise Bourgeois: From the Inside Out*, in “Artforum”, marzo 1975: Consultato in data 31 agosto 2022 al link: <https://www.artforum.com/print/197503/louise-bourgeois-from-the-inside-out-36076>.

³⁰⁰² L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, p. 102, trad. mia.

adattabile, è caratteristica dell'astrazione eccentrica. È difficile spiegare perché certe forme e certi trattamenti della forma debbano suscitare una risposta più sensuale [*more sensuous response*] di altre. A volte è determinata dall'approccio dell'artista stesso ai suoi materiali e alle sue forme; altre volte dalle sensazioni indirette di identificazione dello spettatore, che riflettono la sua conoscenza personale e vicaria dell'esperienza sensoriale in generale. L'Io corporeo [*Body-ego*] può essere vissuto in due modi: in primo luogo attraverso l'attrazione [*appeal*], il desiderio di accarezzare [*the desire to caress*], di lasciarsi coinvolgere dal sentimento [*feel*] e dai ritmi [*rhythm*] di un'opera; in secondo luogo, attraverso la repulsione [*repulsion*], la reazione immediata contro certe forme e superfici che richiedono più tempo per essere comprese³⁰⁰³.

Non stupisce che Lippard si ponga incidentalmente entro una genealogia psico-fisiologica del sentire aptico che con Berenson, Stein e Read da un lato e, dall'altro, con Clifford-Williams e O'Keeffe. Più precisamente, l'autrice istituisce nella risonanza interocettiva tra la ritmica del corpo senziente colto in un movimento sempre duplice, giacché tipologico e viscerale, e quella dell'opera, una chiave di lettura atta a sancire gli elementi di affinità, ma soprattutto di discontinuità, dalle Strutture primarie della Minimal e dai ritriti processi di erotizzazione sostenuti dal Surrealismo. E non meraviglia, ancora, che un simile discorso debba necessariamente passare attraverso un'indagine sulla natura del movimento, sulle forme di astrazione e sulla scultura tra superficie e terza dimensione.

Occorre a questo proposito segnalare come Lippard poté imbattersi nel costrutto freudiano di "Io-corporeo" [*Body ego*] nella frequentazione del ponderoso volume *Ego and Body Ego* redatto dallo psicanalista americano Robert Fliess e pubblicato dalla newyorkese Schulte Publishing Company nel '61³⁰⁰⁴. Nella trattazione, non solo larga parte veniva riservata all'esperienza tattilo-interocettiva del bambino, bensì all'identificazione di un «Io corporeo fisiologico del piacere» [*The pleasure-physiologic body-ego*] dotato di «proiettabilità nel mondo esterno» particolarmente sviluppata³⁰⁰⁵. Allo stesso modo, il riferimento a Bachelard deve riferirsi alla possibile consultazione del celebre volume *La Poetica dello Spazio* [*La poétique de l'espace*] dato alle stampe nel '58, tradotto in lingua inglese già nel '64 dalla statunitense, ma pubblicato solo nel '69³⁰⁰⁶. Sebbene l'espressione «coscienza muscolare» [*conscience musculaire*] figuri solo una volta nel saggio, risulta noto come la concezione fenomenologica di uno spazio vissuto a livello cinestesico-immaginativo e dunque fisicamente «inscritto» nella memoria corporea del soggetto³⁰⁰⁷ occupi un ruolo strutturale nella teorizzazione del filosofo francese, che Lippard dovette mutuare al fine di validare la coazione tra due oggetti, ossia tra l'astrazione eccentrica e il corpo del suo artefice/fruitori, preposta alla sua rivalutazione della scultura.

³⁰⁰³ *ivi*, p. 102.

³⁰⁰⁴ R. Fliess, *Ego and Body Ego*, Schulte Publishing Company, New York, 1961, Vol. 2.

³⁰⁰⁵ *ivi*, p. 214, trad. mia. Per un'aggiornata introduzione alle questioni in campo e che sviluppi su basi scientifiche le premesse interocettive della teoria freudiana si veda: J. Sletvold, *The ego and the id revisited Freud and Damasio on the body ego/self*, in "The International Journal of Psychoanalysis", Vol. 94, N. 5, 31 dicembre 2017, pp. 1019-1032.

³⁰⁰⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1958), Presses universitaires de France, Parigi, 2012; *The Poetics of Space* (1964), Beacon Press, Boston, 1969. Scrive Bachelard a tal proposito: «il nostro proposto, in effetti, è quello di esaminare immagini molto semplici, le immagini dello spazio felice. Da tale punto di vista, le nostre ricerche meriterebbero il nome di topofilia, in quanto esse colgono a determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati. [...] Lo spazio colto dall'immaginazione non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura ed alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua possibilità ma con tutte le parzialità dell'immaginazione» G. Bachelard, *La poetica dello spazio* (1958), trad. it. E. Catalano (a cura di), Dedalo, Bari, 1993, pp. 25-26.

³⁰⁰⁷ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, p. 14. Già in S. Robinson, *Designing Movement, Modulating Mood*, in "Dimension of Architectural Knowledge", febbraio 2021, pp. 97-111.

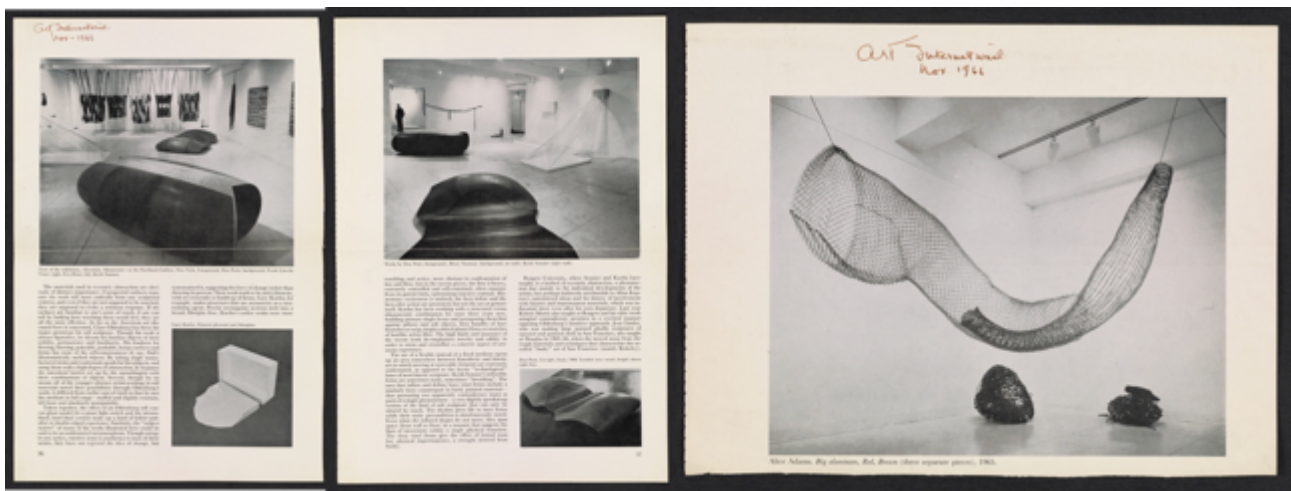


Figura 136: L. R. Lippard (a cura di), *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery, in “Art international”, Novembre 1966. Smithsonian Archive of American Art.

Dalla disamina delle note fotografiche documentarie pubblicata nel novembre del ‘66 su “Art International”, l’impressione che se ne ricava è che i limpidi interni della Fischbach Gallery si fossero improvvisamente dilatati in una serie di ingombranti protuberanze o di esemplari filiformi che ne espandevano la planimetria geometrica, schiudendo una sorta di spazio pneumatico [Figura 136]. Dell’artista statunitense Frank Lincoln Viener, che in mostra presentava una struttura in vinile serigrafata esposta in sospensione, Lippard sottolinea l’abilità a conferire dinamismo ai materiali contraffacendone le naturali qualità manipolando la «superficie fino a contraddirne la forma, corazzando una superficie morbida con borchie di metallo lucido mentre le forme dure sono ammorbidite da bande irregolari e ondulate»³⁰⁰⁸. Introducendo l’opera del poliedrico artista statunitense Harold Paris, fautore dai primi anni Sessanta di sculture-oggetto giocate sul connubio di elementi molli e rigidi – artista non presentato in mostra –, Lippard richiama la progettazione di «stanze» [rooms] multisensoriale luogo di «variazioni di temperatura e suoni elettronici controllati dai movimenti e dalle pressioni dello spettatore sulle superfici»³⁰⁰⁹. Tra personalità provenienti dalla West Coast e, nella fattispecie, da San Francisco, in una compagine di artisti a cui Lippard abbina la nozione di «Funk» o di «Camp», Don Potts presentava l’oggetto ondivago *Up Tight, Slowly* (1966) e l’ovulare *Bananas Have No Bones* (1966), voluminosa membrana cava che, installata a pavimento, diviene testimonianza di una classe di «oggetti di lusso che invitano al tatto ma respingono l’emozione per il loro aspetto quasi maliziosamente perfetto»³⁰¹⁰. L’importanza che Lippard assegna ai «materiali utilizzati nell’astrazione eccentrica» risiede nella loro intrinseca capacità di ingannare il fruitore da remoto, per cui, anche se le superfici «non devono essere toccate, devono evocare una risposta sensuale» che può essere anche suggerita per via visiva³⁰¹¹. Più precisamente, ciò che accomuna le gigantografie comatose imbottite da Oldenburg, insieme a Dalí giovane progenitore di tale

³⁰⁰⁸ L. R. Lippard, *Eccentric Abstraction* cit., p. 104, trad. mia.

³⁰⁰⁹ *ivi*, p. 104, trad. mia.

³⁰¹⁰ *ivi*, p. 105, trad. mia.

³⁰¹¹ *ibidem*.

eterogenea schiera di artisti, i tracciati in sospensione di Eva Hesse³⁰¹², gli oggetti «asimmetrici» di Gary Kuehn volti a «cristallizzare un aspetto concreto dell'esperienza sensuale» in una dialettica stretta tra durezza e morbidezza³⁰¹³, gli *Inflatable Objects* (1965-66) di Keith Sonnier installati tra il muro e la pavimentazione a generare una pulsazione pneumatica, i materiali sintetici carnalmente «manipolati» da Bruce Naumann e la reticolare struttura appesa al soffitto *Big Aluminium* (1965) della tessitrice Alice Adams³⁰¹⁴, risulta la peculiare relazione che questi ultimi instaurano con un movimento concepito a partire dallo spazio e dal corpo del soggetto che ne fa esperienza.

Sebbene l'energia in qualsiasi senso attivo ed emotivo sia un anatema per la maggior parte di questi artisti, essi non hanno rifiutato l'idea del cambiamento [*idea of change*], ma l'hanno sistematizzata, suggerendo la forza del cambiamento [*the force of change*] piuttosto che mostrandone il processo. Il loro lavoro tende a essere anticlimatico [*anticlimactic*], senza crescendo o accumulo di forme.³⁰¹⁵

Tale vocazione “anticlimatica” dei lavori esposti trova una più chiara esposizione nel costruito di un «erotismo quasi inerziale» che, rifuggendo l'iconografia fallocentrica dell'Espressionismo Astratto o i «riferimenti sessuali del Surrealismo» coglie l'oggetto in un perenne stato di «azione perfezionata» testimoniato da un utilizzo particolarmente sensuosa della *curva*³⁰¹⁶.

Invece di impiegare la forma biomorfa, solitamente interpretata con riferimenti sessuali nel Surrealismo e nell'Espressionismo astratto, molti di questi artisti impiegano una curva lunga, lenta, voluttuosa ma anche meccanica, deliberata piuttosto che emotiva, stimolando un ritmo solo rudimentalmente [*vestigially*] associativo: il ritmo della calma post-orgasmo [*the rhythm of postorgasmic calm*] invece che dell'estasi, dell'azione perfezionata, completata e non ancora ripristinata. La sensibilità che dà luogo a un erotismo quasi inerziale [*eroticism of near inertia*] tende a essere disinvolta nei confronti degli atti erotici e degli stimolanti, avvicinandosi ad essi in modo non romantico³⁰¹⁷.

Un tubo, affermerà poco oltre Lippard, rimane un tubo, così una sfera deve essere anzitutto concepita come una sfera, prima ancora che come sineddoche di un voluttuoso seno femminile. Allo stesso tempo, un simile erotismo, radicato nell'Io corporeo e nella “consapevolezza muscolare” cinetica, schiuso dal movimento perenne in cui tali non-sculture versano – un movimento programmatico che, dunque, rasenta la nozione di stasi –, risulta finalizzato alla «più completa accettazione dei sensi – visivo, tattile e “viscerale”», condotta rinunciando a facili «interferenze emotive e di associazioni pittoriche letterarie»³⁰¹⁸. In altri termini, il sentire aptico che Lippard non nomina mai, ma di cui descrive un'accurata micro-fenomenologia, rinuncia a una veste antropomorfa. Tuttavia, non potendo recedere da una logica da ultimo organica, esso trova negli attributi

³⁰¹² L'artista in quella sede esponeva l'insieme di oscuri volumi tubolari in latex di *Several* (1965), la coppia di forme lanceolate legate da un filo chirurgico di *Ingeminate* (1966) e la pitto-scultorea *Metronomic Irregularity II* (1966), in cui una ragnatela filiforme si sovrappone fittamente tre dipinti monocromi neri.

³⁰¹³ In quella sede l'artista presentava la candida *White/Off White* (1966).

³⁰¹⁴ L'opera veniva affiancata ai più piccoli grovigli di *Red* (1965) e *Brown* (1965) posizionati a terra (ivi, pp. 104-108), trad. mia.

³⁰¹⁵ ivi, p. 106, trad. mia.

³⁰¹⁶ ivi, p. 111, trad. mia.

³⁰¹⁷ ibidem.

³⁰¹⁸ ibidem.

distintivi della nuova scultura e, più specificamente, nel ritmo che questa impartisce allo spazio circostante, un campo mediante cui distinguersi dall'oggetto specifico risemantizzando la lezione dell'Espressionismo Astratto. Un campo, si direbbe, mediante cui l'oggetto riacquisisce un contenuto che, da lì a breve, si sarebbe caricato di una valenza politica e sessuale, non comparabile alle posizioni di Judd e parzialmente sovrapponibile a quelle di Morris.

Nel novembre del '66 il poeta statunitense David Antin recensiva la collettiva con toni severi³⁰¹⁹. Tacciando Lippard di rappresentare una novella Linneo per aver riunito con finalità strumentalmente teoriche una compagine di artisti eterogenei, cedendo all'allettante tentazione metodologica, a cui si diceva fosse solito il naturalista svedese, di «schiacciare sotto i propri piedi» quelle specie animali incompatibili con le sue classificazioni (fuor di metafora, gli artisti)³⁰²⁰, questi rilevava come l'estensione sensoriale auspicata dalla critica newyorkese coincidesse con l'«enfaticizzare le proprietà tattili» delle opere esposte, salvo segnalare come tale volontà «non si applica a tutti i lavori inclusi, ad esempio ai pezzi di plastica sospesi dai colori vivaci di Viner o ai pezzi in compensato e fibra di vetro di Gary Kuehn»³⁰²¹. Pur rilevando «un contrasto molto bello e un po' assurdo tra le due sezioni: un sacchetto di plastica respira, gonfiandosi e sgonfiandosi lentamente [si tratta delle sculture pneumatiche di Sonnier], mentre l'altro pende scintillante tra due scatole di compensato [il riferimento è in questo caso all'involucro metallico di Adams]», Antin pare non rilevare l'afflato cinetico-erotico che costituisce il *fil rouge* della manifestazione espositiva, dichiarandosi piuttosto perplesso sulle sue finalità e sulla selezione degli artisti³⁰²². Se di un parere maggiormente positivo dovette essere il già citato Witten-Pincus, che riconosce a Lippard di aver colto l'ascendente non-sculturale e la derivazione surrealista comune alle esperienze anzidette³⁰²³, il critico d'arte Hilton Kramer, recensendo la collettiva sul "The New York Times" il 25 settembre del '66, si diceva sopraffatto dal turbinare di eventi che si susseguivano a ritmo incalzante nella megalopoli, scorgendo nei «nuovi materiali» che la mostra metteva abilmente in scena il persistere di un immaginario di «seconda mano» di cui andrebbe valutata l'opportunità. Il bassorilievo filamentoso assemblato da Hesse assurge per un Kramer particolarmente attento (e severo) a discendente tridimensionale dei dripping di Pollock³⁰²⁴: nessuna novità, si direbbe, era stata registrata.

³⁰¹⁹ D. Antin, *Another Category: "Eccentric Abstraction"*, in "Artforum", novembre 1966, pp. 54-55.

³⁰²⁰ *ivi*, p. 54, trad. mia.

³⁰²¹ *ivi*, p. 55, trad. mia.

³⁰²² *ibidem*. Sebbene Antin rilevi come, «molto probabilmente, la terminologia del catalogo vuole rappresentare una sorta di opposizione polemica alla posizione immaginaria di un altro gruppo fittizio, gli "strutturalisti primari"», questi non tarda a sottolineare come molti degli artisti ospitati avrebbero potuto essere pacificamente esposti a fianco di altrettante Strutture Primarie, di cui questi ultimi condividono taluni lemmi (quali i volumi geometrici, l'utilizzo di materiali industriali o di inserti traslucidi/trasparenti (*ibidem*, trad. mia)).

³⁰²³ R. Witten-Pincus, *Keith Sonnier: Materialism and Pictorialism*, in "Artforum", ottobre 1969, pp. 40-45. In quella sede l'autore definisce «lodevole» l'intuizione per cui «Miss Lippard abbia osservato che queste opere erano "non scultoree"; che presentavano "affinità indirette con l'incongruenza e il contenuto spesso sessuale del Surrealismo"; che "la maggiore influenza e partecipazione dei pittori ha minato la tradizione scultorea, producendo un idioma non scultoreo o oggettuale che guarda alla pittura formalista piuttosto che alla scultura precedente per i suoi precedenti" (*ivi*, p. 40, trad. mia).

³⁰²⁴ H. Kramer, *And Now "Eccentric Abstraction": It's Art, But Does it Matter?*, in "The new York Times", Domenica 25 settembre, p. 27, trad. mia. Alle accuse di un immaginario di "seconda mano" o di una diretta filiazione delle opere esposte da precedenti noti (vedi il caso di Hesse-Pollock), Lippard risponderà pubblicamente nel '67, contrapponendo alle "accuse" avanzate da Kramer la novità dei materiali impiegati dagli artisti in mostra e, ancor più specificamente, dell'uso innovativo, «positivo» e strutturale del colore che tali sperimentazioni comportavano: «la costante introduzione

4.2.4.2. *Eros Presumptive* (1967): una sensualità post-dinamica

Indipendentemente dalla ricezione, sostanzialmente tiepida, dell'iniziativa ospitata alla Fischbach in autunno, occorre segnalare come nel percorso critico-curatorio di Lippard, *Eccentric Abstraction* rappresenti una tappa cruciale, ponendo le basi per un discorso al fine critico-percettologica politicamente posizionato. A un semestre di distanza, il denso articolo *Eros presuntivo* [*Eros presumptive*], apparso sulle pagine di "The Hudson River" nella primavera del '67³⁰²⁵, approfondiva in maniera decisiva le osservazioni poste a conclusione del saggio espositivo. In quella sede, nell'interrogare la vocazione contestualmente privata e pubblica dell'immagine erotica, Lippard poneva un primo assunto atto a ricondurre nuovamente l'argomentazione nel campo dell'astrazione e, più precisamente, della fenomenologia dell'astrazione erotica, rafforzando così la genealogia aptica Stein, Clifford-Williams, O'Keeffe, Truitt. Scriveva Lippard a tal proposito:

la possibilità di un erotismo astratto [*abstract erotism*] può sembrare inverosimile, ma, con poche eccezioni, il miglior erotismo di oggi è più o meno astratto e si concentra su una purezza di sensazioni [*purity of sensations*] che a sua volta genera una risposta più forte³⁰²⁶.

Nella primavera del '67, approfondendo le posizioni elaborate in ottobre, Lippard pare entrare negli ingranaggi del costruito di "erotismo quasi inerte" allora introdotto. Tale incursione coincide con una lucida indagine sull'arte erotica prodotta nel corso degli anni Sessanta, di cui la critica newyorkese denuncia il carattere apertamente pornografico in cui era scaduta gran parte della produzione pittorica di ultimo grado dopo i fasti della Pop – disposizione esplicita e che, tuttavia, come nota acutamente Lippard, nulla può rispetto alla vendita di illustrazioni e cassetta a luci rosse, unitamente al proliferare di locali notturni³⁰²⁷. D'altro canto, deve essere segnalato come a queste altezze, diversamente da quanto avrebbero proposto una tradizione di critiche di area angloamericana (tra le quali le già citate Michelson³⁰²⁸, Krauss, Nixon³⁰²⁹ e Molesworth), Lippard si fosse dimostrata scettica anche nei confronti di quell'erotismo che l'autrice definisce «cerebrale» introdotto

di nuovi mezzi di comunicazione è uno dei motivi per cui la scultura sembra avere attualmente maggiori possibilità di originalità rispetto alla pittura, anche negli idiomi non formalisti per i quali il "progresso" non ha importanza. Questi materiali liberano forme precedentemente "consumate" nella pittura e nella scultura tradizionale. Un vinile biomorfo è una visione e un'esperienza completamente diversa rispetto allo stesso biomorfo in marmo di Arp o in pittura di Gorky. Ogni oggetto che impiega fili labirintici, fili, corde, motivi lineari *all-over* può essere tenuemente ricondotto a Pollock e quindi accusato di non essere originale» L. R. Lippard, *A Painting is to Sculpture: A changing Ratio*, in M. Tuchman (a cura di), *American Sculpture of the Sixties*, pp. 31-34, qui 34, trad. mia.

³⁰²⁵ L. R. Lippard, *Eros Presumptive*, in "The Hudson River", Vol. 20, N. 1, primavera 1967, pp. 91-99, ristampato in G. Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, pp. 209-221.

³⁰²⁶ *ivi*, p. 209, trad. mia.

³⁰²⁷ *ivi*, p. 210.

³⁰²⁸ Si deve infatti ad Annette Michelson il primo tentativo di accostare i frammenti corporei modellati o ottenuti tramite calco da Duchamp al costruito di «oggetto parziale», scrivendo: «Duchamp ci ha offerto, tuttavia [...] un'altra serie di immagini, che rappresentano l'oggetto primario dell'identificazione infantile: *Prière de toucher* (1947) sarà seguito dalle rese scultoree di parti sessuali femminili, *Objet-Dard* (1951) e *Feuille de vigne femelle* (1950). E noi siamo, voglio affermare, giustificati nel vedere *Rotante Demisphere* (1925) come un prototipo di *Anemic Cinema* (1927) che confligge, nel suo movimento di spirali che si allontanano e si spostano alternativamente, spesso identificate dall'infante come una delle due parti sessuali femminili» A. Michelson, "Where is the Rupture": *Mass Culture and the Gesamtkunstwerk*, p. 49.

³⁰²⁹ Per un contributo che, nel solco di Michelson e di Krauss, proponga una prima ricognizione che dai calchi duchampiani ricostruisca come l'emblema del «fallo» quale «oggetto parziale» abbia attraversato trasversalmente la produzione artistica newyorkese tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, incarnandosi in un processo di ludica e letterale frammentazione (Johns), di eversiva ridondanza (Kusama), di sdoppiamento e ripetizioni (Hesse) sino alle sue restituzione sfacciatamente totemiche (Bourgeois) si veda: M. Nixon, *Posing the Phallus*, in "October", Vol. 92, primavera 2000, pp. 98-127.

dall'ambiguo calco in gomma galvanizzata *Feuille de vigne femelle* (1951) di Duchamp e dalle performance di Morris³⁰³⁰. Riaffermando le posizioni espresse sin dal saggio del '66 nei confronti della non opportunità di "appiattare" il discorso formale sul piano di una lettura eminentemente psicoanalitica, Lippard rivendica nuovamente quell'orizzonte da ultimo sensoriale con cui concludeva il saggio del '66, affermando:

I surrealisti astrattisti (Mirò, Masson, Ernst, persino Tanguy), e gli espressionisti astratti dopo di loro, utilizzarono forme biomorfe per le loro inferenze sessuali. Se non c'è nulla di decisamente erotico in queste forme che si attorcigliano, si abbracciano, si gonfiano e si rilassano, esiste tuttavia un carattere sensuale inseparabile dall'esperienza erotica ampiamente non compresa. Le forme viscerali [*visceral shapes*] inducono un'identificazione fisica [*physical identification*] nella maggior parte degli spettatori. "L'Io corporeo" e il narcisismo sono impliciti nell'eroticismo. Isolare la carezzabilità [*caressability*], l'attrazione sensuale (o la repulsione) di una forma dalla sua particolare funzione biologica o dalla sua collocazione anatomica libera quella forma da un significato limitato. Una forma a sacca o sferica può essere letta come utero, seno o testicolo, oppure può essere letta in modo non allusivo [*nonallusively*], accettata a livello puramente sensoriale [*purely sensory level*]³⁰³¹.

Risulta dunque una specie di erotismo insito nella conformazione materiale della forma, nella sua densità, nei suoi attributi formali e non l'equivalenza che si potrebbe avanzare sul piano iconografico – paragonare una pulsantiera ingigantita di Oldenburg a un emblema mammillare – il terreno su cui che si gioca nella primavera del '67 la partita "aptico-materialista" ipotizzata da Lippard. A riprova di un simile collocamento basti rammentare di come la critica, pur eleggendo Oldenburg come «uno degli artisti erotici più puri che lavorano oggi», non istituisca la propria argomentazione su un livello più o meno velatamente iconografico, quanto piuttosto articoli una stringente coazione tra la astrazione, motilità della forma e sentire per cui «come l'eroticismo, le opere di Oldenburg sono astratte; gli stimoli nascono dalla pura sensazione piuttosto che dall'associazione diretta con gli oggetti raffigurati». Sculture pertanto descritte come «flessibili, cinestesiche, passive, ma potenzialmente eccitabili, potenzialmente dinamiche»³⁰³² [Figura 137].



Figura 136: L. R. Lippard, *Eros Presumptive*, in "The Hudson River", Vol. 20, N. 1, primavera 1967

³⁰³⁰ Lippard si riferisce alla performance *Waterman Switch* (1964), messa in scena da Morris, Lucinda Childs e Yvonne Rainer durante la manifestazione *Festival of the Arts Today a Buffalo*, nel '65 in cui i performer Childs e Rainer si abbracciavano nudi sul balco in un movimento volutamente epurato da qualsivoglia riferimento erotico (M. Berger, *Wayward Landscapes*, in P. Lawson-Johnstone, *Robert Morris: The Mind-Body Problem*, pp. 18-33, qui 25).

³⁰³¹ L. R. Lippard, *Eros Presumptive*, p. 215.

³⁰³² *ivi*, p. 216, trad. mia.

Ancora una volta, non è nella frenesia orgiastica dell'atto, bensì nel residuo di un movimento lento, di una «sensualità anti-dinamica o almeno post-dinamica» e di una «voluttà controllata», il regime in cui si esprime uno stile incardinato sulla «predominanza di una curva lunga, lenta e deliberatamente regolare, di forme paraboliche ingombranti, di superfici e motivi esageratamente lussuosi o ossessivi, il tutto presentato all'interno di un quadro di semplicità, e persino di austerità, eminentemente adatto alla natura statica delle “arti congelate”»³⁰³³. È allora «l'elemento sensuale», caricato di una valenza non solo intimistica, bensì collettiva, a sancire la distinzione tra un'arte fautrice di un erotismo «cool» [fredda, alla moda] e di una controproposta «fredda» [*cold*]³⁰³⁴ e sensoriale sulla quale Lippard pare volersi concentrare. Unitamente all'interrogazione sull'erotismo, è il tema mediale a catturare l'interesse della giovane critica.

Per il catalogo della menzionata collettiva *American Sculpture of the Sixties* curata da Tuchman, Lippard proponeva un saggio redatto nel '67³⁰³⁵, di particolare rilievo per comprendere come le posizioni dell'autrice scaturissero da un discorso critico bifronte. Da un lato, infatti, vi era il confronto vibrante, in presa diretta, con quanto le sperimentazioni statunitensi andavano proponendo, dalla materializzazione iconica di Johns e Rauschenberg, alla dematerializzazione operata dagli artisti della Pop, sino ad arrivare a una pletora di indagini caratterizzate per l'interrogazione dei linguaggi più svariati, tra oggetto, corpo, ripresa e spazio. Dall'altro e in maniera a esso strettamente correlata, Lippard andava reinventando lo statuto della scultura, a partire dalla messa in discussione tanto del suo statuto tradizionale, quanto della sovrainterpretazione approntata da Greenberg, ravvisando sin dal saggio *The Third Stream*, pubblicato nel '65 su “Art International” per l'esposizione newyorkese *Primary Structures*, a la critica aveva in un primo lavoro insieme al collega McShine, uno stato di progressiva intersezione tra pittura e scultura³⁰³⁶. Nel testo del '67, che Lippard pone dichiaratamente nel solco delle ricerche elaborate dal '65, l'autrice è chiara nell'interrogare uno scenario di ibridazione dei linguaggi non comparabile alla nozione, già vetusta (e scarsamente funzionale) al momento della sua configurazione greenberghiana, di “purezza mediale”. Allo stesso tempo, deve essere sottolineato come Lippard non intenda validare l'ennesimo assorbimento dello scultoreo nell'ambito del pittorico. Piuttosto, nel sottolineare come «il rapporto tra arte bidimensionale e tridimensionale» sia drasticamente mutato nell'ultimo decennio in funzione della valenza strutturale acquisita dal «colore» – valenza che ha permesso alla scultura di smarcarsi dal ruolo ancillare canonicamente assegnatole rispetto alla pittura³⁰³⁷ –, l'autrice delinea una triangolazione atta a cogliere le specificità di un simile fenomeno di intersezione, ma non per questo di appiattimento³⁰³⁸.

³⁰³³ ibidem.

³⁰³⁴ ivi, pp. 220-221, trad. mia.

³⁰³⁵ L. R. Lippard, *A Painting is to Sculpture: A changing Ratio* cit., pp. 31-34.

³⁰³⁶ Come ricorda Lippard in un'intervista come Ulrich Obrist: «l'articolo sulla *Terza corrente* [*Third Stream*], un termine jazzistico che parla dei confini sfumati tra pittura e scultura, risale al 1965, più o meno nello stesso periodo in cui Barbara Rose scriveva il suo ben più influente “ABC Art”, e in un certo senso erano simili. All'epoca si trattava di un grosso problema. Bob Ryman aveva dipinto intorno ai bordi dei suoi quadri alla fine degli anni Cinquanta; aveva citato [Mark] Rothko a questo proposito. Jo Baer, César Paternosto e altri lo stavano facendo negli anni Sessanta e c'erano tele sagomate – Bob Mangold, che abitava al piano di sopra del nostro sulla Bowery, stava facendo un lavoro importante» H. Ulrich Obrist, *A brief history of curating*, p. 202, trad. mia.

³⁰³⁷ Lippard non esita a etichettare come «goffi», quando non pericolosamente prossimi all'alveo del «ridicolo» i tentativi di classificare la scultura impiegando categorie pittoriche, tra i quali figurano «la scultura cubista, la scultura dell'Espressionismo Astratto, persino la “scultura dura” e la “scultura pittorica”».

³⁰³⁸ L. R. Lippard, *A Painting is to Sculpture: A changing Ratio*, p. 31, trad. mia.

Nell'attuale scambio e nell'occasionale confusione tra pittura e scultura e la "terza corrente" strutturale (che comprende alcune tele sagomate), tre punti interagenti sembrano particolarmente pertinenti: il rapporto tra pittura e scultura come oggetti fisici [*physical objects*], come veicoli di avanzamento formale o sensuale [*formal or sensuous advance*] e come veicoli di colore [*color*]³⁰³⁹.

Entro un'impalcatura di matrice formalista (sebbene non di iper-formalismo), risultano tre i postulati preposti alla rilettura mediale condotta da Lippard: la qualità oggettuale/cosale dell'opera, il frangente percettologico, la disposizione sostanziale del colore. Alla suddetta triade, ben presto, si sarebbe aggiunto un ulteriore elemento sulla quale l'autrice si era interrogata sin da *Eccentric Abtraction* ma che, nel 1968, riceveva una più sostanziale veste di ricerca. Si data infatti a quell'anno un'esposizione collettiva, che in questa sede propongo di ricostruire su basi documentarie, destinata a "tirare le fila", per così dire, delle ricerche avviate da Lippard sin dal '66 sui temi della morbidezza, sia essa presunta o reale, dell'astrazione e dell'esperienza sensuosa.

4.2.4.3. *Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture*: una proposta di ricostruzione

Al 3 ottobre 1967 risale la prima comunicazione ufficiale tra Douglas Williams, a capo del Dipartimento delle Esposizioni della *The American Federation of Arts*, e Lucy Lippard, in previsione della collettiva itinerante *Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture* da quest'ultima curata³⁰⁴⁰. L'associazione *The American Federation of Arts* (AFA) era stata istituita sotto la presidenza Roosevelt nel marzo del 1909 con l'obiettivo costituzionale «di unire in sodalizio tutte le istituzioni e le organizzazioni interessate all'architettura, alla scultura, alla pittura, al paesaggio, all'artigianato, alle collezioni d'arte e allo sviluppo dei villaggi e delle città; armonizzare e nazionalizzare l'interesse artistico del Paese; stimolare l'amore per la bellezza e coltivare il gusto pubblico»³⁰⁴¹. Tra le attività preposte a tal fine si inserivano la progettazione di esposizioni itineranti, la pubblicazione dei rispettivi cataloghi e l'organizzazione dei servizi educativi. Lippard, del resto, non era estranea alle collaborazioni con l'AFA, con la quale aveva curato già la collettiva *Rejective Art*³⁰⁴², di cui prima tappa espositiva aveva inaugurato il 19 dicembre 1967 presso il Museum of Fine Arts di Boston con lavori (tra gli altri) di Donald Judd, Robert Mangold, Sol Lewitt, Agnes Martin, Bob Morris e Lee Ufan³⁰⁴³.

³⁰³⁹ ibidem, trad. mia.

³⁰⁴⁰ Comunicazione di D. Williams a L.R. Lippard (3 ottobre 1967), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: "Soft Sculpture" (1967-68), 1967-68, 1-AAA-AAA_lipplucy_3225677, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.).

³⁰⁴¹ AA. VV., *American Federation of Arts*, in *Report of the Department of The Interior for the Fiscal Year Ended June 30*, Government Printing Office, Washington D.C., 1909, Vol. I., p. 54, trad. mia.

³⁰⁴² Comunicazione D.W. e L.R.L. (3 ottobre 1967), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: "Soft Sculpture" (1967-68), 1967-68, 1-AAA-AAA_lipplucy_3225677, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.) Come si evince dalla documentazione, la mostra dovette essere inizialmente intitolata con la denominazione maggiormente neutrale di *Structural Art*.

³⁰⁴³ Fotografie documentarie allestimento dell'esposizione *Rejective Arts* (Museum of Fine Arts, Boston, 17 dicembre 1967-4 gennaio 1968), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: "Soft Sculpture" (1967-68), 1967-68, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.).

Mentre il successivo 25 ottobre Williams domandava a Lippard delucidazioni sul titolo dell'esposizione e sulle fotografie da inserire nel *Catalogo delle Esposizioni Itineranti* [*Catalogue of Circulating Exhibitions*]³⁰⁴⁴, una missiva del 30 novembre, sebbene relativa alla collettiva *Rejective Art*, getta una luce sulle problematiche di ordine aptico-manuale che simili progetti espositivi, destinati a venire allestiti e smantellati sino a otto volte nel corso dell'anno, compiendo peraltro lunghe tratte in aereo, presentavano [Figura 138].

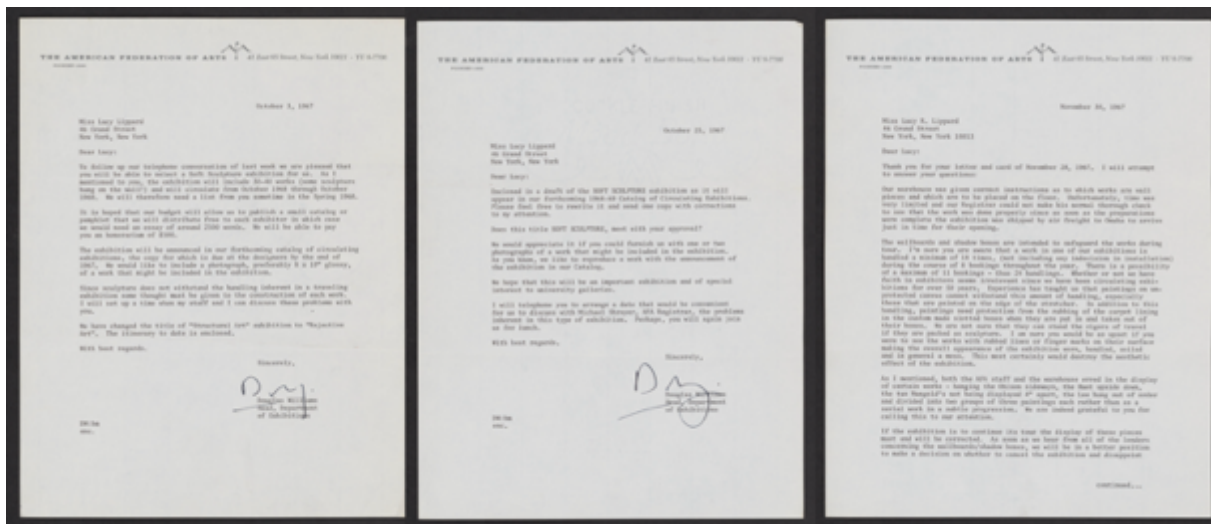


Figura 138: Comunicazione Douglas Williams e Lucy R. Lippard, (3 ottobre 1967), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: “Soft Sculpture” (1967-68)

È interessante constatare come Williams, in risposta a un carteggio di Lippard del 28 novembre in cui l'autrice lamentava l'allestimento scorretto di alcuni esemplari, indugiasse in una capillare micro-fenomenologia del toccare (un toccare eminentemente tecnico) che tali istrioniche iniziative inevitabilmente richiedevano, caricando il medesimo di una valenza più propriamente «estetica» (ossia relativa alla ricezione dell'accuratezza della mostra).

i pannelli murali e le vetrine hanno lo scopo di salvaguardare le opere durante la visita. Sono certo che sei consapevole del fatto che un'opera in una delle nostre mostre viene maneggiata [*is handled*] un minimo di 18 volte (senza contare eventuali indecisioni nell'allestimento) nel corso di 8 ingaggi durante l'anno. C'è la possibilità di un massimo di 11 ingaggi – quindi di 24 manipolazioni [*handlings*]. La fiducia o meno nei confronti degli espositori sembra irrilevante, dal momento che facciamo circolare le mostre da oltre 50 anni. L'esperienza ci insegna che i dipinti su tela non protetta non possono sopportare una tale quantità di manipolazioni, soprattutto quelli dipinti sul bordo del telaio. Oltre a questa manipolazione [*handling*], i dipinti devono essere protetti dallo sfregamento della moquette delle scatole a fessura fatte su misura quando vengono inseriti ed estratti. [...] Sono sicuro che saresti altrettanto sconvolta se dovessi vedere le opere con segni di sfregamento [*rubbed lines*] o di dita [*finger marks*] sulla loro superficie, rendendo l'aspetto complessivo della mostra usurato [*worn*], maneggiato [*handled*], sporcato [*soiled*] e in generale disordinato. Questo distruggerebbe certamente l'effetto estetico della mostra [*the aesthetic effect of the exhibition*]³⁰⁴⁵.

³⁰⁴⁴ Comunicazione di D. W. e L.R.L. (25 ottobre 1967), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: “Soft Sculpture” (1967-68), 1967-68, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.).

³⁰⁴⁵ Comunicazione di D. W. e L.R.L. (30 novembre 1967), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: “Soft Sculpture” (1967-68), 1967-68, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.).

Il titolo definitivo dell'esposizione, come si evince da un documento stilato in data 7 maggio 1968 dovette essere quello ora noto di *Soft and Apparently Soft Sculpture*, esito di un presumibile ampliamento della dicitura inizialmente pattuita – nelle precedenti missive Williams si riferisce all'esposizione come *Soft Sculpture*. Si comprende come Lippard dovette rimpiangere l'impossibilità di esportare il progetto a New York City, che a quelle date prevedeva un calendario suddiviso in cinque sedi espositivi tra le quali l'ente universitario Georgia Museum of Art (Athens, Georgia, 6 ottobre – 3 novembre 1968), il Museo Tyler School of Fine Arts (Oswego, New York, 24 novembre – 22 dicembre 1968), il Cedar Rapids Art Center (Cedar Rapids, Iowa, 12 gennaio – 9 febbraio 1969), il Kresge Art Center dell'Università del Michigan (East Lansing, Michigan, 2 marzo – 30 marzo 1969) e infine l'Andrew Dickson White Museum of Art dell'Università Cornell (Ithaca, New York, 20 aprile – 18 maggio 1969)³⁰⁴⁶.

Dalla consultazione degli elenchi relativi alla selezione degli artisti e delle rispettive opere, si evince come il processo non solo dovette risultare essere particolarmente frenetico, bensì riflettere un approccio dialogico, basato sull'intenso dialogo tra la curatrice, gli artisti contattati e il board di AFA³⁰⁴⁷. Un elenco provvisorio stilato in data 29 luglio 1968 riporta in ordine alfabetico i nominativi degli artisti, le opere rispettivamente esposte con alcuni dati essenziali (non sempre trascritti) unitamente alla galleria di provenienza. Tra essi si annoverano Stephan Antonakos (il morbido cuscino schiacciato da un elemento idraulico di *Untitled Pillow*, febbraio 1963); Ian Baxter (*Pneumatic Barnett Newman, "The Wild"* 1966); Louise Bourgeois (le sculture amorfe in latex di *Portait, Torsade e Warm Mountain* 1966); Robert Bree (con *Rug No. 4* 1968 in polietilene); John Chamberlain (forse un esemplare di scultura gommapiuma uretanica, presentate in febbraio alla Dwan Gallery di Los Angeles³⁰⁴⁸); Barry Flanagan (la diade di sculture molli rivestite di iuta e imbottite di sabbia, l'una con sviluppo verticale tentacolare di *Two RSB, 3' 5'' Khite*, 1967); Piero Gilardi (il soffice *Rock Rug*, 1967); Hans Haacke (lo chiffon in sospensione *Small Sail*, 1964); Eva Hesse; Steve Kaltenbach (il tessile *Untitled* del '67, che poteva essere variabilmente allestito e piegato a seconda della volontà del curatore); Gary Kuehn; Yayoi Kusama (la carrozzina tempestate di falli di *Baby Carriage*, 1962); Bruce Nauman (presumibilmente la documentazione fotografica del pezzo *Floor Arrangements* 1966); Claes Oldenburg (Lippard auspica una scultura molle); David Paul (la gomma dipinta di *Untitled* 1968); Richard Serra (*Black Belts*, 1968); Keith Sonnier (un pezzo metallico allestito orizzontalmente a parete, forse della serie *Unflatable Object* 1967-68), Frank Lincoln Viner (*Rubber Leopard* 1967?); Jackie Windsor (*Five Small Untitled Wall Pieces*, 1967-68) [Figura 139].

³⁰⁴⁶ Itinerario "Soft Sculpture and Apparently Soft Sculpture" #68-9, 7 maggio 1968, Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: "Soft Sculpture" (1967-68), 1967-68, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.).

³⁰⁴⁷ *Aggiunte, correzioni alla lista Soft Sculpture*, 4 giugno 1968, Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: "Soft Sculpture" (1967-68), 1967-68, Smithsonian Institution. The Archive of American Art (Washington D.C.). Trascrivendo brevi appunti Lippard segnala di essersi recata in prima persona a visionare talune opere o di essere in attesa di informazioni più puntuali dagli artisti (come nel caso di Oldenburg), oppure di valutare se talune proposte espositive (come quella avanzata da Richard Serra, per cui l'artista e la curatrice volevano esporre insieme un «pezzo a pavimento di listelli di gomma sfilacciata» unitamente a un numero di pezzi in gomma più piccoli installati attorno fosse praticabile (ibidem).

³⁰⁴⁸ P. Leider, *A New medium for John Chamberlain*, in "Artforum", febbraio 1967, Vol. 5, N. 6, pp. 48-49.

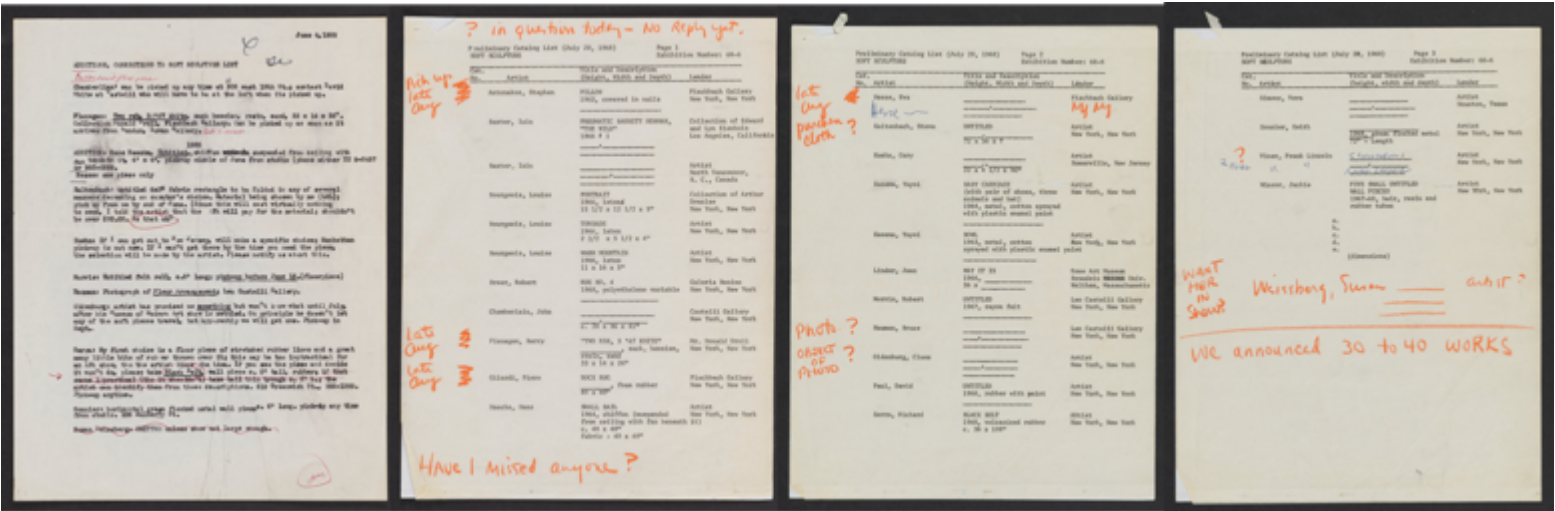


Figura 139: Appunti dattilografati di Lucy L. Lippard relativi alla selezione degli artisti di "Soft Sculpture".

Ospitando un numero di massimo quaranta artisti, l'esposizione di Lippard costituiva una delle più aggiornate mostre di scultura prodotta in ambito statunitense negli anni Sessanta e la prima nel suo genere. Il *parterre* di artisti convocati assurgeva inoltre testimonianza, stilata in presa diretta, di quella tendenza di sfaldamento della forma, ancora distante dalla successiva nozione di "informe", parzialmente debitrice del gesto automatico o impressionista e formalmente in opposizione alle sperimentazioni *hard-edge* e all'oggettualità dura del Minimalismo. Chi più di altri poteva incarnare tale morbida transizione era John Chamberlain che, rinunciando alle ruggenti *Compressioni* automobilistiche avviate dal '59, non fortuitamente proprio dal '66, quasi a registrare l'affiorare di una corrente carica finalmente morbida, aveva indugiato nella produzione di una trentina di pezzi in gommapiuma i cui volumi venivano generati dall'azione stringente di un filo che ne comprimeva le superfici³⁰⁴⁹. D'altro canto, l'estrema varietà di proposte riunite – dal torinese Gilardi con le sue finte nature, cellula "poverista" su suolo americano, ai dispositivi sfacciatamente fallici di Kusama – richiedeva alla curatrice di determinare se non l'esistenza di una legge comune, quanto meno di valutare l'emersione di una simile tendenza.

Gli appunti dattilografati per il testo introduttivo all'esposizione, per il quale Lippard aveva concordato un compenso di circa 500 dollari, si rivelano a questo proposito particolarmente utili per avvicinare le posizioni di Lippard e comprendere le ragioni profonde dell'iniziativa [Figura 140]. Nel rilevare come le sperimentazioni riunite, proprio in virtù della loro vivace «varietà» non autorizzino a parlare di un vero e proprio «movimento della scultura morbida» [*soft sculpture movement*], né introducano una radicale innovazione rispetto alle istanze avanguardistiche, che anzi mostrano di aver ben assimilato – ancora una volta Lippard pone la genealogia surrealista inaugurata da Oppenheim e consolidata da Mirò, Dalí e Tanguy alla base delle suddette ricerche –, l'autrice individua un elemento posturale condiviso dalle personalità coinvolte in mostra.

³⁰⁴⁹ Sulle *Foam Sculptures* di Chamberlain si veda: K. Kertess, M. Stockebrand, I. Winckelmeyer, *John Chamberlain: The Foam Sculpture*, Thi Chinati Foundation, Marfa, 2005.

Forse l'unica generalizzazione che si può avanzare con sicurezza – suggerisce Lippard – è che ognuno dei rappresentati qui presenti si è allontanato consapevolmente dalle convenzioni per espandere le proprietà fondamentali di un'arte tridimensionale: forma, volume, massa, tattilità [*tactility*].

Entro una simile griglia di matrice formalista-percettologica, gli oggetti molli di Oldenburg «diventano metafore di un'esperienza molto più ampia, spesso erotica [*erotic*]», mentre le sculture “bondage” in gommapiuma di Chamberlain «evocano una risposta sensuale [*sensuous response*]». Approfondendo ulteriormente quella chiave di erotismo inerziale e post-dinamico introdotta negli scritti del '66-'67, Lippard intuisce la sottesa azione di un «cinetismo implicito» [*implied kineticism*] e connaturato all'oggetto scultura morbida e alla quotidianità espositiva delle medesime. Allora, taluni esemplari imbottiti da Oldenburg «sono caricati all'infinito [*are charged endlessly*] in base al cambiamento della loro posizione e alla manipolazione [*manipulation*]», mentre i veli di *chiffon* installati da Haacke e fatti librare in sospensione dalla brezza meccanica di un ventilatore, rendono il movimento una questione operativamente gravitazionale. Lo stesso Morris, parzialmente contestato nell'articolo dedicato all'erotismo, trova in questa cornice l'epiteto di figura esemplare «di questo tipo di scultura rigorosamente concettuale che tuttavia esplora effetti altamente sensuali [*highly sensuous effects*]», guardando ai cadenti e carnali *Feltri*.

Rispetto alla collettiva organizzata alla Fischbach, l'esposizione progettata nel '68 offre prova di un'ulteriore evoluzione mediale, nel presentare non più un'opera di Bruce Nauman – nella fattispecie, come si è detto, la friabile *Floor Arrangement* installata da Leo Castelli nel '66 – bensì la documentazione fotografica della sua esecuzione. Il movimento, travalicando le ritmiche propriocettive dell'oggetto o una sua animazione macchinica, vive nella documentazione e nell'archiviazione intermediale, in uno slittamento metodologico che, ben prima della sua agnizione teorica da parte di Krauss, dovette attrarre la più critica newyorkese.

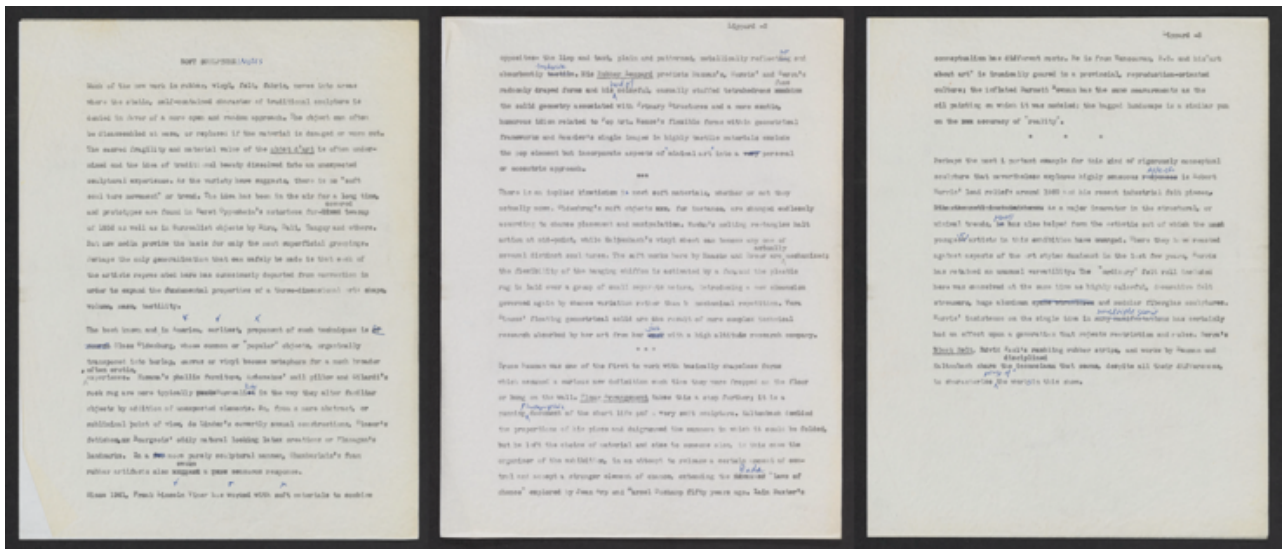


Figura 140: Appunti dattilografati di Lucy L. Lippard per il testo introduttivo all'esposizione. “Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture”, Smithsonian Institution of American Art

4.2.4.4. Il sentire aptico come logica intermediale e intersoggettiva: verso il “centro”

Ricordando nel 2009 il panorama newyorkese degli anni Sessanta, una cornice vitalissima in cui i critici iniziavano a farsi attivamente promotori di iniziative espositive e il dialogo con gli artisti risultava serrato, Lippard poneva in luce con forza il valore prodromico che ebbe *Eccentric Abstraction* entro il suo percorso critico-curatoriale:

La mia prima mostra fu *Eccentric Abstraction*, tenutasi nel 1966 presso la galleria di Marilyn Fischbach a New York. Anch'essa era un tentativo di sfumare i confini [*to blur boundaries*], in questo caso tra il minimalismo e qualcosa di più sensuoso [*sensuous*] e sensuale [*sensual*], cioè, a posteriori, qualcosa di più femminista [*feminist*]³⁰⁵⁰.

La memoria trascritta da Lippard appare significativa per più ordini di ragioni. In primis in quanto quest'ultima individua nell'attività di “sfumare i contorni” la postura teorica connotativa dell'approccio dell'autrice anche negli anni a venire. In secondo luogo, essa ben coglie il ruolo effettivamente pivotale che l'esposizione alla Fischbach, come si è visto salutata dagli ambienti newyorkese con discreto scetticismo, ebbe nel preludere a un discorso tanto critico, quanto artistico, che intersecasse il piano formale con quello politico all'insegna di un linguaggio “sensuoso e sensuale”. Ciò che mi auspico di proporre di seguito è come la triade di occasione costituite dalla collettiva *Eccentric Abstraction*, dall'articolo *Eros Presumptive* e dall'itinerante *Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture*, costituisca il sostrato teoretico mediante cui Lippard avrebbe plasmato la propria attività di critica militante intersecando tre fattori aventi una funzione normativa: la riflessione sul medium scultura, l'indagine sulla fenomenologia dell'astrazione e il sentire aptico. Più precisamente, mi pare che siano state l'indagine sull'estensione del *medium* scultura e sulle forme mediante cui il linguaggio astratto media un significato anzitutto sensoriale a orientare le sue successive investigazioni.

Per ravvisarne gli esiti, occorre spingere lo sguardo nel decennio successivo, quando Lippard intercetta, compiutamente dai primissimi anni Settanta, le istanze femministe nel diffuso tentativo di «smantellamento del Modernismo»³⁰⁵¹. È in effetti a queste altezze che si verifica una potente intersezione tra quanto le istanze formaliste approntate dalla teorica sin dal '66, la sua pratica di critica attivista e il *modus operandi* di artiste dichiaratamente o parzialmente riconducibili all'alveo del Secondo Femminismo. Un *modus* o, sarebbe più corretto dire, una semantica che, delineando una connessione intertemporale con quando accadeva nella metropoli un cinquantennio prima (rammentando di come il movimento femminista a New York avesse ricevuto una notevole spinta istituzionale attorno al 1920) schiudeva un lessico condiviso di lemmi, tra i quali figurano forme morbide, circolari, asimmetriche o ovoidali, una ritmica di linee generate dai movimenti del corpo, superfici pitto-scoltoree ricamate con la dovizia di un tessuto, materie fattesi viscerali, caricate da ultimo di una valenza di genere potentemente erotico-sessuale. Anche in questo caso, si tratta di una presa di coscienza

³⁰⁵⁰ L. R. Lippard, *Curating by Numbers*, in Landmark Exhibitions Issue, in “Tate Papers Issue”, Vol. 12, 2009, pp. 1-7, qui 1, trad. mia. Consultato il 2 settembre 2022 al seguente link: https://www.tate.org.uk/documents/337/tate_papers_12_lucy_r_lippard_curating_by_numbers.pdf.

³⁰⁵¹ L. R. Lippard, *In the flesh: looking back and talking back: from the 1970s to the 1990s, the bad girls are still coming forward. Lucy R Lippard looks at two decades of feminist art*, in “Women's Art Magazine”; N. 54, settembre-ottobre 1993 [online]. Consultato il 1° settembre 2022 al link: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA262786738&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=09611460&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Eflfbcaa8>.

progressiva e scaturita dal confronto con le artiste e gli artisti, in una prassi che dovette costituire il *proprium* della postura critica di Lippard sin dai suoi esordi³⁰⁵².

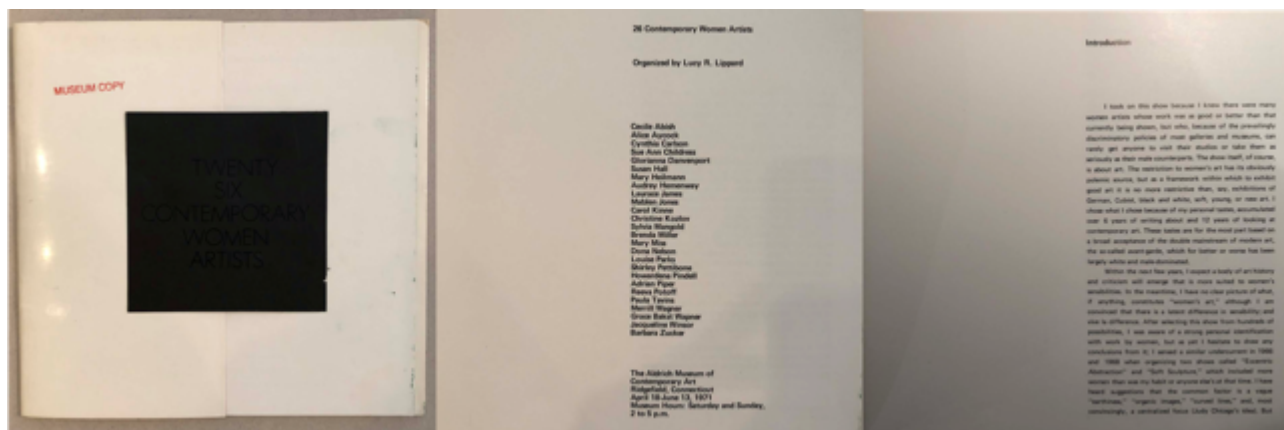


Figura 141: L. R. Lippard, *26 Contemporary Women Artists*, Cat. Mostra, The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 1971

Il 18 aprile del 1971, due anni a seguire l'itinerante *Soft Sculpture*, The Aldrich Museum of Contemporary Art inaugurava *26 Contemporary Women Artists*, la prima collettiva newyorkese interamente dedicata ad artiste donne, curata da Lucy Lippard³⁰⁵³ [Figura 141]. Il saggio introduttivo all'esposizione, lungi dal limitarsi a fornire un quadro eminentemente formale delle ricerche femministe, fornisce un ritratto appassionato dell'attivista Lippard e del panorama artistico della megalopoli nei primissimi anni Settanta. Differenti paragrafi vengono dedicati dall'autrice all'elaborazione pubblica di una sorta di toccante *mea culpa*, in cui quest'ultima ammette di essere stata vittima in prima persona di un sistema androcentrico, che l'ha sospinta a considerare principalmente artisti di genere maschile, così come lamenta che per via di «illogiche» limitazioni di spazio, compulsando per sei settimane gli studi newyorkesi, si fosse dovuta trovare a selezionare solo ventisei artiste entro un parterre molto più ampio³⁰⁵⁴.

A queste altezze, Lippard si dice incerta rispetto all'esistenza di un'eventuale «arte delle donne» [*womens' art*], captando piuttosto il sussistere di una «latente differenza nella sensibilità»³⁰⁵⁵. Le letture di Simone de

³⁰⁵² Nella già citata conversazione con Obrist, Lippard ricorda di godere di una posizione per certi versi di punta rispetto ai suoi colleghi per il fatto di aver sempre lavorato e avuto un confronto diretto con gli artisti di stanza a New York, avendo la possibilità di scorgere lo sviluppo di tendenze nel loro magmatico configurarsi: «vivevo con un artista, frequentavo la scuola di specializzazione part-time e lavoravo a tempo pieno. Vivere con un artista era la cosa più importante. Le persone dicevano: "Oh, sapevi sempre che le cose sarebbero accadute in anticipo...". Non lo sapevo. Ero solo negli studi. Ho imparato l'arte dagli artisti. Le persone esterne hanno capito le cose più tardi. Intorno al 1964-1965 si notava una sorta di post-pop, in cui la gente diventava sempre più libera con i propri mezzi». H.U. Obrist, *Brief History of Curating*, p. 201, trad. mia.

³⁰⁵³ L. R. Lippard, *26 Contemporary Women Artists*, Cat. Mostra (The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 18 aprile – 13 giugno 1971), The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 1971, ristampato in L. R. Lippard, *Prefaces to Catalogues of Women's Exhibitions (three parts)*, in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York, 1976, pp. 38-42.

³⁰⁵⁴ *ivi*, p. 42, trad. mia.

³⁰⁵⁵ *ivi*, p. 38, trad. mia. Come noto, la delicata indagine afferente all'opportunità (e alla possibilità) di affermare l'esistenza di «un immaginario femminile» [*female imagery*] dovette occupare lungamente i dibattiti del secondo femminismo. Al tema Lippard dedicherà un lungo articolo-intervista apparso nel maggio del '75 e volto a sondarne le molteplici (e insidiosi) propaggini. In quella sede Linda Nochlin, avanzando una delle risposte maggiormente compiute,

Beauvoir e di Luce Irigaray, unitamente alla frequentazione dei circoli organizzati tra New York, Los Angeles e Chicago in difesa del soggetto femminile dovettero orientare questa primissima fase della ricerca, in cui l'obiettivo di Lippard (così come di numerose artiste e colleghe) dovette coincidere con la messa in discussione della pregiudiziale immagine della donna artista come artefice «part-time», «moglie di» e fautrice di «un'arte femminile» [“*feminine*” *art*] caratterizzata da attributi quali «delicatezza, carineria, pallore dolcezza e mancanza di struttura»³⁰⁵⁶. Il sentore dell'esistenza di una sensibilità formale sommersa e, non fortuitamente, afferente a una fenomenologia estesa del toccare, si affaccia nel pensiero di Lippard sin dal fatidico '66: «ho percepito una corrente simile nel 1966 e nel 1968, quando ho organizzato due mostre intitolate *Eccentric Abstraction* e *Soft Sculpture*, che includevano più donne di quanto fosse mia abitudine o di chiunque altro in quel periodo»³⁰⁵⁷. Nel '71, in concomitanza con la pubblicazione di alcuni saggi capitali della stessa Lippard, unitamente all'uscita di volumi-silloghe che rendevano conto del pensiero operativamente archivistico con cui l'autrice orienta la propria attività critico-militante, Lippard abbozzava un seminale diagramma di una specie di «sensibilità» che quest'ultima, tuttavia, fatica a visualizzare:

ho sentito suggerire – annota Lippard – che il fattore comune è una vaga “terrosità” [*earthiness*], “immagini organiche” [*organic images*], “linea curva” [*linea curva*] e, più convincentemente, un focus centralizzato [*centralized focus*] (in un'idea di Judy Chicago).

Sebbene lo spettro di attributi da Lippard sinteticamente enucleati costituirà la base teorica della sua proposta formale, a queste altezze l'autrice si dimostra ancora piuttosto cauta rispetto alla possibilità di formulare osservazioni conclusive. In una cautela che, a riprova di tali posizioni, appare parzialmente testimoniata dal regesto di opere presentate in mostra. In linea con i propositi espressi in sede introduttiva, il percorso espositivo rigetta qualsivoglia cedimento a stereotipate aggettivazioni al femminile, per lo meno esplicite. Laddove il pittorico *Untitled* (1970) di Cynthia Carlson presentava una possibile traduzione, ulteriormente morbida e velatamente gastronomica, della sala cinematografica genialmente vulvare progettata da Kiesler sull'Ottava, i *Layers* di (1971) di Glorianna Davenport declinavano in maniera estenuante la logica della riproduzione seriale prima Pop e poi Minimal. Una rilettura sfrangiata delle tele sagomate di Stella, memore dei *dripping* pollockiani e della loro sussunzione in ambito neodada veniva offerta dal dipinto *Moonlight Sea* (1970) di Mary Heilmann, mentre Marble Jones, esibendo le terrecotte di *Plastic Landscape*, fondeva la parvenza viscerale dei latex tormentati di Bourgeois alla scultura gestuale e processuale di Morris e di Serra. Se il campo del concettuale vedeva una compagine di rappresentanza nelle figure di Christine Kozlov e Dona Nelson, una prima stabilizzazione delle ricerche ambientali e processuali, rispettivamente derivanti dall'Anti Form e dalla Land Art, si poteva evincere dalle gettate in gomma liquida *Floating Forms* (1970) di Barbara Zucker (anch'esse memori di Serra), e nelle strutture ambientali di Mary Miss, Audrey Hemenway e Sylvia

si riferiva all'immaginario femminile non nei termini di «soggetto» o «iconografia», quanto piuttosto di «processo o modalità di approcciare l'esperienza» L.R. Lippard, *What Is Female Imagery?*, in “MS”, Vol. 3, N. 10, maggio 1975, ristampato in L. R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, pp. 80-89, qui 81, trad. mia.

³⁰⁵⁶ *ivi*, p. 41, trad. mia.

³⁰⁵⁷ *ivi*, pp. 39-40, trad. mia.

Mangold³⁰⁵⁸. Pertanto, benché tracce di un interesse sostanziale per la duttilità della materia e per le logiche di ripetizione della superficie siano agilmente ravvisabili – penso alla morbida griglia in poliuretano *Untitled* (1970-71) di Howarda D. Pindell, resa morbidamente cascante, oppure ai blocchi preistorici in resina di *Ibs.* (1967) lungamente scalfiti da Grace Bakst Wapner –, l'impressione che si ricava dalla visione delle opere selezionate è quella di una sperimentazione tanto vivace quanto sostanziale delle più innovative tendenze di ricerca operative su suolo statunitense tra anni Sessanta e Settanta [Figura 142]. In altri termini, sia le sperimentazioni delle artiste presentate in mostra, sia il criterio di selezione adottato da Lippard, riflettono una partecipazione rigorosa alla coeva cornice artistica, senza implicare la creazione “strumentale” di un canone sotto la cui egida far confluire un ventaglio di personalità scelte.



Figura 142: L. R. Lippard, *26 Contemporary Women Artists, Cat. Mostra, The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 1971*

Deve essere inoltre segnalata una seconda direttrice che dovette orientare il configurarsi delle posizioni di Lippard, evidenziando come il dato formale e, più specificamente, intermediale, avesse in esse giocato un ruolo tutt'altro che marginale. Il 29 maggio del 1970 Eva Hesse, allora trentaquattrenne, veniva tragicamente a mancare per un cancro al cervello. A un anno dalla scomparsa, Lippard pubblicava l'intenso articolo commiato, dal titolo quasi sineddotico *Eva Hesse: The Circle* per il numero estivo di “Art in America”³⁰⁵⁹. La redazione del pezzo si rivela di notevole rilievo non solo perché in esso, probabilmente per la prima volta, Lippard medita estesamente su quella semantica del cerchio, già nevralgica in O'Keeffe, suggeritele da Chicago. Bensì, ripercorrendo la fulminea, prolifica e rivoluzionaria produzione dell'artista di origini tedesche, segnalandone le influenze biografiche, la dialettica tra onirismo surrealista e casualità dadaista, il dialogo esplicito o incidentale con le sperimentazioni *anti form* di Morris, Serra e Nauman, la critica poneva a sistema un pensiero scaturito dall'intersezione tra le istanze femministe, il campo semantico del “sensuoso” e una prassi intermediale.

Il processo iniziò per Hesse quando seguì in tre dimensioni le immagini organiche simili a macchine di un gruppo di disegni. Le forme erano quelle che l'avevano sempre ossessionata: rettangoli irregolari, parabole, terminazioni lineari strascicate, forme curvilinee e cerchi legati o rigonfiati dalla simmetria³⁰⁶⁰.

³⁰⁵⁸ *ivi*, passim.

³⁰⁵⁹ L. R. Lippard, *Eva Hesse: The Circle*, in “Art in America”, giugno-luglio 1971, Vol. 59, N. 3, in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, pp. 155-166.

³⁰⁶⁰ *ivi*, p. 157, trad. mia.

È per il tramite della frequentazione dell'opera di Hesse che Lippard perviene a concretare, in una chiave per l'appunto intermediale (in un moto circolare che dal disegno perviene alla scultura per tornare al disegno), quel vocabolario di forme che, pur essendo state operativamente sperimentate con *Eccentric Abstraction*, non avevano ancora acquisito un'inclinazione propriamente militante. Le forme globulari in sospensione di *Not Yet* (1965), i volumi fallico-cucurbitacei di *Ingeminate* (1965), l'interno texturale del cubo di *Accession III*, struttura minimalista foderata da una texture di cavi impercettibilmente in movimento, la ragnatela intestina di *No Title (Rope Piece)* del '70, dovettero imprimersi nella mente di Lippard e divenire allora traccia eloquente di quella tendenza che le artiste Chicago e Schapiro denunciavano in più sedi [Montaggio]. Il balzo dimensionale dai disegni espressionisti e poi macchinici degli anni Sessanta, non fortuitamente, trova nella manipolazione dei materiali canonici nella prassi di Hesse, ossia la «corda», il latex e il «gesso»³⁰⁶¹ un punto di passaggio sostanziale [Figura 143].



Figura 143: Eva Hesse, *Metronomic Irregularity*, 1966; Eva Hesse, *Not Yet*, 1965, Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965.

Allo stesso tempo, lungi dal cedere (almeno a queste altezze) all'associazione psico-analitica in seguito sistematicamente formulata tra le suddette forme erotiche e gli oggetti parziali, Lippard interroga il tropo del frammento quale strumento che consenta un discorso non lineare³⁰⁶² e, soprattutto, si interroga su quale sia lo statuto della nuova scultura. «Da allora – annota l'autrice percorrendo talune posizioni già greenberghiane – l'impulso pittorico nella scultura si è smaterializzato e ha spesso assunto la forma del disegno», giacché «letterale» e superficiale oppure spaziale. «La domanda è – prosegue Lippard ammettendo di non avere una risposta da avanzare – se questi effetti di disegno o di pittura nello spazio reale siano essenzialmente cattivi, disonesti, non fedeli alle necessità interne di una cosa chiamata scultura, o se il “problema” abbia un modo di

³⁰⁶¹ Ibidem.

³⁰⁶² Scrive Lippard nel '75: «naturalmente, “immaginario femminile” è stato usato per la prima volta, e dovrebbe continuare a essere usato, per indicare immagini sessuali femminili. Questo non è stato capito e tutto si è confuso. Preferisco “sensibilità femminile” perché è più vago, ancora più impossibile da definire. C'è molto immaginario sessuale nell'arte femminile: cerchi, cupole, uova, sfere, scatole, forme biomorfe, forse una certa striatura o stratificazione. Ma questo è troppo specifico. È più interessante pensare ai frammenti, che implicano un certo approccio antilogico e antilineare, comune anche a molte opere femminili. Mi piacciono i frammenti, le reti, tutto su tutto» L.R. Lippard, *The Female Imagery*, pp. 81, 83.

disinnescare le potenziali “soluzioni”»³⁰⁶³. Il nodo gordiano, almeno nell'immediato, non troverà un epilogo univoco, dovendo attendere la seconda metà degli anni Settanta per recare una soluzione maggiormente conclusa.

4.2.4.5. *Women Choose Women: verso una «sensibilità femminile»*

Se nel saggio introduttivo alla collettiva femminista del '71 Lippard si era dimostrata ancora cauta, benché egualmente determinata, nell'avvicinare la delicata questione di un'arte o di un'estetica di genere potenzialmente ghetizzante, il testo compilato per la monumentale esposizione *Women Choose Women*, curata dalla stessa Lippard presso il The New York Cultural Center nella primavera del '73³⁰⁶⁴, testimonia come le posizioni dell'autrice dovettero subire uno sviluppo decisivo. L'iniziativa, prima manifestazione promossa dalla Organization of Women Artists e annoverante l'opera di centonove artiste, era stata salutata nei termini di «un'impresa pionieristica con ripercussioni sull'intera struttura istituzionale dell'arte»³⁰⁶⁵. Nel manoscritto dattilografato del testo di accompagnamento al catalogo, Lippard non solo sottolinea con forza l'esclusione dal sistema dell'arte contemporanea delle comunità di soggetti subalterni, quali quelle di artiste donne o di artisti afroamericani, bensì arriva a sostenere posizioni di carattere biologico-interocettivo.

Tuttavia, resta il fatto che l'esperienza della donna in questa società – sociale e biologica – è semplicemente diversa da quella dell'uomo. Se l'arte viene dall'interno [*from the inside*], come deve essere, allora anche l'arte degli uomini e delle donne deve essere diversa. E se questo fattore non si manifesta nel lavoro delle donne, la colpa può essere solo della repressione³⁰⁶⁶.

Sarebbe allora una simile modalità del sentire interocettivo, luogo della differenza irigariana tra soggetto femminile e maschile, a scaturire il meccanismo difensivo per cui numerose artiste «avessero letteralmente paura di usare linee delicate, materiali cuciti, immagini domestiche o colori pastello – soprattutto il rosa»³⁰⁶⁷. Sebbene Lippard si riveli consapevole del rischio di avallare generalizzazioni da ultimo controproducenti, quest'ultima torna nuovamente a nominare la collettiva del '66 quale luogo prodromico in cui scorgere i sintomi di una sensibilità formale, poi connessa a una sensibilità di genere, per cui ammette di aver «trovato molte donne che fanno questo tipo di lavoro geometrico e sensuale»³⁰⁶⁸. In maniera ancora più lucida, delineando una connessione stringente tra critica, pratica artistica e configurazione di un pensiero incarnato, l'autrice ammette come «io, una donna, stavo organizzando questa esposizione perché questo tipo di lavoro mi attraeva personalmente»³⁰⁶⁹. Lippard, infatti, non tenta di dissimulare e anzi dichiara limpidamente il tormentato processo mediante cui quest'ultima era pervenuta a una prima sistemazione dei suddetti temi,

³⁰⁶³ L. R. Lippard, *Eva Hesse: The Circle* cit., p. 166, trad. mia.

³⁰⁶⁴ L. R. Lippard, *Women Choose Women*, Cat. Mostra (The New York Cultural Center, New York, 1973), The New York Cultural Center, New York, 1973.

³⁰⁶⁵ A. Kingsley, *Women Choose Women*, in “Artforum”, marzo 1973, Vol. 11, N. 7, pp. 69-73, qui 69, trad. mia.

³⁰⁶⁶ Manoscritto L. R. Lippard, *Women Choose Women*, in Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Scatola 45, Cartella 32: “Women choose Women” (1973), 1970, p. 5, trad. mia., Smithsonian Institution, The Archive of American Art, Washington D.C.

³⁰⁶⁷ *ivi*, p. 4, trad. mia.

³⁰⁶⁸ *ivi*, p. 5, trad. mia.

³⁰⁶⁹ *ivi*, p. 6, trad. mia.

rivelando le incertezze, i timori, i continui cambi di rotta, evidentemente sospinti dall'ambiente circostante, intercorsi nella sua definizione.

Sin dalla primavera del '73, pertanto, Lippard elaborava una formulazione sostanzialmente compiuta di una sensibilità aptica al femminile, scaturita da una pratica critica intermediale (ossia esercitata sull'interrogazione teorica tra pittura e scultura, tra corpo performativo e documentazione) di carattere intersoggettivo. Nel manoscritto allora compilato, Lippard annotava limpidamente:

quando ho sentito per la prima volta le teorie di Judy Chicago e Miriam Schapiro sull'alta incidenza dell'immaginario del nucleo centrale [*central core imagery*], delle scatole, degli ovali, delle sfere e dei centri "vuoti" [empty] nell'arte femminile, mi sono opposta con veemenza [l'avverbio *vehemently* appare aggiunto a mano dalla stessa Lippard]. Mi opponevo ancora quando abbiamo visitato la mostra di donne che ho organizzato per l'Aldrich Museum e loro [Chicago e Schapiro] correvano da un'opera all'altra gridando "eccolo!". Eccolo. Rimasi sbalordita, perché non avevo alcuna intenzione di concentrarmi su quell'idea, né sapevo di averlo fatto³⁰⁷⁰.

A seguito di tale agnizione relazionale, rimasta latente nel pensiero di Lippard e istituita su basi anzitutto estesiologiche dalla lunga frequentazione di manufatti riconducibili all'alveo dell'astrazione, evocanti in gradi diversi il toccare, la motilità del corpo e il suo sentire viscerale, la critica può disporre un celeberrimo e sistematico prospetto degli attributi percettologico-formali distintivi di una sensibilità femminile, destinata a raggiungere una veste editoriale organica nella silloge di saggi *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* data alle stampe nel '76³⁰⁷¹:

ecco, in ogni caso, per la vostra considerazione, alcuni di questi elementi che ricorrono: una densità uniforme, o texture complessiva, spesso sensualmente tattile [*sensuously tactile*] e ripetitiva o dettagliata fino all'ossessione; la preponderanza di forme circolari, il focus centrale [*central focus*], lo spazio interno [*inner space*] (a volte in contraddizione con il primo aspetto): un'onnipresente "sacca" [*bag*] lineare o forme paraboliche che girano su se stesse [*that turn on itself*]; strati, o livelli, o veli, un'indefinibile scioltezza o flessibilità di manipolazione [*handling*]; finestre; contenuti autobiografici; animali; un certo tipo di frammentazione; una nuova predilezione per i rosa, i pastelli e i colori effimeri delle nuvole, un tempo tabù a meno che una donna non volesse essere accusata di fare arte "femminile"³⁰⁷².

Il diagramma aptico composto da Lippard nella primavera del '73, esito di una prassi relazionale, delinea una connessione intertemporale, allora marcatamente politicizzata, con le proposte delle progenitrici Stein, Clifford-Williams e O'Keeffe. Il sentire aptico, veicolato dai campi del "sensuale", del "sensuoso", del "sensuosamente tattile", dalla "linea-risacca" che turbinava su sé stessa in vece del corpo, di una non meglio precisata "flessibilità di manipolazione", svela allora la propria duplice vocazione stilistica. Da un lato, esso rappresenta una controproposta al *diktat* modernista e minimalista, condotta nella reinvenzione estesa della scultura sotto l'egida del concettuale, della *performance* e dell'*happening*. Dall'altro, tale specie del sentire, reificandosi in uno spettro di strategie formali e di comportamenti condivisi, sebbene mai identici, rivendica il

³⁰⁷⁰ ibidem.

³⁰⁷¹ L.R. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art*, Dutton, New York, 1976. Il testo *Why Separate Women's Art* del 1973 appare in questa sede ristampato in maniera inalterata rispetto al manoscritto del '73 (ivi, p. 49).

³⁰⁷² ivi, p. 6, trad. mia.

carattere eversivo di facoltà percettiva che conduce il subalterno al cuore – al centro, direbbero le nostre artiste – del sistema dell’arte, rinvigorendone l’ascendente comunitario. A tal proposito, può essere superfluo ricordare come la versione femminile, cristologica e non scevra da criticità *The Dinner Party* (1974-79) concludesse la propria rivendicazione storica e, concretamente, l’area triangolare della mensa ipermediale, nell’accostamento tra la ceramica vaginale di *Primitive Goddess*, come sottolinea Jane F. Gerhard, e la materializzazione tridimensionale di *Black Iris* (1926)³⁰⁷³. Materializzazione resa possibile dal lavoro congiunto realizzato dallo studio di Chicago³⁰⁷⁴, come le fotografie documentarie testimoniano.

4.2.5. Intangibile: Judy Chicago

In un simile contesto, non risulta casuale che l’opera di Georgia O’Keeffe e la sua persona, in un processo di celebrazione non esente da velate strumentalizzazioni, assurgesse a figura pionieristica del linguaggio femminista (in un ruolo in cui l’artista di Sun Prairie, come del resto erano ben consapevoli le sue “discendenti”, aveva partecipato in maniera del tutto personale). In una conversazione con Lippard ospitata sulle pagine di “Artforum” nel settembre del ‘74³⁰⁷⁵ Judy Chicago, infaticabile promotrice della vita artistica californiana con il *Feminist Art Program* e *CalArts* (avviato da Miriam Schapiro)³⁰⁷⁶, poteva affermare «che O’Keeffe sia stata la nostra vera pioniera, la prima donna a mantenere la sua posizione e creare un linguaggio formale che potesse affrontare l’intera gamma dell’esperienza umana», pur pagando lo scotto, deliberatamente ricercato, di condurre un’esistenza lontana dai clamori dell’arte contemporanea. Al di là del precoce processo di mitologizzazione dell’artista all’epoca ottuagenaria, il punto nevralgico che l’accurata ricostruzione di Chicago coglie verte sulla concomitanza formale e sulla comprensione profonda del linguaggio di O’Keeffe³⁰⁷⁷, in seguito risemantizzato con finalità più marcatamente militanti da una compagine di giovani

³⁰⁷³ J. F. Gerhard, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, The University of Georgia Press, Atene: Londra, 2013, p. 176. Un’esaustiva analisi delle criticità insite in una restituzione «universalizzante» della nozione di femminile e di differenza di genere, adottando peraltro un approccio non allineato alle prospettive post-coloniali è già stata elaborata da Helen Molesworth. Molesworth, ponendo attentamente in luce le differenti strategie sperimentate dalle ricerche confluite nell’alveo del Femminismo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, ha del resto operato contro un’interpretazione riduzionista delle opere realizzata in quel decennio, sottolineandone la vocazione tanto utopistica quanto laboratoriale. Si veda: H. Molesworth, *Cleaning Up in the 1970s: The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles*, in M. Newman, J. Bird (a cura di), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, Londra, 1999, pp. 107-122. Per una recente rilettura queet e transfemminista dell’opera si veda C. Harper, *Crafting the Intimate Body*, in “Women: A Cultural Review”, Vol. 33, N. 3, pp. 263-279.

³⁰⁷⁴ A questo proposito, già Laura Meyer ha posto in luce il carattere profondamente manuale dell’operazione di Chicago, ravvisando in tale ritorno alla manualità un sottotesto pseudo-moralizzante: «tuttavia, *The Dinner Party* pone anche profonde sfide agli ideali impliciti nell’estetica Finish Fetish. Studiata da vicino, l’opera contiene una pletora di superfici curve, piegate e stratificate, una serie di colori e texture contrastanti. Mentre la “scuola fredda” di Los Angeles cercava di eliminare ogni traccia di tocco umano dalle sue opere, *The Dinner Party* mostra i segni della sua laboriosa creazione come un distintivo di santità» L. Meyer, *From Finish Fetish to Feminism: Judy Chicago’s Dinner Party in California Art History*, in A. Jones (a cura di), *Feminist Art History*, UCLA: Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, Berkeley: Londra, 1996, p. 71, trad. mia.

³⁰⁷⁵ L. R. Lippard, J. Chicago, *Judy Chicago: Talking with Lucy R. Lippard*, in “Artforum”, settembre 1974, pp. 60-65.

³⁰⁷⁶ Fondato nel 1970 a Fresno (California) dall’allora docente Judy Chicago, il *Feminist Art Program* aveva rappresentato una prima, vibrante iniziativa artistico-culturale femminista, presto accostata al parallelo programma istituito dal California Institute of the Arts (*CalArts*) da Miriam Schapiro. Per una silloge di saggi sull’argomento si veda: J. Fields (a cura di), *Entering the Picture: Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, Routledge, New York: Londra, 2012.

³⁰⁷⁷ Deve essere inoltre segnalato come la stessa Chicago concepisse il lavoro femminista nelle forme di una forma dialogica intersoggettiva e, allo stesso tempo, intertemporale: «per me il fiore in O’Keeffe è sinonimo di femminilità,

artiste. La cornice critico-curatoriale di Lippard, definitasi nel confronto con le istanze minimaliste e nell'immediata controproposte post-minimaliste, precorre, per poi intersecare in maniera dialogica, la pratica altresì militante di Chicago, così come quella di numerose artiste dichiaratamente riferibili al Secondo Femminismo.

La giovane Chicago, all'epoca Gerowitz, aveva mosso i primi passi nella California dei primissimi anni Sessanta, in una cornice vibrante e già sostanzialmente alternativa alle coeve ricerche newyorkesi³⁰⁷⁸. Una compagine di artisti provenienti dalla West Coast – tra i quali Larry Belly, Helen Pashgian e De Wien Valentine – dava vita a quella che John Coplan sin dal '66 avrebbe nominato nei termini di *Surface Finish*, sottolineando la parvenza seducentemente *glossy*, toccante pur parendo acheropita e, perciò, koonsiana *ante litteram*, di una serie di oggetti ibridi scaturiti dal confronto con l'ambiente californiano.

Cifra costitutiva di tali sperimentazioni risultava l'attenta manipolazione di superfici industriali in resina, all'apparenza eteree, emulanti il luccichio dell'oceano, del manto delle automobili o dei fotogrammi del cinema hollywoodiano³⁰⁷⁹. Si tratta di oggetti, per avvalermi della lettura fenomenologica proposta sin dal 1981 da Michele D. De Angelus, in grado di tradurre l'opacità dura della pittura *hard-edge* in un'esperienza luministica fatta di rifrazioni che estendono il raggio d'azione (e di attrazione) della struttura stessa. Con De Angelus – che allora si riferiva ai volumi traslucidi di Larry Bell e ai dischi in alluminio sospesi di Robert Irwin – tali inafferrabili oggetti vengono «percepiti cinestesicamente. Sono significativi non solo per la loro trasposizione del regno delle preoccupazioni pittoriche a tre dimensioni, ma anche per il loro impulso verso una nuova arena scultorea [*new sculptural arena*], quella dello spazio visivamente aptico [*visually haptic space*], in cui l'opera d'arte è l'evento fenomenologico»³⁰⁸⁰ tramite cui superare le distinzioni percettologico-mediali tra «ottico e aptico»³⁰⁸¹ [Figura 144].

quindi muoversi attraverso il fiore significa muoversi in un altro luogo. Con la serie *Through the Flower* ho iniziato a basarmi sul lavoro di altre donne. Come la griglia dei cancelli di *Flesh* è costruita sui dipinti di Mimi Schapiro, mi sono relazionato a essa come a una sorta di prigionia. Volevo che il mio lavoro fosse visto in relazione al lavoro di altre donne, storicamente, come viene visto il lavoro degli uomini» (ivi, p. 62, trad. mia).

³⁰⁷⁸ Per un'analisi sui rapporti tra Judy Chicago e la "Cool School" losangelina, in una relazione che, come ha già chiarito in modo convincente Kathrin Rottmann, dovette segnare una prima forma di resistenza all'estetica «ipermascolina» di cui tale tendenza si faceva sottilmente promotrice si veda: K. Rottmann, *Finish Fetish: Judy Chicago in LA*, in A. Krause-Wahl, P. Löffler, Ä. Söll, *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, Bloomsbury, Londra: New York, 2021, pp. 219-235, qui 223-224.

³⁰⁷⁹ R. Rivenc, *Made in Los Angeles: Materials, Processes, and the Birth of West Coast*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2016. Già Rivenc ha sottolineato l'afflato potentemente "tattile" che le strutture losangeline, rese impalpabile dal gioco di luci e cromie delle superfici terse, producevano: «discostandosi dalla forma in qualche modo più concettualizzata del Minimalismo newyorkese, gli esponenti di "L.A. Look" celebravano la rigogliosa fisicità della loro arte, spingendo il proprio immaginario e il materiale a nuove altezze coloristiche e tattili» (ivi, p. 14, trad. mia).

³⁰⁸⁰ M. D. De Angelus, *Visually Haptic Space: The Twentieth Century Luminism of Irwin and Bell*, in M. Tuchman (a cura di), *Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties*, Cat. Mostra (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; San Antonio Museum of Art, 21 luglio – 4 ottobre 1981; 20 novembre 1981 – 31 gennaio 1982), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1981, pp. 29-36, qui 31, trad. mia.

³⁰⁸¹ *ibidem*. La proposta di De Angelus, lungi dal ricondurre la scultura nell'orbita del pittorico-visivo mira a travalicare le distinzioni mediiali-percettologica all'insegna di un'opera che, situandosi tra il materiale e l'immateriale, mira alla conquista ecologica e multimodale dello spazio: «queste opere incarnano lo sforzo di abolire un modo di percepire l'arte che aveva a che fare con gerarchie di visione ed esperienza. Per fare ciò, Irwin ha eliminato il bordo rettangolare delimitante, tacito significante del terreno estetico esclusivo. In questi "dipinti" in alluminio e acrilico, dischi convessi sottilmente spruzzati sono stati illuminati con spot a bassa intensità per smaterializzarne i bordi. Apparizioni libere e senza supporto visibile, i dischi si fondono con lo sfondo e l'ambiente circostante. Lo spettatore contempla un composto indefinito, nebbioso e incandescente di luci e ombre e presenze astratte, più propriamente chiamato concentrazione o coalescenza di pura energia che forma o immagine» (*ibidem*, trad. mia).



Figura 144. Larry Bell, *Untitled*, 1971; Judy Chicago, *Dome Drawings*, 1967

Se, come annotava con acutezza Lippard, i migliori esemplari dipinti da Chicago paiono partecipare a una simile tendenza, risultando allo stesso tempo paradossalmente «tattili ed effimeri»³⁰⁸², è possibile intendere la suddetta oscillazione quale logica ordinatrice, quando non stilistica, della sua produzione. Vi sono due esperienze a tal proposito emblematiche e, non fortuitamente, ambientali, che può essere utile rammentare [Figura 145]:



Figura 145: Judy Chicago, *Feather Room*, 1965; Judy Chicago, *Dry Ice Environment*, 1967.

Nella cornice losangelina della Rolf Nelson Gallery in La Cienega Boulevard, una Chicago ventisettenne realizzava la performance e l'ambiente *site-specific* praticabile *Feather Room* (1965), presentando la pavimentazione di uno dei locali della galleria saturata di piume e inserti in plastica³⁰⁸³. Due anni a seguire, la morbidezza diffusa di tale ventre animale sarebbe stata sublimata nell'abbraccio allora pulviscolare delle esalazioni di ghiaccio secco bruciato nella performance *Dry Ice Environment #1*, messa in scena nel '66 in

³⁰⁸² L. R. Lippard, J. Chicago, *Judy Chicago: Talking with Lucy R. Lippard*, p. 63, trad. mia.

³⁰⁸³ G. Gourbe, *Judy Chicago: To Sustain Vision*, Shelter Press, 2019.

occasione dell'«esposizione inaugurale dell'Aesthetic Reserach Center (ARC)»³⁰⁸⁴ di Los Angeles e replicata in un parcheggio a Century City (LA) nel '67, e dalla prima versione della pirotecnica *Smoke Gun Atmosphere*, attuata nel '68 Brookside Park (Pasadena). Pare sussistere, dunque, una connessione profonda tra l'esperienza di un contatto agito dal corpo senziente e in movimento (lo sfregamento delle piume contro l'epidermide che esplora) e un corrispettivo invisibile (la *liaison* molecolare con il fumo, duchampianamente, infrasottile). Entro una "estetica del contatto" sarebbe stato allora il colore e, più precisamente, l'unità multiforme del pigmento, a farsi veicolo di un processo di identificazione che procede dall'etere (e qui tornano gli esperimenti cromoluministici di Wilfred e le emanazioni aptiche di Hausmann), alla superficie pittorica resa vibrante, per concretarsi in un volume tridimensionale insieme plastico e immateriale.

A seguito dell'esposizione della struttura modulare variopinta *Rainbow Pickett* (1965) nella menzionata "Primary Structures"³⁰⁸⁵ – e presto decomposto nello spazio pubblico con *Rearrangeable Raainbow Blocks* (1965) o miniaturizzato nel ludico *Rearrangeable Game Board* (1965-66) – Chicago dovette contrastare la materialità rigida del plexiglass, fibra sintetica di sapore ancora primario. Dapprima, l'artista avrebbe sfruttato la rotondità dei nuovi materiali plastici – resa impalpabile negli elementi cupoliformi ed ingegneristici di *Domes*, serie avviata dal '68³⁰⁸⁶ –, per poi approdare alla consistenza «più morbida» della tela³⁰⁸⁷. Il reticolo del supporto, luogo di una griglia tessurologica più simile alle trame fitte di Agnes Martin piuttosto che alla respingente griglia modernista, di cui condivide lo sviluppo idealmente planare, affiora nel contatto diffuso dell'industriale pittura a spray (sperimentata da Chicago sin dal '64). Laddove la mano solo apparentemente recede nel guidare una ritmica di sfioramenti omogenei – l'opacità del pigmento greenberghiano si stempera in uno sviluppo tenacemente molecolare – il sentire del corpo, plasmandosi sull'acquisita consapevolezza «multi-orgasmica» della sua fautrice, scaturisce un processo per cui

la forma è diventata arrotondata come cupole o seni o pance e poi si sono aperte e sono diventate come ciambelle, e poi le ciambelle hanno cominciato ad essere afferranti [*grasping*] e assertive. Sono passata da tre moduli a quattro e ho avviato i *Pasadena Lifesavers*. Stavo sviluppando sistemi di colori che facevano girare, dissolvere, aprire, chiudere, vibrare, gesticolare, muovere le forme; tutte quelle sensazioni erano sensazioni emozionali [*emotional*] e corporee [*body*] tradotte in forma e colore. Li ho chiamati *Lifesavers* perché in un certo senso mi hanno salvato la vita affrontando frontalmente il problema di cosa fosse essere una donna³⁰⁸⁸.

La storia dell'arte, si direbbe, si esplicita in una disciplina di militanza, condivisione e di autorialità diffusa. Quando l'opera assurge a «corpo» [*body*] e a immagine corporea prodotta dal soggetto femminile riaffiora il lemma o, per meglio dire, l'iconografia satura di significati del centro [*center*], già nevralgica in O'Keeffe. Fare esperienza della superficie pittorica, per Chicago, significa «penetrare nel plastico e nel formale e trovare quel centro morbido che stavo cercando di esporre, anche se con difficoltà»³⁰⁸⁹. Allo stesso tempo, tale fenomeno sempre inintelligibile di esposizione non avrebbe portato, come già in O'Keeffe, alla possibilità

³⁰⁸⁴ S. Bieber, *Technology, Engineering, and Feminism: The Hidden Depths of Judy Chicago's Minimal Art*, in "Art Journal", Vol. 80, N. 1, pp. 106-123, qui 118, trad. mia.

³⁰⁸⁵ J. S. Meyer, *Minimalism: art and polemics in the sixties*, p. 13.

³⁰⁸⁶ Per una proposta particolarmente convincente

³⁰⁸⁷ L. R. Lippard, J. Chicago, *Judy Chicago: Talking with Lucy R. Lippard*, p. 61, trad. mia.

³⁰⁸⁸ *ivi*, p. 60, trad. mia.

³⁰⁸⁹ *ivi*, p. 61, trad. mia.

sacrilega di poter affondare le dita nel centro, sulle orme dell'apostolo Tommaso, o di sfiorare l'epidermide lucente e formosa di tali delicate stoviglie.



Nell'allestire l'iconico *The Dinner Party* (1974-76), di cui piatti vulvari e vaginali risultavano esito di una creazione operativamente corale, su consiglio della curatrice Dexta Frankel, l'artista dovette prevedere di allestire una protezione nella consapevolezza «che i piatti avrebbero dovuto essere protetti dagli spettatori tentati di toccarli», esponendo le ceramiche-reliquia «appena fuori dalla portata delle braccia, ma facilmente visibile»³⁰⁹⁰. Del resto, come annota il recensore Henry Hopkins, nonostante le cautele dell'artista e della curatrice, tale rischio non dovette da ultimo concretizzarsi, dal momento che il monumentale (e fragile) complesso rimase «in condizioni immacolate; nessuno ha cercato di toccarlo. Il pubblico l'ha trovata una vera e propria esperienza [*experience*]. Questa è arte [*This is art*]»³⁰⁹¹.

4. 2. 6. Oltre Lippard: una proposta di lettura per Eva Hesse

Nel '76, lo si anticipava, Lucy Lippard dava alle stampe un'appassionata monografia, ancora per certi versi insuperata, dedicata al lavoro di Hesse, affermando come «il tatto [*touch*], sia nella scultura che nel disegno, era così importante per Hesse che pervadeva tutto ciò che faceva, anche i più semplici ideogrammi»³⁰⁹². Lippard associava tale preminenza, della quale recepisce il sostrato di matrice biografica, alla struttura ossessivamente reticolare dei disegni licenziati dall'artista sin dai primi anni Sessanta. In essi, griglie di elementi circolari sovrapposti a più livelli tinteggiati a inchiostro con tocchi leggeri (si pensi alla luminosa e fitta texture di *Untitled* del '66) , oppure creando dei campi ritmicamente omogenei maggiormente oscuri, consentivano alla critica di proseguire l'interrogazione sulla “sensibilità femminile” avviata all'inizio di quella decade per il tramite dei suoi attributi costitutivi: la forma circolare, globulare o ovoidale; l'ossessione materializzata nei processi di iterazione della forma; l'uniformità della composizione, dinamizzata dalla presenza dal gioco chiaroscurale con i cerchi appaiono tratteggiati.

Non stupisce che, come la stessa Lippard ricorda attraverso una memoria di Tom Doyle, marito di Hesse dal novembre del '61, presumibilmente la prima delle sculture realizzata dall'artista dovette essere

³⁰⁹⁰ J. Chicago, *Personal Journal*, 3 dicembre 1974, pp. 30-31, citato in G. Levin, *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*, Harmony Books, New York, 2007, p. 261, trad. mia.

³⁰⁹¹ A. Hamilton Cooke, intervistata da Levin (14 gennaio 2004, Venice, California), in G. Levin, *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*, p. 314, trad. mia.

³⁰⁹² L. R. Lippard, *Eva Hesse*, p. 72, trad. mia. Sull'immediato svilupparsi del mito di Hesse già nei primissimi anni Settanta e sulle conseguenze che un simile processo ebbe nello studio e nella ricezione dell'opera dell'artista si veda: A. M. Wagner, *Another Hesse*, in “October”, estate 1994, pp. 49-84.

incidentalmente prodotta nel contesto della manifestazione *Ergo Suits Travelling Carnival* (organizzata, tra gli altri, da Allan Kaprow), a Woodstock³⁰⁹³. Ancor più curiosamente, la scultura in questione, parte dell'happening *Sculpture Dance* prevedeva (un anno a seguire la performance *Columns* di Morris) che gli artisti danzassero all'interno delle loro creazioni³⁰⁹⁴. A tal proposito Doyle ricorda, come «Eva ne fece una molto floscia. Era un pezzo bellissimo, un tubo di jersey morbido e filo di ferro che fluttuava in giro, un pezzo morbido e divertente con qualcosa che pendeva da esso. Il materiale era tutto, ed era molto simile a quello che è successo dopo. Lei stessa non ha ballato»³⁰⁹⁵. Assumendo tale dato come veritiero, sin dal '62, ben prima che l'artista compisse la già menzionata transizione dalla seconda alla terza dimensione, è possibile ravvisare il primigenio di una forma scultorea, Lippard direbbe “non-sculturale”, definita dalla non rigidità del materiale, dalla sua *agency* e dalle sue qualità gravitazionali, unitamente al superamento di un volume (ma anche, si potrebbe suggerire, di una superficie) nettamente conclusa, per il tramite dell'inserimento di elementi filiformi.

Come Clifford-Williams e O'Keeffe, anche Hesse era pervenuta solo progressivamente al *medium* scultura, alla metà degli anni Sessanta, dopo un lungo “apprendistato” di matrice pittorico-disegnativa. Se i disegni risalenti ai primissimi anni Sessanta già tradiscono, come Lippard non tarda a rilevare, un vocabolario di forme e persino di dinamiche su cui l'artista avrebbe lavorato in maniera estenuante per tutto il decennio³⁰⁹⁶, la pratica di Hesse reca testimonianza di una sofferta definizione intermediale. Tra la Cooper Union School e i corsi Yale School of Arts con il venerando Josef Albers, gli scritti dell'artista rivelano l'iniziale e ferma volontà di divenire pittrice³⁰⁹⁷. Con i rilievi licenziati dal '65, come anticipavo, si ha l'impressione che la superficie trasudi dal perimetro planare, incarnandosi in un groviglio di fili, maniglie e prese elettriche che oscillano tra una parvenza macchinica e una sottilmente intestinale. La continuità frontale del piano greenberghiano, allora, appare violata da una topologia di «tunnel» che, dopo Fontana, non mostrano tanto l'esistenza di un “altrove”, quanto piuttosto sanciscono la vocazione epidermica di una pittura-interfaccia. L'estensione del *medium* pittura nei campi del plastico – e si potrebbe dire, per contro, della scultura nel pittorico – pare plasmarsi sull'azione normativa di una legge interna, intuita da Lippard sin dalla collettiva alla Fischbach, che definisce l'associazione tra un lessico vitalistico di linee, volumi e materiali a una forma del sentire, esperita *in primis* dall'artista e sollecitata nel suo fruitore, a mio avviso riferibile al sentire aptico.

Una proposta parzialmente affine (sebbene non incentrata sull'aptico) è stata formulata da Mignon Nixon, la quale ha ravvisato nel lavoro dell'artista «un ruolo centrale nella trasformazione della situazione della galleria

³⁰⁹³ A. R. Cahn, *Metronomic Irregularity: Investigating Eva Hesse's Sculpture Through Dance*, Cuny Academic Works, New Yor, 2017.

³⁰⁹⁴ *ivi*, p. 21, trad. mia.

³⁰⁹⁵ *ibidem*.

³⁰⁹⁶ Scrive a questo proposito l'autrice, in un passaggio ripreso dalla successiva letteratura critica: «i disegni del 1960-61 sono tra i più belli dell'opera di Hesse e, a posteriori, sembra che, se le circostanze fossero state diverse, avrebbero potuto condurla direttamente alla scultura matura a cui spesso assomigliano» (*ivi*, p. 15, trad. mia).

³⁰⁹⁷ *ivi*, p. 11. Lippard ricorda la redazione nel '59 dell'intervento *An Abstract and Concrete Consideration of Form in Painting*, in cui la studentessa Hesse dichiarava la propria vicinanza all'orizzonte aperto dalle ricerche dell'Espressionismo Astratto newyorkese, di cui quest'ultima avvertiva la forza «di evocare questo tipo di unione tra sé e la sua pittura», pur riconoscendo i limiti evolutivi e temendo che le proprie sperimentazioni pittoriche finissero per essere confuse con le sue esperienze biografiche (*ibidem*).

– più in generale, del *milieu* dell’arte – alla fine degli anni Sessanta»³⁰⁹⁸. Molto acutamente la storica dell’arte fa riferimento alla mitologica *Hang Up* del ‘66, cornice lignea inquadrante un vuoto, rivestita di tessuto e dipinta di grigio, dalla quale si protende un ponderoso tubo di acciaio che giunge a toccare la pavimentazione forando il margine superiore del supporto e rientrando in quello inferiore. L’elemento filiforme, come si è visto, segue l’evoluzione stilistica di Hesse prefigurandone il passaggio alla terza dimensione e, in questo caso in maniera sufficientemente esplicita, ponendo in discussione una separazione netta tra l’opera pittorica e la corrispettiva scultorea. Allo stesso tempo, ciò che Nixon mira a sottolineare focalizzando l’attenzione sul minaccioso oggetto lineare è come l’opera di Hesse, colonizzando lo spazio espositivo con elementi che ricadono dal soffitto (si pensi alle escrescenze vagamente testicolari sorrette da reti di *Not Yet* del ‘65), ne neutralizzano gli angoli (il perduto *Area* del ‘66, tessitura di brandelli di latex che, poggiandosi alla parete, scivola morbidamente al suolo) o ne invadono timidamente il perimetro (la serie di cascanti recipienti in resina e cartapesta di *Nineteen Repetition* del ‘67) «si interseca con il corpo dello spettatore che si muove su quel terreno»³⁰⁹⁹. Ossia, l’opera di Hesse, colta nella sua globalità di organismo espositivo, ne condiziona l’esperienza di visita da un punto di vista cinestesico, interocettivo, propriocettivo, immaginativo e, stando con lo psicanalista Jean Laplanche, fonte di Nixon, «saturandolo “dalla testa ai piedi” in un modo che è “per definizione intrusivo, stimolante e sessuale”»³¹⁰⁰.

4.2.6.1. Per una pratica artistica globalmente aptica

Muovendo dal globale (la mostra come medium) al locale (l’opera in sé), si potrebbe suggerire che l’intera ricerca di Hesse si basi su una fenomenologia del contatto sondata dall’artista nelle sue molteplici accezioni e che sia proprio tale complessità insieme inventiva, esecutiva e installativa a riecheggiare nel corpo del fruitore. In primis, occorre segnalare come una specie di pellicologgio, si direbbe duchampiano³¹⁰¹ ne attraversa trasversalmente la produzione rivelando (o dissimulando) strategie di volta in volta differenti. Le prime sculture, si pensi alla sfera foderata di *Long Life* del ‘65 da cui cresce un pesante tubo chirurgico o ai volumi-salsiccia interconnessi di *Ingeminate* (1965), esibiscono una superficie stratificata e ottenuta dalla sovrapposizione meticolosa di veli di cartapesta, strati di resina epossidica, corda e smalto su un’armatura interna (nel primo caso un pallone di spiaggia, nel secondo una coppia di elementi gonfiabili). Il moto ondivago e leonardesco di uno dei primi disegni datati 1959-60 appare declinato nell’ordinata esecuzione iterativa di moduli circolari della serie di inchiostri *Untitled* e, ancor più intensamente, nel gesto necessario a rivestire il supporto sottostante facendo roteare ritmicamente il filo di corda attorno al volume [Figura 146].

³⁰⁹⁸ M. Nixon, *Eva Hesse Retrospective: A Note on Milieu*, in “October”, primavera 2003, Vol. 104, pp. 149-156, qui 146, trad. mia.

³⁰⁹⁹ *ivi*, p. 147, trad. mia.

³¹⁰⁰ J. Laplanche, *Transference: Its Provocation by the Analyst*, in *Essays on Otherness*, trad. J. Fletcher, Routledge, Londra, 1999, p. 225, in M. Nixon, *Eva Hesse Retrospective: A Note on Milieu*, p. 155, trad. mia.

³¹⁰¹ Hesse aveva visitato un’esposizione di lavori di Duchamp nel ‘65, incontrando peraltro Meret Oppenheim (*ivi*, p. 46, trad. mia). Come la maggior parte degli artisti di stanza negli Stati Uniti dai primi anni Cinquanta, dovette risentire profondamente dell’egida duchampiana e, in particolare modo, delle sculture “erotiche” realizzate da questi nei primissimi anni Cinquanta.



Figura 146: Eva Hesse, *Long Life*, 1965; Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965; Eva Hesse, installazione di sculture in studio (1965).

Sia che si tratti di tessitura, di pellicologgio o della precaria sistemazione manuale dell'ingombro dei volumi, le sculture di Hesse mutuano dalle opere grafiche un'esecuzione manuale a tratti maniacale, convertendola in materialissimi volumi tridimensionali. Rispetto alle cromie *funky* dei primi rilievi prodotti in Europa, l'impiego del colore in scala di grigi o la sua successiva negazione in favore della nuda materialità del supporto – in particolar modo con i latex e con la fibra di vetro, materiali di cui Hesse apprezza l'aspetto sensuale e con cui inizia a lavorare del '67 – concorrono a rendere quest'ultimo, per impiegare un'efficace espressione di Briony Fer, uno «strumento» sensibile «al movimento delle pulsioni psichiche e corporee inconse»³¹⁰².

Non è certamente casuale che la stessa Fer, tra le esegete di più lunga data dell'opera di Hesse, ravvisi l'esistenza di una componente «aptico corporea» mediante cui l'artista fa esperienza del mondo. In Hesse il colore, sia esso declinato in una vibrante scala di grigi oppure mutuato dal materiale, ha una valenza insieme sostanziale e potentemente epidermica. Rispetto alla proposta elaborata da Fer, vorrei in questa sede sottolineare come, invece, sia propria l'inseparabilità del "colore" o del "non colore" dai lavori dell'artista a rifletterne la vocazione potentemente aptica. Più precisamente, esso parrebbe attivamente compromesso nella motilità di cui gli esemplari plastici di Hesse si fanno luogo fisico. Era stata Lippard, lo si è visto, a intuire sin dal settembre del '66 e ancora nel '67 come l'astrazione eccentrica potesse divenire veicolo di un erotismo definito come "inerziale" e "post-dinamico". Ossia, di un erotismo determinato su basi formali e materiali, piuttosto che istituito su basi iconografiche (la sfera come proiezione del seno). I volumi, gli ingombri e le superfici di Hesse schiudono uno spettro di movimenti la cui leggibilità o, sarebbe più opportuno dire, la cui percezione, dipende tanto dallo spazio in cui i manufatti vengono installati, quanto dal corpo in movimento che ne fa esperienza. Come già notava acutamente Renate Petzinger discutendo della «presenza fisica» [*physical presence*] che le opere di Hesse promanano, l'artista dimostra una rara capacità di cogliere la «qualità

³¹⁰² B. Fer, *Eva Hesse and Color*, in "October", Vol. 117, inverno 2007, pp. 21-36, qui 22, trad. mia. In una penetrante analisi delle ragioni storiche e percettologiche dell'uso del colore in Hesse, che ne pone al centro tanto le influenze europee precedenti al '65, quanto l'intenso dialogo con i protagonisti dell'Espressionismo Astratto con il rientro newyorkese, Fer propone una convincente associazione tra l'utilizzo del colore nel palinsesto indessicale di *Tu m'* (1918) di Duchamp e il passaggio dal colore alla negazione del colore nella scultura di Hesse. A tal proposito Fer annota: «voleva che il colore fosse filtrato attraverso la texture, attraverso un'esperienza corporea intensamente aptica delle briglie o dei gusci ruvidi o lucenti delle cose che ci circondano. Usava il colore nello stesso modo in cui usava un filo di ferro per sporgersi nello spazio dello spettatore: per conficcarsi negli occhi dello spettatore. La parola "spigoloso" non descrive solo la forma dei raggi, ma anche l'effetto del colore. Era un colore che si poteva toccare?» (ivi, p. 30, trad. mia).

tattile» dei materiali restituendola nel fenomeno centripeto di una «risonanza spaziale»³¹⁰³, di cui Krauss avrebbe sottolineato la valenza di «dichiarazione sul potere espressivo della materia stessa [*matter itself*]³¹⁰⁴. Gli oggetti di Hesse in effetti e come l'artista non tarda ad affermare, costituiscono entità non antropomorfe, eppure parzialmente (e inevitabilmente) antropologiche: tale risonanza di matrice intracorporea può essere decriptata come tale soltanto da un corpo che, con Schmarsow, fa esperienza del mondo adottando una postura prevalentemente eretta, simmetrica, in movimento e scoprendolo grazie all'impiego delle mani. Allo stesso tempo, una simile logica si rivela solo latentemente antropocentrica in virtù del fatto che il coacervo di motilità toccanti e stratificate che le opere di Hesse materializza, trascende la volontà dell'artista e la specificità del sensorio umano.

Il nucleo sospeso di otto monumentali “fogli” composti da latex, fibra di vetro e tessuto di *Contingent* (1969), celebrati dalla copertina di “Artforum” del numero di maggio del '70, subendo la forza di gravità, muta il proprio aspetto a seconda del frangente espositivo³¹⁰⁵. Il sudario di *Seam* (1968), assemblato cucendo due sezioni rettangolari oblunghe di lattice su un esoscheletro metallico, incorpora due, se non tre, movimenti aventi differenti temporalità [Figura 147].



Figura 147 Confronto due esemplari di Eva Hesse, *Seam* (1968)

Il primo di essi afferisce alla collocazione dell'esemplare: non venendo né “orizzontalizzato” al suolo *à la* Andre né eretto quale anti-monumento *à la* Oldenburg, esso si presenta opportunamente “assiso” descrivendo un implicito movimento sul posto (come il Bacon di Deleuze), in una ritmica microscopica di contatti tra la parete, l'angolo perimetrale e il pavimento, che il fruitore, egli stesso corpo cinestesico, recepisce. Il secondo pertiene al diagramma di movimentazioni altrettanto impercettibili di cui la superficie parrebbe divenire luogo. *Seam*, e qui tornano le illuminanti considerazioni aptico-corporee sul colore e sulla sua negazione esposte da Fer, possiede una parvenza intensamente somatica: il supporto in lattice appare corrugato da una topologia di avvallamenti, turgori, sacche, pieghe e aggetti improvvisi rispondenti a una propria temporalità e, nella

³¹⁰³ R. Petzinger, *The Case of Eva Hesse at Wiesbaden*, 2002, in G. Pollock, *Encountering Eva Hesse*, pp. 162-170, qui 162, 163-164, trad. mia.

³¹⁰⁴ R. E. Krauss, *Eva Hesse: Contingent* (1979), in *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 1999, pp. 91-100, qui 92, trad. mia.

³¹⁰⁵ È la stessa Krauss, come noto, ad aver elaborato a partire da *Contingent* un'interpretazione a partire dal fenomeno visuale dell'«anamorfosi» volto a segnalare come nell'opera di Hesse tanto la diade costituita da forma e materia, quanto quella mediale di pittura e scultura, collassino l'una sull'altra nel momento esperienziale (ivi, pp. 98-100).

fattispecie, sottoposti alla *inner life* del materiale stesso. Si ha l'impressione, sostanzialmente incarnata, che l'ingombro dell'opera muti sotto i nostri occhi e il sospetto concreto che il lattice respiri, alterando il volume in una ritmica di variazione tanto minute quanto inarrestabili. A queste altezze, si interseca la terza motilità che *Seam*, così come la produzione di Hesse nella sua quasi interezza, veicola: quella inerente al «ciclo vitale» e alla caducità dei materiali. Non solo l'artista era pienamente consapevole del decorso a cui gli esemplari in lattice e in fibra di vetro sarebbero inesorabilmente andati incontro, disseccandosi, crepandosi, brunendosi e infine disfacendosi, ma accettava tale decadimento, preoccupandosi piuttosto dell'eventuale reazione dei collezionisti (generalmente consapevoli di tale amaro destino). Se la questione della conservazione dei materiali ha portato a un intenso dibattito in ambito museologico, come già peraltro accaduto nel caso di lavori realizzati in gomma vulcanizzata – si pensi all'esemplare parimenti deperibile *Presagi di Birnam* (1970) di Carol Rama, dotato peraltro di numerosi punti di tangenza con la coeva opera di Hesse – è pur vero che, come già notato dalla precedente letteratura critica, la vitalità del materiale costituisce un fattore imprescindibile perché quel fenomeno di risonanza entropatica si attivi.

4.2.6.2. Un esercizio aptico di compressione: *Untitled* (1968)

Il sentire aptico, nella produzione scultorea di Hesse, che sottolineo nuovamente scaturire da un'intensa attività grafico-disegnativa e da un sofferto sviluppo intermediale, scaturisce dalla sintesi di una ritmica di movimenti impliciti (la *planchette* di Stein), sede di una temporalità stratificata e non necessariamente sincronica, che i suoi esemplari propagano nello spazio. I volumi minimali realizzati dall'artista, siano essi ragnatele, sudari, piani prosciugati, recipienti divelti o moduli che, come fossero processionarie, vengono idealmente cristallizzati nel loro arrampicarsi lungo la parete, celano una motilità “post-dinamica” o addirittura “pre-dinamica”. Il movimento del corpo appare compiutamente inglobato negli spasmi della materia, a cui si somma l'iniziale manipolazione dell'artista o dei suoi collaboratori. Dove finisce una scultura di Hesse? E quale temporalità possiede? Gli esemplari scultorei dell'artista, per dirla con Nixon, si proiettano nell'ambiente circostante, esercitando la loro facoltà seducentemente o spaventosamente toccante in relazione al sentire multimodale del corpo. L'occhio *vede* il diagramma di linee sopra descritto mentre il corpo ne *sente* temporalmente l'esistenza. Al movimento esteso, “pleistoceno”, definito dalla caducità del materiale, si unisce la micro-fenomenologia istantanea di quelle aree della superficie che, impercettibilmente, mutano la propria conformazione – sotto il peso dell'opera, al passaggio dei visitatori – e la movimentazione messa in scena dalla scultura stessa, ora pesantemente appesa al soffitto, ordinatamente ubicata al suolo o delicatamente posata al muro. Il tutto, ed è questo elemento a partecipare di quell'ambito dell'«assurdo» che Hesse rivendicava ostinatamente, in uno stato di immobilità tanto precaria quanto apparente.

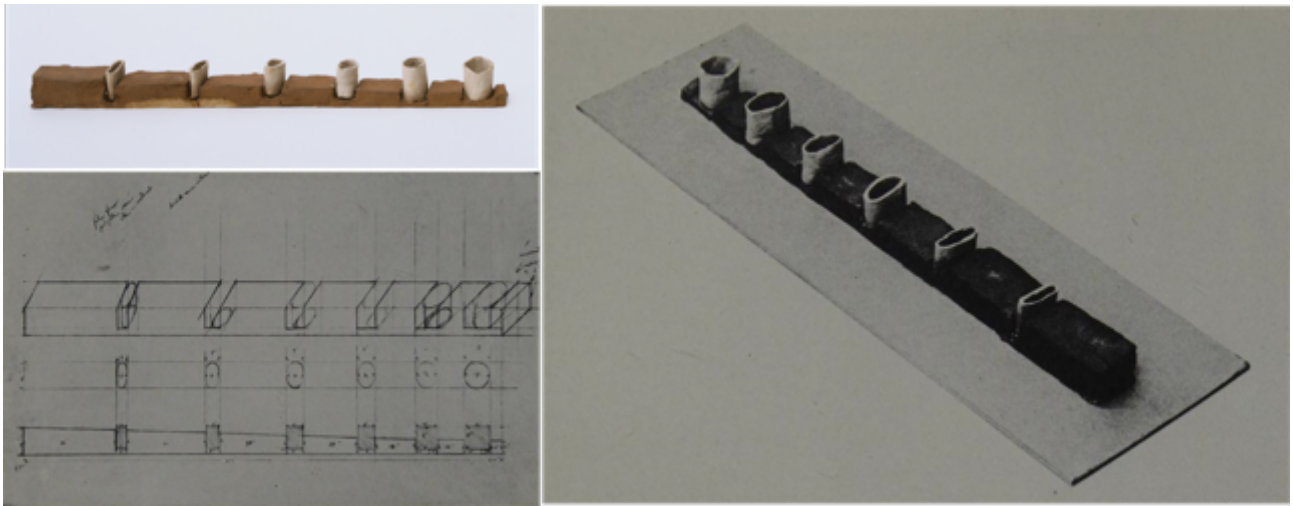


Figura 148: Eva Hesse, *Untitled* 1968 (con una prova grafica)

Il piccolo esemplare di *Untitled* (1968), oggi conservato al MoMa di New York, diviene a questo proposito esemplificativo di ciò che già Lippard aveva eloquentemente definito un «uso virtualmente cinetico dei materiali»³¹⁰⁶ [Figura 148]. L'opera, unica scultura da Hesse in argilla in un materiale che dovette esserle fornito da Ruth Vostell³¹⁰⁷, è stata solo raramente presa in considerazione dalla precedente letteratura critica, venendo classificata (semplificando l'intuizione di Lippard) quale «maquette» e veicolo di una serialità matematicamente predeterminata»³¹⁰⁸. In realtà, la manualistica *Untitled* (1968), minuto parallelepipedo di 3 x 34.1 x 3.1 cm in argilla cruda, consente di approfondire quel costruito aporetico che Rosalind Krauss rilevava nel constatare come «l'originalità» sistematicamente attribuita all'opera di Hesse dovesse essere compresa a partire dal fatto la stessa «dipende [dipenda] infatti, in misura estrema, dal discorso estetico degli anni Sessanta, da quel dibattito pubblico attraverso il quale le nozioni di minimalismo venivano articolate sia nella scrittura che negli oggetti»³¹⁰⁹.

Untitled (1968)³¹¹⁰, in effetti, non potrebbe esistere senza una previa rete di sperimentazioni – un vibrante intreccio metropolitano – condotte nella New York dei primi anni Sessanta da una compagine di artisti con cui Hesse non solo era notoriamente in contatto, ma dai quali era profondamente stimata. L'opera si compone di un parallelepipedo in cartone sommariamente brunito sul quale viene inserita, a una distanza sempre più ravvicinata (stando allo studio grafico tratteggiato tra l'inverno e la primavera del '68)³¹¹¹, una serie di sei

³¹⁰⁶ L. R. Lippard, *Eva Hesse*, p. 120.

³¹⁰⁷ ibidem.

³¹⁰⁸ E. Sussman, R. Petzinger (a cura di), *Eva Hesse*, Cat. Mostra (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco: Weasbaden Museum, 2 febbraio – 19 maggio 2002; 15 giugno – 13 ottobre 2002), San Francisco Museum of Modern Art: Yale University Press, San Francisco: New Heaven, 2002, p. 209.

³¹⁰⁹ R. E. Krauss, *Eva Hesse: Contingent*, p. 94, trad. mia.

³¹¹⁰ L. R. Lippard, *Eva Hesse*, p. 120. La mancata realizzazione della seconda versione, come segnala puntualmente Lippard, dovette sancire l'abbandono da parte di Hesse di una logica «seriale» di stampo ancora marcatamente minimalista, in favore di una «una forma più sciolta ed emotivamente manipolabile» (ibidem, trad. mia).

³¹¹¹ Commentando l'opera, Lippard ne fornisce un'interpretazione parzialmente contrastante con lo studio grafico prodotto dall'artista che, delineando la planimetria, la sezione e una veduta assonometrica della piccola struttura, ne dispone l'orientamento di lettura da sinistra verso destra, aprendosi con il cilindro rastremato e concludendosi con un volume finalmente circolare. Allo stesso tempo, il fatto che l'altezza del listello diminuisca da sinistra verso destra, può fare propendere per la natura sostanzialmente bilaterale della composizione stessa (esposta al Moma in maniera tuttavia conforme al disegno realizzato da Hesse (ibidem)).

piccoli cilindri cavi e modellati in argilla che, assecondando una logica contraria, presentano un diametro sempre meno schiacciato. In altri termini, Hesse *performa*, entro uno sviluppo modulare dotato di un ritmo progressivo, la compressione dei volumi rettangolari provocata dalle pressioni idealmente esercitate dai corpi cilindrici che li contengono. La circostanza per cui il complesso può essere soggetto a una lettura palindroma – ossia quella in senso contrario avanzata da Lippard, che interpreta la scultura privilegiandone la compressione dei cilindri – assurge a testimonianza sia della vocazione pneumatica della medesima, sia di ciò che ne costituisce il principio recondito: la motilità generata da un contatto materiale tra due corpi (i piccoli cilindri e gli altrettanto minuti parallelepipedi).

Untitled (1968) pare mutuare in maniera quasi letterale il principio ordinatore preposto alla progressione *Untitled* (1965) di Judd, al quale l'artista apporta alcune cruciali modifiche a sua volta riconducibili a una più ampia (e giovane) tradizione. Venendo idealmente “prelevato” dalla parete, il pezzo risulta accomodato a terra per essere esibito senza piedistallo. La parvenza adamantina e riflettente dell'acciaio galvanizzato viene sostituita dall'impiego di materiali deperibili (il cartone e l'argilla cruda); il sistema di vuoti, strutturale nell'alternanza minimalista prevista da Judd, appare occluso da un regesto di elementi che contrastano l'autoreferenzialità chiusa dell'oggetto primario. In maniera ancor più decisiva, l'opera pare risentire della conoscenza del celebre “bassorilievo” in fibra di vetro e poliestere *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (1966) di Bruce Nauman³¹¹² (che con Hesse aveva esposto nella collettiva di quell'anno), a sua volta controproposta hollywoodiana, “muscolare” e duchampianamente ingannatrice al processo iterativo e disumanizzante di Judd. Laddove nell'intervento di Nauman la successione di pieni e vuoti risulta generata dalle variabili pressioni esercitate dal ginocchio dell'artista – recepibili quale traccia indiziale (e deliberatamente fittizia) di un gesto avvenuto –, Hesse restituisce in maniera oggettuale e letterale, addirittura teatrale si potrebbe suggerire con Fried, ciò che Nauman aveva mantenuto quale sottotesto. Infine, una possibile linea di derivazione può essere ravvisata dalle teorie di impronte, anch'esse di ascendenza duchampiana, di *Hook* (1963) e *Untitled (Hand and Toes Holds)* del '64 di Robert Morris³¹¹³. Nel primo caso e contestualmente a Judd, Morris suddivide un irregolare listello di gesso in altrettante unità friabili; nel secondo, l'artista ricava nello spessore di un parallelepipedo ora metallico due anse cubiche in cui vengono posizionate le corrispettive impronte in gesso dell'azione della mano e del piede dell'artista [Figura 149].

³¹¹² B. Nauman, J. Kraynack (a cura di), *Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2005, pp. 35, 105-106.

³¹¹³ M. Peackle, *Robert Morris: the Mind/Body Problem*, pp. 162-163, 16. Si veda inoltre: E. Leuschner, *Rules and Rulers: Robert Morris, Canonical Measures, and the Definition of Art in the 1960s*, in “Originalveröffentlichung in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, Vol. 3, N. 60, 2009, pp. 139-160. Elaborando un'esaustiva indagine di carattere percettologico e storico-artistico dei rilievi in metallo licenziati da Morris dal '64, David Hodge ne ha messo in evidenza le strategie di esposizione materiale e, al contempo, di sottile nascondimento, per cui «il rilievo di Morris combina questo senso alienante di distanza con un'uguale enfasi sulla materialità immediata e afferrabile. Ciò è più evidente dalla sua superficie letteralmente plumbea, che emana un senso di peso ma è anche morbida, invitando al desiderio di toccare». Una simile evocazione della tattilità afferisce anche al sistema di impronte e forze, non sempre leggibili dallo spettatore, che l'opera plastica di Morris mette in scena (o sarebbe meglio dire cristallizza) per il tramite di fili, cavi e bulloni. D. Hodge, *Temporarily Unautomated Tasks: Robert Morris's Lead Reliefs and Related Works, 1964-65*, in “Art History”, Vol. 20, N. 10, 2016, pp. 1-26, qui 2, trad. mia.

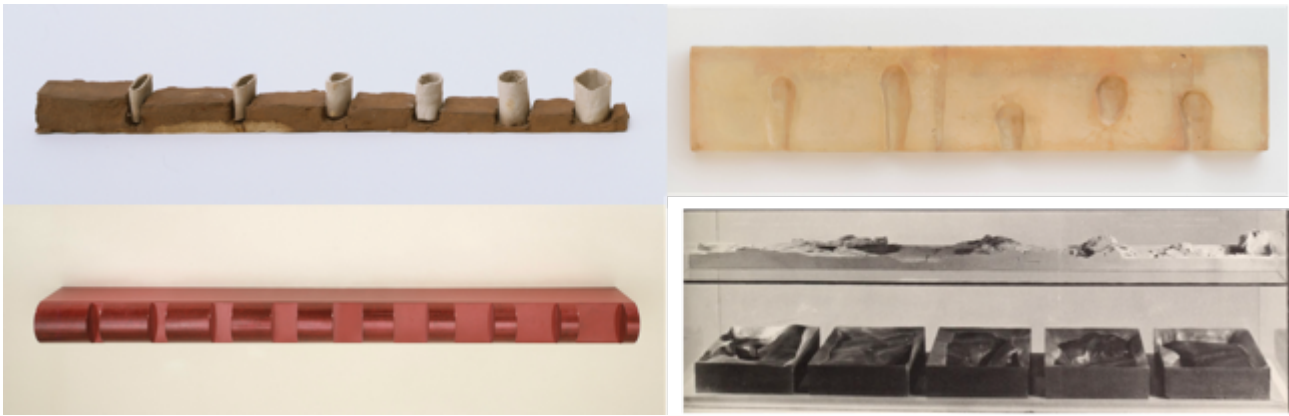


Figura 149: Tavola sinottica con Eva Hesse, *Untitled*, 1968; Bruce Nauman, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, 1966; Robert Morris, *Untitled (Hand and Toes Holds)*, 1966

Se dunque tanto l'intervento di Morris quanto quello di Nauman mirano a contaminare il principio iterativo di Judd grazie all'intervento del corpo in movimento, Hesse declina tali operazioni in maniera più e meno letterale – da qui il rilievo di Krauss rispetto all'autorità a cui i lavori dell'artista fanno riferimento, ponendola in discussione. Tale scultura risulta più apertamente enunciativa, lo anticipavo, nell'esibire l'artefice della traccia (l'invisibile ginocchio "collettivo" di Nauman, la mano/piede di Morris). Più precisamente, essa mette in scena il fenomeno di alterazione di una forma che scaturisce dal contatto con l'ambiente, performandolo in una geometria fragile (diminuendo l'ingombro dei moduli di cartone, il diametro duttile dei recipienti respira). Allo stesso tempo, *Untitled* risulta meno letterale, ma non per questo meno assiomatica, nel restituire in una cronofotografia plastica e didattica un processo sostanzialmente corporeo. L'impressione è che una simile opera-assioma, un *unicum*, lo rammento, nella produzione di Hesse, concretandosi tra l'inverno e la primavera del '68 – in un momento di passaggio rispetto alla realizzazione di tre lavori capitali quali *Hang Up* (1966), *Contingent* (1969) e *Right After* (1969) – racchiuda il senso profondo (come a sua volta accaduto nella teorizzazione di Clifford-Williams) di quel mistero sovente associato ai lavori dell'artista.

Alla materializzazione della linea seguita al soggiorno tedesco del '59, l'ultimo passaggio che l'artista dovette disporre prima della prematura scomparsa, pare coincidere con l'affermazione e l'immediato nascondimento per il tramite della «ripetizione», processo già individuato come strutturale nella produzione di Hesse successiva al '68³¹¹⁴, della fattualità di un simile contatto dinamico, diffuso e costitutivo. Per un momento, Hesse sembra esplicitare una norma strutturale, da ultimo stilistica, che ne attraversa la produzione sin dai disegni dei primi anni Sessanta. Dall'altro, è nel nascondimento, nel pellicologgio, nell'iterazione del gesto che camuffa e nella dimensione interstiziale, avvertibile ma non palpabile, di una simile motilità stratificata, che la specificità del sentire aptico che la pratica di Hesse dispone, si manifesta. Non nel contatto diretto, come già accaduto in O'Keeffe, ma in quello spazio infrasottile e, allo stesso tempo, diffuso, che contiene una simile pluralità. Il conforto di alcune osservazioni diaristiche e curatoriali può corroborare un'ultima ipotesi di lettura che vorrei in questa sede proporre.

³¹¹⁴ E. Sussman, *Eva Hesse: Sculpture*, p. 21, trad. mia.

4.2.6.3. La distruzione aptica di *Accession* (1968)

Il 26 gennaio del 1968 Hesse licenziava la prima versione del celebre *Accession*³¹¹⁵. L'opera, realizzata in cinque versioni (di cui in questa sede si analizzeranno la seconda e la terza), risulta celebre: un cubo in acciaio zincato (di circa 78 cm) presenta esternamente una regolare superficie intrecciata. La parvenza minimalista della struttura, acuita dalla cromia opalescente del materiale, veniva contrastata dallo sviluppo inaspettato del suo interno, rivestito con oltre trentamila tubicini in plastica (più precisamente 30.670)³¹¹⁶ innestati all'ordito metallico. *Accession* dispone inoltre un'esecuzione e una fruizione peculiari. Pur costituendo la prima struttura fatta produrre industrialmente da terzi, nella fattispecie dalla Arco Metals di Manhattan³¹¹⁷, alla quale si deve la forgiatura delle facce metalliche bucherellate, Hesse dovette provvedere in prima persona (venendo aiutata da una collaboratrice sin dalla seconda versione) all'attività manuale, iterativa e a tratti estenuante di attorcigliare ciascun cavo nel foro corrispettivo, per poi ridurne la lunghezza tagliandolo. Dai rilievi tedeschi in cui la linea si materializza, al filo di corda che rotea ritmicamente attorno ai volumi gonfiabili, ai rilievi circolari alterati dall'immissione di sporgenze puntiformi o morbidi cordoni ombelicali, anche *Accession* tradisce la persistenza della ripetizione quale legge formale e di attività operativamente digitale. Vi è inoltre da considerare la questione della fruizione. Laddove recepita come immagine lontana, ossia per il tramite di una visione a distanza, la struttura, installata a terra senza piedistallo, pare celare la propria conformazione – Lippard parla a questo proposito di scatole «segrete»³¹¹⁸ –, dichiarandosi erede degli oggetti specifici di Judd. D'altro canto, una volta che il fruitore si avvicina alla medesima sperendola dall'alto, questi ne poteva scoprire con stupore il ventre lussureggiante in cui, come il titolo suggerisce, una singola unità risulta collazionata e collezionata con impeto ossessivo [Figura 150].



Figura 150: Eva Hesse, *Accession II, III*, 1968

Sulla natura duplice di tale esemplare la precedente letteratura critica si è già espressa estesamente. Sin dalla seminale (e orientativa) constatazione avanzata da Lippard nel '76, quanto l'autrice annotava come «tutte le versioni sono estremamente palpabili e tangibili»³¹¹⁹, la disposizione velatamente “toccante” dell'opera è stata

³¹¹⁵ L. R. Lippard, *Eva Hesse*, p. 105.

³¹¹⁶ M. Nixon, *Ringaround Arosie: 2 in 1*, in ID (a cura di), *Eva Hesse*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2002, pp. 199-218, qui 211.

³¹¹⁷ E. Sussman, *Eva Hesse: Sculpture*, p. 2.

³¹¹⁸ L. R. Lippard, *Eva Hesse*, p. 104, trad. mia.

³¹¹⁹ ibidem.

registrata da una pluralità di interpreti, tra i quali si distingue lo storico culturale Maurice Berger, che nel 1992 notava come «nel suo esterno freddo e calcolato e nel suo nucleo erotico e misterioso, *Accession* suggerisce una collisione stilistica tra una delle scatole di alluminio minimaliste di Donald Judd e la tazza da tè surrealista ricoperta di pelliccia di Meret Oppenheim del 1936»³¹²⁰. Mentre nel '97 David Batchelor ne poneva in evidenza la disposizione intimamente corporea, non sovrapponibile alle più austere ricerche contestualmente avviate sul corpo da Morris³¹²¹, più recentemente Mignon Nixon ne ha sottolineato la funzione di “dispositivo” psicoanalitico, minimalista e al contempo anti-minimalista, volto a porre in discussione la netta distinzione tra spazio interno ed esterno³¹²².

Come si è detto e come già parzialmente contestato da Elisabeth Sussman³¹²³, sin dai primi anni Novanta lo studio della produzione di Hesse in ambito angloamericano aveva assunto un orientamento eminentemente psicoanalitico e riferibile alla nota teoria degli oggetti parziali – in un frangente, come si vedrà, in cui la ricezione degli studi di Kristeva, che andavano a intersecare quelli della statunitense Klein, acquisiva nell'alveo della teoria e della storia dell'arte il portato di strumento critico. Laddove l'opportunità e la validità di un simile approccio appare indiscutibile – sebbene già nel '70 la stessa Hesse si mostrasse titubante rispetto a letture di carattere sessuale-psicoanalitico eccessivamente normative³¹²⁴ –, mi pare che la sua progressiva egemonia nei discorsi di ordine più strettamente storico-artistico – e non in quelli museologico e museografici,

³¹²⁰ M. Berger, *Objects of Liberation: The Sculpture of Eva Hesse*, in H. A. Cooper (a cura di), *Eva Hesse: A Retrospective* (Yale University Art Gallery, New Heaven; Hirshhorn Museum, Washington D.C., 31 luglio – 15 ottobre 1992; 15 ottobre 1992, 10 gennaio 1993), Yale University Press, New Heaven: Londra, 1992, p. 124, già in E. Sussman, *Eva Hesse: Sculpture*, p. 17.

³¹²¹ D. Batchelor, *Minimalism*, Tate Gallery Publishing: Millbank, Londra, pp. 73-74.

³¹²² M. Nixon, *Ringaround Arosie: 2 in 1*, p. 211.

³¹²³ Ricostruendo un filone che passando da Michelson e Krauss perviene a Fer e Nixon, Sussman ha messo in discussione l'opportunità di eleggere la figura dell'oggetto parziale quale strumento atto a leggere la produzione di Hesse nella sua globalità, senza porre dei preventivi discrimini. Annota a riguardo l'autrice: «ora, il grande vantaggio teorico della part-object, rispetto a qualsiasi altro strumento psicoanalitico, è che affonda le sue radici in un ordine pre-simbolico (preedipico, pre-ansia di castrazione, pre-differenza sessuale, prelinguistico) dell'esperienza – motivo per cui questa nozione è diventata una delle *bêtes noires* di Jacques Lacan. [...] Il problema è che non sono così sicura che l'oggetto parziale di Klein sia di grande utilità per la maggior parte delle opere realizzate da Hesse dopo il 1966, se non per farci capire come abbia potuto, come ha notato Wagner, possedere così rapidamente e “senza sforzo” i codici e i tropi del Minimalismo [...] e “riconfigurarli immediatamente”. L'involontario coinvolgimento della Hesse nella logica della part-object le ha permesso di adottare la non-composizionalità minimalista decentrata e non gerarchica senza dover aderire al dogma della “singola immagine”, evitando così la più grande trappola antropomorfa di tutte, la “gestalt”» E. Sussman, *Eva Hesse: Sculpture*, p. 19, trad. mia.

³¹²⁴ Durante la celebre conversazione tenuta con Cindy Nemser, allo specifico quesito rivoltole dalla storica dell'arte sul significato attribuito dall'artista al cerchio, figura ricorrente nella sua produzione, Hesse forniva una risposta composita. Segnalando in primissima battuta l'esistenza di «un elemento temporale» [*time element*], per poi sostenere come quest'ultimo le sembrasse «molto astratto» [*very abstract*] e, in virtù di tale “astrattezza”, associabile alla nozione di «forma» [*form*] e di «veicolo» [*vehicle*], quest'ultima affermava, idealmente ripercorrendo il repertorio di opere realizzate negli anni Sessanta: «non penso che avessi un significato sessuale, antropomorfo o geometrico. Non era un seno e non era un cerchio rappresentante la vita e l'eternità. Penso sarebbe falso – forse a un livello inconscio, ma questo è così contrario – dire che si tratta di un simbolo di vita astratto o di una teoria geometrica. [...] Un ricordo che ho: ricordo di aver sempre lavorato con contraddizioni e con forme contraddittorie, che è la mia idea anche nella vita». Ancor più precisamente, Hesse pare proiettare nella figura del cerchio la descrizione manualissima della genesi delle sue prime sculture: «all'interno del cerchio ricordo di aver preso questa forma dritta e perfetta, di aver fatto un buco al centro [la descrizione parrebbe quella di *Long Life* del '65] e di aver tirare fuori un tubo chirurgico molto, molto lungo, la gomma più flessibile che potessi trovare. Lo facevo molto, molto lungo e poi si contorceva e agitava. Questo era l'estremo che si poteva ottenere da quel cerchio perfetto, perfetto» C. Nemser, *In Conversation with Eva Hesse*, pp. 8-9, trad. mia.

su cui la stessa Nixon ha avanzato osservazioni altrettanto fondamentali³¹²⁵ – abbia comportato un’attenzione forse meno capillare della pratica artistica di Hesse, qui intesa nel suo carattere più schiettamente operativo, quanto di possibili fonti non riconducibili all’incontestabile (e potente) ri-semantizzazione dell’episteme minimalista.



Figura 151: Triade di fotogrammi dal filmato *4 Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg* di Dorothy Levitt Beskind, 1968

Può essere utile prendere le mosse da una fonte per certi versi eccezionale, ossia dal documentario *4 Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg* (47 minuti) girato da Dorothy Levitt Beskind nel 1988 [Figura 151]. Riunendo interventi di Lucy Lippard, Sol Lewitt, Mel Bochner, la fotografa statunitense restituiva uno spaccato, per certi versi ancor più penetrante dei numerosi (e fondamentali) scatti fotografici disponibili, della pratica di Hesse in studio e, in particolar modo, del suo rapporto con le opere. La visione del documentario permette anzitutto di visualizzare con chiarezza come l’artista, lungi da qualsivoglia delega del lavoro manuale di stampo minimalista, intrattenesse una relazione operativamente corporea e delicatamente manuale con i propri esemplari. Il filmato di Beskind immortalava Hesse arrampicarsi su una scala sistemando il profluvio di cavi che invade la griglia della scultura *Laocoön* (1965-66), alta più di tre metri, oppure chinata al suolo intenta a posizionare ordinatamente i calchi cupoliformi in latex di un’opera simile, sebbene non coincidente, con *Schema* (1967)³¹²⁶, o ancora ripresa nell’atto di far scorrere altrettante unità all’interno di spessi fili (in una tipologia di lavori dal funzionamento affine a *Ditto* o *Ishtar* del ‘67) [Figura 152].

³¹²⁵ Commentando le scelte espositive prese in occasione della grande monografica itinerante *Eva Hesse: A Retrospective*, ospitata nel 2002 tra Stati Uniti, Germania e Inghilterra, Nixon discuteva sia l’opportunità di esibire le opere di Hesse per come esse giungeva ai primi anni del Duemila, ossia logorate e brunate per via del decadimento dei materiali (oppure di replicare nuove versioni degli esemplari), contestando l’allestimento distanziante con cui le versioni di *Accession* venivano presentate alla Tate Modern (Londra): «questa presentazione più formale ha contribuito a creare una studiata coerenza nell’installazione della Tate che a volte è sembrata eccessivamente clinica, un effetto esacerbato dalla necessità di piattaforme e persino di gabbie profilattiche in plexiglas per coprire i cubi aperti di *Accessions*. Questi dispositivi non solo impedivano allo spettatore di sporgersi sugli interni densamente imbottiti dei cubi aperti – e quindi di sperimentare la potente identificazione proiettiva che sorprende e in qualche modo scontentava la stessa Hesse – ma, a un livello ancora più elementare, un cubo aperto posato sul pavimento non è adeguatamente rappresentato da un cubo chiuso posato su una piattaforma». M. Nixon, *Eva Hesse Retrospective: A Note on Milieu*, p. 154, trad. mia.

³¹²⁶ L’opera ripresa da Beskind presenta una sottile base quadrata presumibilmente in latex sulla quale l’artista dispone ordinatamente e procedendo per file una serie di piccoli elementi cupoliformi modellati nel medesimo materiale. Commentando il documentario, già Briony Fer segnalava la somiglianza dell’esemplare inquadrato con il celebre *Schema* del ‘67, sottolineando come, tuttavia, essendo l’opera ripresa in video decisamente biancastra, essa dovette probabilmente costituire un’ulteriore versione del pezzo, in seguito smembrata e la cui base venne riutilizzata nella creazione di *Stratum* (1967). B. Fer, *The Work of Salvage: Eva Hesse’s Latex Works*, in E. Susmann, *Eva Hesse* (2002), in pp. 79-95, qui 83-84.



Figura 152: Montaggio di fotogrammi dal filmato *4 Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg* di Dorothy Levitt Beskind, 1968.

Il filmato di Beskind riserva particolare attenzione alla presentazione della terza versione di *Accession*, realizzata in fibra di vetro, alla quale vengono dedicate molteplici sequenze. In esse, l'artista veniva colta dapprima stante accanto al cubo nell'atto di scuotere vigorosamente le aree perimetrali, ora curiosamente flessuose e finalmente animate dall'ipnotico moto oscillatorio della selva di cavi in esse intrecciati, seguendo poi Hesse protendersi oltre il bordo del volume, affondando il volto nelle sue profondità sintetiche. Del resto, nella citatissima (e imprescindibile) conversazione con Nemser la storica dell'arte non aveva esitato a confessare all'artista di trovare il lavoro «davvero tattile», soggiungendo come la sua «esperienza è [fosse] stata quella di volerci entrare dentro»³¹²⁷. Un desiderio, quello di sfiorare, quando non addirittura di penetrare il viscere filamentoso che dovette essere anelato e, da ultimo, esaudito dai visitatori della collettiva *Directions I: Options*, inaugurata il 21 giugno del 1968 presso il Milwaukee Art Center di Chicago³¹²⁸. Come noto *Accession II*, che là faceva il proprio debutto pubblico, sarebbe stata irrimediabilmente compromesso dalle molteplici interazioni del pubblico – Hesse ricorda come «delle persone ci sono [fossero] entrate dentro – richiedendo all'artista di realizzarne una terza versione necessaria alla vendita»³¹²⁹. Ciò che tuttavia risulta meno noto e, almeno a mia conoscenza, non registrato dalla precedente letteratura critica, è come in quell'occasione l'istituzione museale avesse previsto che la struttura potesse essere toccata.

La collettiva allestita nell'estate del '68, proponendosi quale manifestazione di ampio respiro dedicata alle ricerche cinetiche, ospitava artisti di eterogenea provenienza, tra i quali Alexander Calder, Tom Doyle, Eva Hesse, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Robert Smithson, Richard Artschwager, Joop Sanders ed Harry Bertoia³¹³⁰. Incentrata sull'indagine del movimento e delle sue forme nelle sperimentazioni artistiche coeve, in essa venivano esposte, tra gli altri, una versione di *Revolver* (1967) di Rauschenberg, scultura composta di una serie di dischi in plexiglass serigrafati e collegati a un motorino elettrico che il visitatore poteva attivare tramite un telecomando di controllo³¹³¹; la pista lignea e percorribile di *Over Owl's Creek* (1967) di Tom Doyle, descritta come una scultura che «vi farà vedere con i piedi»³¹³²; un esemplare altresì percorribile dei *Nature Carpet* (1967) di Piero Gilardi³¹³³; una serigrafia dalla pellicola removibile di *Banana (F & S II)* di

³¹²⁷ C. Nemser, *A Conversation with Eva Hesse*, p. 11, trad. mia.

³¹²⁸ A.A. VV., *Directions I: Options*, Cat. Esposizione (Milwaukee Art Center, Chicago; Museum of Contemporary Art, Chicago; 22 giugno – 18 agosto 1968; 14 settembre – 20 ottobre 1968), E. F. Schmidt Company, Winsconsin, 1968.

³¹²⁹ C. Nemser, *A Conversation with Eva Hesse*, p. 11. Già in R. Petzinger, *Physical Presence*, p. 163, trad. mia.

³¹³⁰ A.A. VV., *Directions I: Options*, passim.

³¹³¹ D. Antin, *Differences-sames: New York 1966-1967*, in "Metro", N. 13, febbraio 1968, pp. 78-104, qui 89.

³¹³² A.A. VV., *Directions I: Options*, p. 14, trad. mia.

³¹³³ ibidem.

Andy Warhol del '66. In un simile contesto, per cui anche in sede introduttiva veniva sottolineata l'importanza del sensorio e dell'azione del corpo nell'esperienza di manufatti che potevano essere movimentati dall'intervento del fruitore (è il caso di *Revolver*), fisicamente attraversati, oppure accostati quale luogo di un dinamismo endogeno (negli esemplari a sospensione di Calder), alla voce di *Accession* le indicazioni dettate dall'istituzione risultano chiare: il cubo di Hesse «può essere toccato per ottenere il movimento delle estrusioni»³¹³⁴. Certamente toccato, ma non invaso penetrandone il volume, come invece dovette presumibilmente dovette accadere.

L'incidente di Chicago ebbe un'onda lunga e, soprattutto, una memoria persistente nelle vicende espositive della produzione di Hesse. A tal proposito, sin dagli anni Novanta sono stati collocati dispositivi di protezione quali distanziatori, gabbie in plexiglass, piedistalli o dissuasori atti ad arginare ciò che Petzinger, avendo la possibilità nei primi anni Duemila di registrare in presa diretta il comportamento dei visitatori in una retrospettiva di Hesse, poteva denunciare come una tensione in continuità con la situazione dell'estate del '68, laddove «molti di loro [ossia i fruitori] vogliono accarezzarle, tirare i loro fili, saltare attraverso la corda di un'opera enorme come *Hang Up* o addirittura scivolare dentro un'opera come *Accession*. Ovviamente, è impossibile soddisfare tali desideri in un'esposizione museale di queste fragili opere»³¹³⁵.

Il resoconto curatoriale stilato dall'autrice pone bene in luce la disposizione aporetica che il lavoro di Hesse detiene e promana. Da un lato, la composizione, le dimensioni, il materiale, la tecnica e persino il colore delle opere invocano la partecipazione manuale o cinestesica del soggetto, che viene sospinto ad affondare le dita nel vello di antenne di *Accession*, a tentare di maneggiare le unità seriali installate al suolo e che, oltre a vantare delle misure sovente manualistiche, possono evocare un gioco da tavola, oppure a sfiorare le superfici a rilievo, a tirare i cordoni che pendono dai supporti, orientandosi tra le loro escrescenze. D'altro canto, ed è stata soprattutto Briony Fer, ancor prima di Lucy Lippard, a porre l'accento in termini a tratti derridiani su un risvolto invece intangibile³¹³⁶, si tratta di opere che esibiscono la propria vulnerabilità rendendola (a mio avviso) una questione propriamente autoriale. Si pensi ai recipienti di *Tori* (1969), complesso gemello della già menzionata *Nineteen Repetition* (1969), realizzati gettando della fibra di vetro imbevuta di resina su un'anima metallica per poi suturarne il perimetro all'estremità – così che i volumi appaiono percorsi da una profonda apertura, forse memore delle ferite ancor più carnali delle Nature di Fontana, che probabilmente Hesse dovette vedere nel dicembre del 1967 alla The Marlborough Gallery di New York³¹³⁷ –, venendo allestiti in ordine sparso attorno ad un angolo (secondo le indicazioni dell'artista) e perciò posati alla parete

³¹³⁴ *ivi*, p. 39, trad. mia.

³¹³⁵ R. Petzinger, *The Case of Eva Hesse at Wiesenbaden*, 2002, p. 163, trad. mia.

³¹³⁶ Come si è già parzialmente detto, Fer ha posto fortemente in discussione la direttrice empatica attribuita a Lippard, sostenendo come l'evocazione del toccare attivata dalle opere di Hesse, lungi dall'assecondare un sistema *à la* Lipps positivo, rendano inagibile qualsivoglia identificazione. «Più acutamente – afferma a questo proposito l'autrice – c'è anche un'erosione del tatto stesso [...]. Il tatto non colma, per così dire, la lacuna lasciata dalla disintegrazione di un'estetica modernista della superficie, ma ne causa un'ulteriore derelizione. Piuttosto che recuperare semplicemente il tatto, la posta in gioco per Hesse era una riconfigurazione radicale delle relazioni tra tatto, vista e natura materiale dell'oggetto come psichicamente e culturalmente irto». Più precisamente, Fer propone di leggere la relazione tra visione e tatto esperita da Hesse – e, per estensione, potenzialmente esperibile dal suo fruitore – non nei termini di un'identificazione lineare, quanto piuttosto di una «discontinuità» prossima alla configurazione di un «processo» di ripetizione infinita. B. Fer, *The Work of Salvage: Eva Hesse's Latex Works*, pp. 93-94, trad. mia.

³¹³⁷ B. Barrette, *Eva Hesse: Sculpture* (1989), Timken Pub, New York, p. 158.

o collassati al suolo, non di rado l'uno sopra l'altro. La parvenza esausta e prosciugata dei suddetti esemplari, unitamente alla consistenza corrugata delle epidermidi di *Area* (1968) o *Seam* (1968), o ancora al groviglio di estrusioni intestinali dell'egizia *Ennead* (1966) trasmettono un senso di intangibilità oltre, forse, a neutralizzare l'eventuale impeto toccante del fruitore [Figura 153].



Figura 153: Eva Hesse, *Tori*, 1969; Eva Hesse, *Nine Ripetition*, 1969; Eva Hesse, *Area*, 1968; Eva Hesse, *Seam*, 1968.

4.2.6.4. Non solo l'oggetto parziale: nello studio di Hesse

Rispetto a tali considerazioni di ordine più marcatamente percettologico che, senza una previa indagine neuroscientifica o un protocollo comportamentale stabilito appaiono ardue da comprovare (se non si ricorre al modello psicoanalitico, in un approccio che, come ripetuto in più sedi, questo studio tenderebbe a evitare), può essere utile focalizzare l'attenzione su due campi peculiari: quello dello studio dell'artista e, più generalmente, quello delle sue fonti.

Non meraviglia riscontrare come la natura aporetica che pare soggiacere ai lavori di Hesse, trovi un corrispettivo in quello che Phyllida Barlow ha riscontrato costituire un «paradosso»³¹³⁸ scaturito dai processi di creazione dell'opera sperimentati dalla medesima. Riflettendo da scultrice sull'opera di «una ragazza che fa la scultura» [*Girl Being a Sculpture*], per dirla con un'espressione di Hesse riferibile, peraltro, all'ancestrale scultura-danza³¹³⁹, Barlow rinuncia dichiaratamente a un approccio strettamente teorico. Entrando nei meccanismi dello stampo, l'autrice rileva la complessità delle tecniche impiegate da Hesse lavorando sostanze liquide quali la resina (che oggi sappiamo, purtroppo, risultare drammaticamente tossiche) e dovendo attenersi alle tempistiche ristrette che intercorrono tra quanto il materiale viene gettato fuso e il momento in cui si solidifica, per manipolare lo stesso. «La tattilità è duplice e fuorviante», sostiene Barlow guardando agli oggetti di Hesse, dal momento che «quanto più caldo è il senso del tatto e la percezione del processo, tanto più fredda è l'opera che ne risulta», venendo essa generata da un intervento tempestivo, chirurgico e in sé irripetibile³¹⁴⁰. Sia che si tratti di una manualità perfezionata nell'esercizio iterativo, ossessivo sino all'assurdo, per dirla con quanto Hesse annota nei suoi diari, di foderare ritmicamente figure a bassorilievo e forme bidimensionali, o di intrecciare, cucire, suturare e penetrare piani e volumi, sia che l'attività preveda la sperimentazione meccanica

³¹³⁸ F. Barlow, *Lost for Words*, in G. Pollock, V. Corby, *Encountering Eva Hesse*, pp. 217-222, p. 220, trad. mia.

³¹³⁹ Per un'attenta lettura di tale enunciato che ponga in evidenza le posizioni femminili, sebbene non femministe, di Hesse, unitamente allo sviluppo della sua produzione correlata alle vicende personali e ai rapporti con gli artisti prevalentemente maschi (e tendenzialmente «loquaci») che gravitavano nella New York di metà anni Sessanta si veda: A. C. Chave, *Eva Hesse: A "Girl Being a Sculpture"*, in H. A. Cooper, *Eva Hesse: A Retrospective*, pp. 99-117.

³¹⁴⁰ F. Barlow, *Lost for Words*, p. 220, trad. mia.

del calco (operazione, del resto, parimenti tattile e non meno sofisticata), la prassi di Hesse si determina nella sperimentazione assidua e in una manipolazione parimenti sofferta dei materiali in studio.

Sul tema Briony Fer ha composto pagine penetranti, svolgendo un imprescindibile lavoro di catalogazione di un regesto di maquette, modelli minutissimi, *papier-mâché* e bozzetti in ceramica, latex e gesso-metallo al quale Hesse aveva lavorato alacramente sin dal '64³¹⁴¹. Portando alla luce e all'attenzione della critica una collezione di oggetti minuti o estremamente minuti, di cui diviene arduo definire in maniera univoca lo statuto – talvolta essi risultano evidentemente prove miniaturizzate di opere di maggiori dimensioni poi realizzate, in altri casi, come per i commoventi *papier-mâché* risalenti alla fine degli anni Sessanta dalle forme debolmente incurvate, quasi fossero stati premuti (sospetta Fer) su superfici gonfiate, il discrimine tra materiale grezzo ed opera embrionale diviene sottilissimo –, vi è un elemento che attraversa l'argomentazione di Fer, ossia quello relativo al «processo di manipolazione»³¹⁴², sia esso evidente oppure assorbito, che pertiene ai lavori di Hesse [Montaggio].



Figura 154: Eva Hesse, *Studio Works*, 1965-1970

Visionando tale articolato stratigrafia di manufatti, sorta di preistoria dell'opera di Hesse soggiacente al nucleo di studi critico-interpretativi su di essa elaborati sin dai primissimi anni Settanta, la complessità di una fenomenologia del contatto da quale ho preso le mosse emerge assumendo una parvenza insieme tangibile e intangibile. Si tratta di una tensione, del resto, intuita dalla stessa Fer che, commentando una serie di manualistici *papier-mâché* aventi l'aspetto di fantasmatiche impronte, giunge a elaborare una considerazione di ordine generale:

Non è necessario tenerli letteralmente in mano per vedere i piccoli esperimenti materiali e i pezzi provvisori che Hesse ha realizzato come cose tattili. Non devono essere maneggiati direttamente per permetterci di immaginare la loro sensazione, che può essere o meno quella reale. Questo ha a che fare con la piccola scala della maggior parte dei lavori di studio e con il fatto che essi possano essere *tenuti [held]* nella mano. Quella che Gioia Timpanelli ha definito “l'immaginazione della mano” si estende oltre la traccia del tocco dell'artista che realizza un'opera, fino al regno immaginario della sua manipolazione in senso più ampio, che comprende la disposizione e la riorganizzazione³¹⁴³.

L'immaginazione della mano, splendida espressione proposta dalla scrittrice e antropologa comparatista Gioia Timpanelli, amica e collezionista di Hesse nata a New York, ma di origini sicule, delineando l'ennesima

³¹⁴¹ B. Fer, B. Rosen (a cura di), *Eva Hesse: Studiowork*, Cat. Mostra (The Fruitmarket Gallery, Edinburgo; Camden Arts Centre, Londra; Fundacio Antoni Tàpies, Barcellona; Art Gallery of Ontario, Toronto; University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; 5 agosto – 25 ottobre 2009; 11 dicembre 2009 – 7 marzo 2010; 13 maggio -1° agosto 2010; 10 settembre 2010 – 2 gennaio 2011; 26 gennaio – 24 aprile 2011), Fruitmarket Gallery: Yale University Press, Edinburgo: New Heaven, 2009.

³¹⁴² *ivi*, p. 148, trad. mia.

³¹⁴³ *ivi*, p. 137, trad. mia.

intersezione tra manualità, origine della scultura e gesto, mi permette di avanzare un'ipotesi interpretativa sull'opera di Hesse incardinata sul sentire aptico e, ancora una volta, sulla transizione tra superficie e terza dimensione. Nell'illustrare una simile proposta occorre indugiare tra le mura ideali dello studio dell'artista, al fine di avanzare una direttrice di ricerca collaterale – non alternativa, dunque, quanto piuttosto parallela ai fondamentali indirizzi elaborati dalle teoriche che mi hanno preceduta – che ravvisi alle origini della pratica di Hesse – nella sua preistoria –, una dimensione estesamente manuale scaturita da un intreccio relazionale e nuovamente spaziale tra il *côté* germanofono e il corrispettivo statunitense. Un intreccio che avrebbe visto nella figura della transfuga Ruth Vollmer, come cercherò di dimostrare di seguito, il suo cuore inventivo.

In tempi diversi, tanto Briony Fer³¹⁴⁴ quanto Achim Borchardt-Hume³¹⁴⁵ hanno sottolineato come la formazione della giovane Hesse risenta di un insieme di pratiche riconducibili al New Bauhaus di Chicago³¹⁴⁶. L'avvicinamento a tale cornice, come noto, dovette avvenire sia per il tramite della già menzionata Ruth Vollmer, artista tedesca di origini ebraiche transfuga a New York e amica fraterna di Hesse, che aveva conosciuto nella primavera del '66³¹⁴⁷, sia grazie alla frequentazione dei corsi tenuti da Josef Albers, tra gli animatori del Bauhaus di Dessau, all'Università di Yale, dove Hesse si era immatricolata nel '57 al terzo anno del corso di pittura della Yale School of Architecture and Design (per rimanervi sino al '59). Sul ruolo che la partecipazione, del resto vivace e mai remissiva³¹⁴⁸, della giovane Hesse ai corsi di Albers dovette esercitare sul suo *modus operandi*, così come su quello di molteplici artisti statunitensi che con lui avevano studiato – tra i quali si devono annoverare, come noto, anche Robert Rauschenberg e Richard Serra – si è espresso in

³¹⁴⁴ *ivi*, p. 64.

³¹⁴⁵ A. Borchardt-Hume, *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Cat. Mostra (Tate Modern, Londra; Kunsthall Bielefeld, Germania; Whitney Museum of American Art, New York; 9 marzo – 4 giugno 2006; 25 giugno – 1 ottobre 2006; 2 novembre 2006 – 21 gennaio 2007), Yale University Press: Tate Modern Publishing, New Heaven: Londra, 2006, p. 71.

³¹⁴⁶³¹⁴⁶ Per un'introduzione al Nuovo Bauhaus di Chicago, istituito tra l'estate e l'autunno del '37, diretto dapprima da Moholy-Nagy e successivamente da Kepes, su modello del corrispettivo tedesco. Come annota Josef Malherek: il programma del New Bauhaus seguì deliberatamente il modello del Bauhaus tedesco, con i suoi corsi preliminari, workshop specializzati e la possibilità per gli studenti di avanzare alla laurea in architettura. Gli studenti otterrebbero una formazione pratica e teorica come designer di prodotti fatti a mano e a macchina in una varietà di materiali, e imparerebbero anche l'esposizione scenica, l'architettura espositiva, la tipografia, la modellazione, la pittura e le "arti commerciali". L'obiettivo fondamentale era quello di rendere gli studenti consapevoli del volume e dello spazio» J. Malherek, *The Industrialist and the Artist: László Moholy-Nagy, Walter Paepcke, and the New Bauhaus in Chicago, 1918–46*, in "Journal of Austrian-American History", Vol. 2, N. 1, 2018, pp. 51-75, qui 65-66, trad. mia. Inoltre, come già sottolineato da Alain Findeli, perché l'impostazione generale del New Bauhaus si mantenne sostanzialmente affine ai presupposti europei, in dialogo con la realtà nordamericana il primo direttore Moholy-Nagy dovette riservare particolare attenzione ai rapporti tra linguaggi artistici e tecnologie, incentivando le sperimentazioni di «fotografia, film, scultura di luce e cinetiche», unitamente un rinnovato interesse (come si è visto proseguito da Kepes, verso le relazioni tra arte e scienza. A. Findeli, *Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46)*, in "Design Issues", *Educating the Designer*, Vol. 7, N. 1, 1987, pp. 4-19, qui 7.

³¹⁴⁷ L. R. Lippard, *Intersections*, in N. Rottner, P. Weidel (a cura di), *Ruth Vollmer 1961-1978: thinking the line*, Cat. Mostra (ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe; Neue Galerie and Landesmuseum Joanneum, Graz; Miami Art Central, Miami, 17 gennaio – 21 marzo 2004; 2 luglio – 29 agosto 2004; 21 settembre – 14 novembre 2004), Ostfildern: Maidstone, Hatje Cantz: Amalgaated Books, 2006, pp. 37-48, qui 37.

³¹⁴⁸ Nella conversazione con Nemser, in un passaggio poi estesamente riportato dalla successiva letteratura critica, Hesse ricordava di ammirare Albers (in un'ammirazione da questi dichiaratamente ricambiata), pur non essendo la linea con il diktat colorista del più anziano tedesco che, per suo, tendeva a rifiutare l'approccio espressionista newyorkese su cui la stessa Hesse si era formata. C. Nemser, *A Conversation with Eva Hesse*, p. 5.

termini monografici Jeffrey Saletnik³¹⁴⁹. Rispetto alle ricerche delle precedenti e dei precedenti interpreti, il saggio di Saletnik ha avuto il merito di non limitare il perimetro del confronto agli studi sul colore e, per estensione, alla figura di Albers quale colorista-modernista, quanto piuttosto di porre al centro dell'analisi la vocazione profonda, costitutiva delle metodologie intermediali supportate dal Bauhaus nelle sue propaggini tedesche e nordamericane, alla sperimentazione dei materiali a partire dalla loro concreta manipolazione e interrogazione³¹⁵⁰. Come sintetizza Saletnik,

Alla luce dell'approccio processuale e materico all'insegnamento del design propagato al Bauhaus e della sua successiva importanza (in gran parte grazie ad Albers) in America, sarebbe legittimo proporre che i metodi e le pratiche pedagogiche legate al Bauhaus possano aver esercitato un'influenza formativa su Hesse (in senso epistemologico) in termini di approccio alla materia in generale e soprattutto di sperimentazione delle sue proprietà progettuali³¹⁵¹.

Che un simile approccio proattivo e appercettivo alla conoscenza dei materiali [*Materialstudie*] e della materia [*Materiestudie*]³¹⁵², con Dewey e Read esperienziale, si realizzi in una pratica crossmodale in cui, non fortuitamente, larga importanza veniva assegnata alla sensibilità tattile, costituisce un dato ampiamente suffragato dalla letteratura critica sul Bauhaus³¹⁵³. Sin dal '52, con la prima immatricolazione al Pratt Institute di New York e il successivo ingresso, nel '54 presso la Cooper Art, Hesse aveva ricevuto un'educazione interdisciplinare, scandita da sperimentazioni riconducibili ai campi della fotografia, della pittura, della scultura, del disegno, in una pratica che la accompagnerà per tutta la vita con una valenza inventiva strutturale³¹⁵⁴, e della grafica³¹⁵⁵. Durante il tormentato triennio a Yale, in cui si verificò il primo incontro tra Hesse e Albers, come già segnalato da Saletnik, Hesse dovette mutuare dal più anziano maestro la consapevolezza della costituzione materiale e non accessoria del colore, unitamente alla necessità, certamente non di agile conseguimento e affrontata in più sedi nei diari dell'artista, di pervenire al raggiungimento di processo creativo personale³¹⁵⁶. Da un punto di vista tecnico, invece, il corso bimestrale per il Dipartimento di Design organizzato dal docente mirava all'allenamento, per il tramite del colore e del disegno, di una pratica

³¹⁴⁹ J. Saletnik, *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form*, University of Chicago Press, Chicago, 2002 [e-book]; J. Saletnik, *Josef Albers, Eva Hesse, and the Imperative of Teaching*, in "Tate Papers", N. 7, 2006, Consultato il 6 settembre 2022 al link <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/josef-albers-eva-hesse-and-the-imperative-of-teaching>.

³¹⁵⁰ Rispetto a questo punto, nel solco di Barlow, Saletnik muove la propria analisi con la dichiarata volontà di aprire un'altra via allo studio dell'opera di Hesse che non si esaurisca nella totale adesione alla sua biografia e alla sofferente emotività emanata dai materiali, riflesso di un'esistenza egualmente (e indubbiamente) scandita da eventi drammatici (J. Saletnik, *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form*, p. 155 di 411).

³¹⁵¹ ibidem, trad. mia.

³¹⁵² J. Albers, *Teaching Design*, trad. F. Amrine, F. A. Horowitz, N. Horowitz, in M. Pierini (a cura di), *Josef Albers*, Silvana Editoriale, Milano, 2011, p. 95.

³¹⁵³ Tornerò a breve sul tema; per una recente introduzione all'argomento si veda: E. Aktaş Yanaş, *Learning tactility from Bauhaus: Educational pedagogy of László Moholy-Nagy*, International Association of Societies of Design Research Conference 2019, Manchester School of Art, Manchester Metropolitan University (2-5 settembre 2019) consultato il 6 settembre 2022 al link: <https://iasdr2019.org/uploads/files/Proceedings/ma-s-1137-Akt-E.pdf>.

³¹⁵⁴ Sulla valenza cruciale che il disegno ha avuta per la pratica di Hesse intesa nella sua interezza, si è già espressa Catherine De Zegher, al quale studio documentario si rimanda: C. De Zegher, E. Sussman, *Eva Hesse Drawing*, Cat. Mostra (The Menil Foundation, Houston, 3 febbraio – 3 aprile 2006; The Drawing Center, New York, 6 maggio - 15 luglio 2006; Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 6 agosto – 28 ottobre 2006; Walker Art Center, Minneapolis, 12 novembre 2006 – 18 febbraio 2007), The Drawing Center: Yale University Press, New York: New Heaven, 2006.

³¹⁵⁵ J. Saletnik, *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form*, pp. 157-158 di 411.

³¹⁵⁶ ibi, pp. 158 di 411.

che potesse «enfattizzare la malleabilità [*malleability*] e le potenzialità dei propri materiali (colori, linee, etc.)», nella sperimentazione di molteplici supporti tra i quali, non fortuitamente, la carta, di cui Albers promuoveva l'innata «plasticità»³¹⁵⁷. Attorno al gesto proteiforme della «manipolazione»³¹⁵⁸, vocazione che, come si è visto, già Fer e Timpanelli avevano ravvisato come intimamente radicata nella pratica artistica di Hesse, si inserisce un primo riferimento al sentire aptico, anche in questo caso direttamente riferibile alla figura di Albers.

Il tema è stato recentemente messo in luce o da Charlotte Healy, alla quale spetta il merito di aver ricostruito come sin dai primissimi anni Venti fino al trasferimento statunitense nei primi anni Trenta, i metodi di istruzioni e, ancor più profondamente, il pensiero inventivo di Josef e Anni Albers – di cui ricordo l'appassionata indagine sui manufatti miniaturistici di provenienza messicana, così come la pubblicazione nel '64 dello studio *On Weaving* – di sostituire «forme visivamente percepibili con disegni apticamente [*haptically*] percepibili», declinando tale tensione sostanzialmente ideologica entro una pluralità di *media*³¹⁵⁹. Pur ammettendo la compartecipazione tra tatto e visione – senza tuttavia optare per il predominio della facoltà ottica, indubbiamente suggerito dall'attività pittorica di Albers e già contestato da autori quali Frederick A. Horowitz³¹⁶⁰ – Healy ha sottolineato la disposizione potentemente intermediali di tali ricerche in cui l'evocazione della tattilità poteva essere realizzata per il tramite di fotografie, fotogrammi, incisioni o intagli a rilievo e finanche di collage polimaterici³¹⁶¹.

Pertanto, una volta documentata la sostanziale influenza che i metodi del Bauhaus e del Nuovo Bauhaus dovettero esercitare sulla giovane Hesse, reattiva nell'assorbirli, contestarli e ri-semantizzarli, chiarita la disposizione intimamente aptico-proprioceettiva dei medesimi – per cui può essere utile rammentare come sin dal '34 Albers sottolineasse l'importanza di percepire «la materia [*matière*] attraverso i polpastrelli» –, ciò che mi auspico di seguito di argomentare è come un simile spettro di eventi possa aver trovato un ulteriore canale di confronto, sinora solo latentemente preso in considerazione dalla precedente letteratura critica.

³¹⁵⁷ *ivi*, p. 161 di 411, trad. mia.

³¹⁵⁸ *ivi*, *passim*.

³¹⁵⁹ C. Haley, "Through One's Own Fingertips?" *Haptic Perception in the Art and Thinking of Josef and Anni Albers*, in "Harts & Minds: The Journal of Humanities and Arts", Vol. 2, N. 3, 2016, pp. 2-20, p. 3. In apertura di saggio Haley fornisce una puntuale sintesi di quanto l'autrice intende con l'espressione percezione aptica, sottolineandone la vocazione attiva e corporea rispetto al senso del tatto, impostando la ricerca tanto su una specie di vedere aptico (quando Haley si riferisce agli intagli licenziati da Albers in cui l'occhio segue e avverte tattilmente gli impercettibili rilievi), quanto, e in maniera a mio avviso ancor più interessante), a un sentire aptico scaturito dai meccanismi di simulazione dei processi di creazione nel fruitore. Pertanto, l'autrice è chiara nel sostenere come «sebbene tutte queste opere d'arte abbiano chiaramente a che fare con la percezione aptica e la sua interazione con la percezione visiva, a causa dei limiti delle moderne pratiche museali, non sono mai state concepite per essere toccate. Devono invece essere vissute esclusivamente con gli occhi. In queste opere d'arte bidimensionali, quindi, il senso del tatto è mediato dalla visione» (*ibidem*, trad. mia).

³¹⁶⁰ Sin dal 2009, infatti, Horowitz rivendicava la natura stutturalmente «olistica» della facoltà visiva in Albers. Si veda a riguardo: F. A. Horowitz, *Josef Albers: to open eyes: the Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*, Phaidon, Londra, 2009.

³¹⁶¹ C. Haley, "Through One's Own Fingertips?" *Haptic Perception in the Art and Thinking of Josef and Anni Albers*, *passim*.

4.2.6.5. Risuonare: Eva Hesse e László Moholy-Nagy via Ruth Vollmer

La proposta che intendo illustrare muove da una diade visione di studi per il celebre cubo di *Accession* (1967-68). I manufatti in questione, risalenti entrambi al 1968³¹⁶², dovettero costituire una prova intermedia da collocare cronologicamente tra la primissima versione di *Accession* (1967) – ossia quella relativa al volume di minori dimensioni e avente uno sviluppo non perfettamente cubico – e la seconda versione dell’opera, gravemente compromessa dall’attacco subito durante l’esposizione al Milwaukee Center of Art [Montaggio].

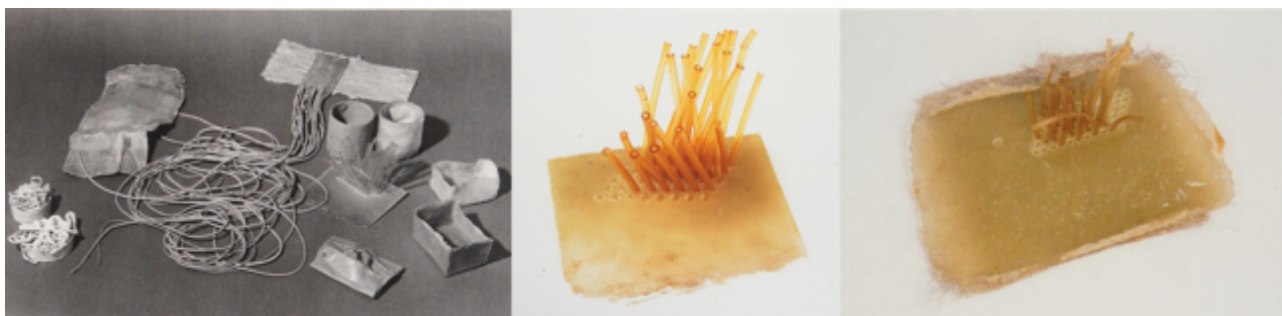


Figura 155: Montaggio di oggetti e materiali di studio: Eva Hesse, modellini per Accession 1967-68

I minuti esemplari, di cui il secondo vanta dimensioni manualistiche – il primo misura 10 x 28 x 26 cm, mentre il secondo, decisamente più piccolo, ha un ingombro di circa 9.9 x 13.3 x 13.7 cm) – esibiscono un’affine logica compositiva. Modellati in una mistura di fibra di vetro e resina di poliestere, essi esibiscono una sottile base che, venendo ripetutamente forata in prossimità dell’angolo superiore, ospita una selva di piccoli cavi di plastica presumibilmente imbevuti nel medesimo composto. Entrambe le strutture miniaturizzate, presentando un’epidermide leggermente aranciata, replicano il principio di creazione di *Accession* cristallizzandolo nei fragili volumi di due sculture tanto embrionali quanto manualistiche. Laddove la tipologia di manufatto rende immediatamente formulabile la sua associazione con il cubo foderato di “vibrisse”, tanto le dimensioni contenute, quanto la cura nell’esecuzione delle medesime, suggerisce di concepire tale diade di documenti non solo, evidentemente, alla stregua di modelli preparatori, quanto piuttosto in qualità di sapienti esercizi sul materiale, entro un orizzonte che il triennio di formazione di Hesse con Albers dovette estesamente allenare. D’altro canto, vi è un ulteriore fattore, allora eminentemente formale, che può suscitare interesse. Tali modellini concedono un punto di osservazione privilegiato al genere di composizione e, più precisamente, di *gesto*, progettato da Hesse, visibile con maggiore difficoltà confrontandosi con l’imponente cubo che, come si è detto, non di rado viene esposto protetto con dissuasori o dispositivi aventi un simile scopo. Il gesto compositivo su cui desidero soffermarmi, dunque, coincide con il binomio sistema di protuberanze aventi uno sviluppo in verticale – e non più, come generalmente accade nei lavori dell’artista, soggette alle spinte gravitazionali e perciò fatte cadere al suolo, oppure lasciate oscillare dal soffitto – e supporto rettilineo. Certamente, molti degli attributi che un simile intervento contiene possono essere agilmente riferiti alla pratica di Hesse, per come quest’ultima è stata sinora discussa. Il manufatto sperimenta l’impiego di una ripetizione con finalità strutturali – la ghiera forata che assolve alla funzione di matrice; il profluvio di cavi in essa inseriti

³¹⁶² B. Fer, *Eva Hesse: Studioworks*, p. 211.

– e più generalmente connesse al modo con cui Hesse vincolava in maniera serrata la pratica della ripetizione al campo dell'assurdo – si rammenti l'affermazione dell'artista in dialogo con Nemser secondo cui, «se qualcosa è assurdo, è molto più esagerato, assurdo, se viene ripetuto»³¹⁶³.

Cionondimeno, pur essendo tali esemplari agilmente riconducibili al *corpus* di lavori di Hesse e, più specificamente, alle strategie formali e compositive in esso sperimentate, permane la questione dell'inattesa verticalità della teoria di vibrasse in un dettaglio che, a mio avviso, potrebbe permettere di far affiorare una *lettura aptica* dell'opera di Hesse che muova dagli anni della sua formazione. Se da un lato, tale condizione dipende evidentemente dall'orientamento stesso del manufatto, dall'altro è proprio un simile orientamento a poter suscitare curiosità, dal momento che, nell'approntare altrettanti modelli di studio, Hesse aveva composto altrettante prove miniaturizzate, sebbene dal funzionamento in tutto affine all'esemplare finale – è il caso, per esempio, della triade di *maquette* in latex, gomma e cotone delle unità di *Ripetition Nineteen* (1967) con terminazione filiforme, oppure delle unità cupoliformi impiegate in molteplici lavori. Lo sviluppo orizzontale, unitamente al particolare rigore e alla singolare durezza con cui i manufatti e, nella fattispecie, il secondo, risultano licenziati, conduce dapprima a istituire una connessione il coevo “teorema” di *Untitled* (1968), unico lavoro annoverante elementi in argilla. In secondo luogo, esso lascia supporre, considerate le dimensioni, che Hesse potesse aver studiato a livello manualistico il funzionamento dell'intreccio di cavi, magari reggendo tra le mani l'oggetto in resina e scuotendone le superfici al fine di comprenderne a fondo gli effetti cinetici, come quest'ultima non aveva esitato a fare con vigore nel documentario girato da Beskind.

Ancora, ed è precisamente su questo punto che la mia ricerca si è focalizzata, si potrebbe meditare sulla possibilità che tale manufatto – da questo momento mi riferirò al secondo esemplare licenziato da Hesse – costituendo un modello di studio, un possibile esercizio, un potenziale bozzetto aptico-cinetico, in toto riflesso dello stile «eva hessiano», possa permettere di condurre due ipotesi di (ri)lettura dell'opera di Hesse. La prima di esse, strettamente correlata al manufatto in analisi, afferisce a come la sua progettazione possa celare una filiazione formale non solo, evidentemente, dal *corpus* dei lavori dell'artista, bensì da quello di artiste e artisti a lei particolarmente vicini. La seconda, strettamente correlata alla prima sebbene di respiro maggiormente generale, mira ad ipotizzare la sopravvivenza di una serie di pratiche aptico-corporee affinate dall'artista durante gli anni della formazione newyorkese e in *New Heaven* e le cui tracce sarebbero affiorate compiutamente solo nel successivo decennio. Il comun denominatore di tali direttrici o, per dirla in termini tessili, il loro nodo, deve essere individuato nell'importanza assegnata alla sensibilità aptica dall'insegnamento del Bauhaus e, nello specifico, dalle figure di Moholy-Nagy e Albers, di cui andranno di seguito ricostruite sul fronte documentario le direttrici di incontro con l'opera di Hesse. Come nel caso di Clifford-Williams, O'Keeffe e de Zayas, anche in questo caso la fonte di partenza è offerta da un oggetto plastico manualistico, ritmico e che richiedeva l'uso delle mani – e soprattutto dell'orecchio e del corpo tutto – per poter essere attivato. Il nome della sua artefice, oggetto solo negli anni Duemila di una trasversale riscoperta è quello di Ruth Vollmer.

³¹⁶³ C. Nemser, *In Conversation with Eva Hesse*, p. 11, trad. mia.

4.2.6.6. *Musical Forest: Ruth Vollmer*

Ruth Landshoff Vollmer, che, come Hesse, arrivava in America da transfuga fuggita al dramma dei campi di sterminio, si era stabilita a New York nel 1935³¹⁶⁴. La giovane artista, allora trentaduenne, proveniva da una famiglia altolocata di Monaco di Baviera; sin dagli anni Venti aveva partecipato attivamente alla vita intellettuale berlinese, di cui era stata insieme al marito Herbert Vollmer infaticabile promotrice³¹⁶⁵, in una cornice che le aveva permesso di aggiornarsi sulle sperimentazioni interdisciplinari condotte in seno al Bauhaus nelle sedi di Weimar e Dessau, sviluppando un significativo interesse per le ricerche di ambito costruttivista. In uno snodo particolarmente cogente per l'ipotesi che vorrei formulare sul sentire aptico ed Eva Hesse, la produzione e la pratica di Vollmer recano traccia di un riferimento diffuso e, peraltro, stratificato, all'alveo di un toccare esteso. Come i recenti studi pubblicati da Anna Lovatt hanno messo in luce, Vollmer era stata in prima persona collezionista di opere d'arte aventi provenienza e cronologia eterogenea, e una proprietaria altrettanto generosa, estremamente ricettiva nel consentire ai propri ospiti di manipolare le medesime – come accaduto nel caso dei disegni realizzati dall'artista e di cui quest'ultima incentivava una fruizione oculo-manuale, invitando i visitatori a reggere tra le dita i delicati esemplari³¹⁶⁶. In maniera conforme a una simile vocazione relazionale, l'artista aveva istituito nell'intersezione tra un sostrato scientifico definito da leggi geometriche e la genesi aptico-ludica di una forma plastica destinata ad essere toccata, suonata, montata e scomposta e persino fatta rotolare al suolo, la propria cifra stilistica e il motore della propria opera scultorea.

Tra i primissimi manufatti realizzati da Vollmer su suolo europeo si annoverano un nucleo di minuti animali modellati in raffia, oggi andati perduti e la cui testimonianza talvolta sopravvive grazie alla documentazione fotografica³¹⁶⁷. Tali esemplari, la cui produzione dovette essere avviata alla metà degli anni Trenta, precorrono un'attività alla quale l'artista si sarebbe con assiduità e passione per tutta la vita, ossia la creazione di piccole sculture per bambini, tra le quali il critico d'arte newyorkese Bernard Harper Friedman – peraltro vicino a Clement Greenberg e Gertrude Stein – ricordava nella primavera del 1965 un «coccodrillo di metallo ondulato» e «un enorme bruco di crine» realizzati per il Carnevale dei Bambini organizzato dal MoMa di New York³¹⁶⁸. Rispetto ai modelli in resina di Hesse dai quali ho preso le mosse, vi è una sezione peculiare dell'opera di Vollmer, forse la più nota, che mi preme prendere in considerazione, ossia quella delle cosiddette *Sfere* [*Sphere*].

Come ha affermato Kirsten Swenson nell'osservare in maniera retrospettiva il prolifico lavoro di Vollmer, vi sono due direttrici che paiono intersecarne trasversalmente gli sviluppi, delineando significativi punti di

³¹⁶⁴ V. Marano, *Gertrud Goldschmidt and Ruth Vollmer Mathematical Experimentations and the Legacy of Bauhaus Trained Women*, in S. Ban, M. Ferrara (a cura di), *The Women's Making*, in "Pad", Vol. 13, N. 18, 2020, pp. 173-185, qui 180.

³¹⁶⁵ A. Lovatt, *An underground economy. The collection of Ruth Vollmer (1903–1982)*, in "Journal of the History of Collections", Vol. 32, N. 3, Novembre 2020, pp. 573-583, qui 575. Si rimanda al medesimo articolo per un'esaustiva ricognizione sulla collezione personale di Vollmer e sul ruolo che il salotto dell'artista a Central Park dovette svolgere nella New York di secondo quarto del Novecento.

³¹⁶⁶ *ivi*, p. 577.

³¹⁶⁷ K. Swenson, "*Fragments Towards the Sphere*": *The Early Career(s) of Ruth Vollmer*, in N. Rottner, P. Weibel (a cura di), *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, pp. 87-98, qui 87.

³¹⁶⁸ B. H. Friedman, *The Quiet World of Ruth Vollmer*, in "Art International", Vol. 9, N. 2, marzo 1965, pp. 26-28, qui 28, trad. mia. Già in N. Rottner, P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, p. 119.

tangenza con la corrispettiva di Hesse: ossia, «l'incorporazione della dimensione tattile e l'associazione dell'astrazione geometrica con la metafora corporea»³¹⁶⁹. Un simile connubio dovette trovare una materializzazione cruciale in occasione della personale newyorkese *Ruth Vollmer: Sculpture Spheres*, inaugurata il 25 gennaio del 1966 alla Betty Parson Gallery³¹⁷⁰ sulla cinquantasettesima strada (galleria che supportava l'artista sin dal '59). La personale dell'inverno del '66 cadeva, se osservata a posteriori, in un anno cruciale non solo per la promozione newyorkese dell'opera scultorea dell'artista, quanto per la configurazione di quel gruppo di artisti e, soprattutto, di amici, che si sarebbero raccolti attorno a Hesse sino alla morte, occorsa il 29 maggio del 1970. Sebbene Lippard dati al 1965 l'anno in cui il gruppo costituito da Hesse, Vollmer, Lewitt, Smithson, Bochner, Holt ebbe modo di definirsi nella sua interezza³¹⁷¹, come chiarito da Rhea Anastas grazie al raffronto documentario e alle memorie orali degli artisti coinvolti, tale fortunata congiuntura deve essere postdatato al primo semestre del '66³¹⁷² (chiudendo così il cerchio da dove ho presso le mosse). Non è comprovabile se Hesse avesse avuto modo di visitare la personale di Vollmer inaugurata in gennaio: i diari dell'artista non riportano annotazioni sino alla metà dell'aprile di quell'anno, mentre un primo riferimento puntuale alla figura di Ruth Vollmer viene stilato durante le prime ore di giovedì 9 giugno del '66 quando una Hesse insonne annotava, con entusiasmo incontenibile:

Eccitata! Non riesco a dormire. Ieri sera. Con Mel, Smithson, Nancy [Holt], Brian O'Doherty e Barbara Novak e Will Insley e Ruth Vollmer. Bellissima comunicazione, sentimenti fundamentalmente positivi, simpatia intuitiva da parte di tutti, calorosa, anche cose dette con toni accesi ma con rispetto reciproco... Ruth Vollmer ha chiesto di vedermi e di lavorare e anche O'Doherty lavora. Smithson e Mel hanno descritto e lodato il mio lavoro. Necessario perché 1. sono relativamente sconosciuta, 2. sono una donna. Sono sicura che questo esiste per tutti, tuttavia devo abbandonare questo pensiero perché totalmente privo di significato³¹⁷³.

Dal giugno del '66, a pochi mesi dall'inaugurazione della faticosa *Eccentric Abstraction*, andava prendendo forma quel sodalizio duraturo, di cui Lippard sospettava «Eva Hesse potrebbe essere il punto focale»³¹⁷⁴, in

³¹⁶⁹ K. Swenson, "*Fragments Towards the Sphere*": *The Early Career(s) of Ruth Vollmer*, pp. 87-88.

³¹⁷⁰ N. Rottner, P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, p. 216.

³¹⁷¹ Nel 1984 Lippard ricordava, con toni tanto accorati quanto entusiastici, la fertile congiuntura verificatasi in quel torno d'anni: «tutto questo può avere a che fare con la nostra età. Molti di noi hanno compiuto trent'anni in quegli anni. Nel 1965, Hesse, Bochner, Graham, LeWitt, Smithson (e io stessa) erano tutti a un punto di svolta della loro carriera. LeWitt fece la sua prima mostra quell'anno (in una galleria gestita da Dan Graham, che allora, e probabilmente anche adesso, non era sicuro di essere "un artista"). Nell'inverno del '64-65 iniziai a scrivere regolarmente di critica; Smithson stava realizzando le sue sculture geometriche in plastica e specchio che lo portarono direttamente al lavoro per cui divenne famoso. Hesse iniziò a fare scultura dopo un limitato successo come pittrice; Bochner lavorava come guardia al Jewish Museum e leggeva filosofia, pensando a Jasper Johns, che era stato un'influenza primaria per la maggior parte di questi artisti (in particolare Hesse e LeWitt). Nel 1965, Smithson e Nancy Holt incontrarono Bochner, Hesse, Vollmer (e me). Bochner incontrò Hesse e LeWitt. Conoscevo LeWitt dal 1960, quando incontrò Hesse, poi Doyle nel 1961; io incontrai Hesse e Doyle nel 1963. Hesse incontrò Graham, Vollmer e Bochner nel 1966... e così via». L. R. Lippard, *Intersections*, in O. Granath, M. Helleberg (a cura di), *Flykpunkter/Vanishing Points*, Cat. Mostra (Moderna Musset, Stoccolma, 1984), Moderna Musset, Stoccolma, 1984, pp. 11-29 ristampato in N. Rottner, P. Weibel (a cura di), *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, p. 37, trad. mia.

³¹⁷² Compiendo una verifica capillare delle datazioni Rottner ha affermato come «[Nancy] Holt, in una conversazione con Nadja Rottner [occorsa nel maggio del 2003], ha ricordato che era il 1966 quando lei e Smithson incontrarono Vollmer, e che fu attraverso Smithson che Vollmer e Hesse si incontrarono» R. Anastas, "Not in Elogy Not in Praise but in Fact": *Ruth Vollmer and Others, 1966-70*, in N. Rottner, P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, pp. 71-85, qui 84, nota 31, trad. mia.

³¹⁷³ E. Hesse, *Diaries* (2016), B. Rosen, T. Bloomberg (a cura di), Hauser & Wirth, Londra, 2020, p. 624, trad. mia.

³¹⁷⁴ L. R. Lippard, *Intersections*, p. 37, trad. mia.

cui si sarebbe andata consolidando l'amicizia viscerale, a tratti materna³¹⁷⁵, tra Ruth Vollmer, allora poco più che sessantenne, e la trentenne Eva Hesse. Pur ammettendo la mancata visita della personale, circostanza forse improbabile se si considera come Hesse partecipasse attivamente allo scenario culturale newyorkese, parrebbe del tutto improbabile che quest'ultima non fosse a conoscenza delle opere della collega, a maggior ragione in seguito al giugno di quell'anno (se si ricorda come la stessa Vollmer dovette frequentare abitualmente lo studio di Hesse, come il documentario di Beskind testimonia e del fatto che entrambe le artiste fossero "collezioniste" delle loro reciproche opere). A questo proposito, vi è un'opera in particolare su cui vorrei concentrare l'attenzione rispetto al modello in resina di *Accession* realizzato nel '68.

Sino alla fine degli anni Cinquanta, Vollmer aveva principalmente lavorato come vetrinista, costruendosi in una valida reputazione in qualità di designer di interni. La "svolta" scultorea attestata dalla sua produzione dovette compiersi attorno al '59, in un frangente in cui l'artista conobbe la gallerista (e artista lei stessa) Betty Parsons, avviando una prima lavorazione di esemplari in argilla. Ai primissimi anni Sessanta si data un ulteriore avanzamento tecnico con la creazione di manufatti bronzei tridimensionali³¹⁷⁶, generalmente di piccole dimensioni, la cui fabbricazione richiese all'artista, fosse anche senza occuparsene in prima persona, di confrontarsi con i più complessi procedimenti di fusione.

È in quella temperie di fervida sperimentazione che deve essere collocato il piccolo esemplare bronzeo di *Musical Forest*, licenziato dall'artista nel 1961. Una prima descrizione dell'opera, acquistata dalla coppia di collezionisti Dorothea e Leo Rabkin, venne stilata dalla stessa Lippard, che ricorda di aver "visto" la scultura nel 1965 presso l'abitazione dei medesimi coniugi: «ho visto per la prima volta il lavoro di Vollmer intorno al 1965 a casa di Leo e Dorothy Rabkin. Loro possedevano *Musical Forest* (1961), un'opera in bronzo simile a una ciotola che pullula di aste e può essere suonata con un martello di legno come uno strumento musicale»³¹⁷⁷ [Figura 156].



Figura 156: Tavola sinottica composta da Ruth Vollmer, *Magical Forest* (1961); Louise Bourgeois, *Germinal*, 1967; Eva Hesse, *Modello per Accession*, 1967-1968

³¹⁷⁵ Come ricorda Ann Reynolds, muovendo dai ricordi di Lewitt e Bochner, il rapporto tra Hesse e Vollmer dovette essere viscerale, acuita dalle origini ebraiche di entrambe le artiste e destinato a mantenersi tale sino alla morte della più giovane: «Vollmer e la madre biologica di Hesse, Ruth Marcus Hesse, avevano un'età molto vicina e tutti e tre erano ebrei tedeschi rifugiati dall'Olocausto. Vollmer sostenne Hesse emotivamente, professionalmente e finanziariamente in molti modi. L'ha incoraggiata nella sua arte, l'ha aiutata a trovare materiali o a risolvere problemi tecnici con i suoi materiali o processi, l'ha portata in viaggio [...] e l'ha aiutata a trovare un medico migliore quando ha iniziato ad ammalarsi gravemente». A. Reynolds, *A Structure of Creativity*, in N. Rottner, P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, pp. 49-56, qui 51, trad. mia.

³¹⁷⁶ *ivi*, p. 88, trad. mia.

³¹⁷⁷ L. R. Lippard, *Intersections*, p. 40, trad. mia.

Il resoconto, sebbene sintetico, ben introduce gli attributi e il funzionamento di tale singolare oggetto. Precorrendo di quattro anni l'esposizione di nidi e tane carnali che Bourgeois avrebbe presentato, dopo undici anni di assenza, alla Stable Gallery, *Musical Forest* presenta un'entità parimenti intima e terrestre. La scultura si compone di un emisfero cavo dallo spessore irregolare e dal diametro di circa 21.5 centimetri, dal cui interno, solcato da netti colpi di spatola, dipartono una selva di elementi affusolati di irregolare lunghezza e aventi sviluppo verticale. Il recipiente bronzeo, la cui logica compositiva parrebbe anticipare il minuto bronzo *Germinal* (1967, 14.3 × 18.7 × 15.9 cm) di Bourgeois³¹⁷⁸, in cui una teoria di estrusioni cilindriche affiora da una semisfera allora colmata di metallo, si distingue dal manufatto dell'artista francese per una caratteristica peculiare: quella di poter essere suonato. L'intera struttura, nella forma di una minuta cassa di risonanza, viene progettata al fine di assolvere a tale scopo: sorta di rivisitazione di una campana tibetana creata su suolo newyorkese, facendo scorrere il martelletto ligneo sulle estrusioni cilindriche, la foresta di bronzo, *risuona*. Tale congegno non solo si offre a una possibile (ed ennesima) interpretazione corporeo-erotica – il profilo concavo-uterino del recipiente sarebbe così abitato da una schiera di volumi anulari-fallici –, quanto piuttosto testimonia di un intreccio di tensioni che conducono il lavoro di Vollmer a configurare una geometria operativamente aptica avente in sé valore di linguaggio autoriale.

Rispetto al modello in resina licenziato da Hesse, occorre rivolgere l'attenzione a due figure che il tutto tondo esibisce: quelle della sfera e della profusione di elementi verticali. La sfera, solido geometrico che l'artista declina in infinite combinazioni, scolpendo manufatti di piccole e medie dimensione pensati (almeno inizialmente) per essere esposti a terra, vanta un sostrato teorico e un panorama di fonti preciso. In un manoscritto del 1966 recentemente pubblicato l'artista afferma:

di tutte le forme, la sfera è la più puramente tridimensionale. Un cubo, avendo sei lati (sei piani), può essere costruito a partire da un modello piatto. Una sfera, invece, tocca qualsiasi piano in un solo punto. E una sfera non può mai essere costruita a partire da piani. La superficie interna di una sfera è più piccola di quella esterna. Anche la dimensione del tempo è probabilmente racchiusa nella sfera³¹⁷⁹.

Nell'opera di Vollmer tale solido, assurgendo allo stadio di modulo o di unità fondamentale, schiude un regesto di geometrie galattiche, terrestri e architettoniche ispirate dall'appassionata consultazione degli scritti di un autore che, come si è visto, dovette intercettare tanto Riegl quanto successivamente Deleuze nelle questioni sull'aptico: il matematico e teorico viennese Bernhard Riemann, di cui Vollmer poté consultare indirettamente le teorie³¹⁸⁰, visionando un nutrito catalogo di curve e costruzioni geometriche non euclidee per il tramite del volume *Geometry and Imagination* di David Hilbert e Stephan Cohn-Vossen, apparso in prima

³¹⁷⁸ Il già menzionato Thomas McEvelley ha interpretato il manufatto, confermandone la datazione al '67, a un ibrido «seno fallico» riconducendolo ai culti preistorici della dea: T. McEvelley, *History and Prehistory in the Work of Louise Bourgeois*, in P. Weierair (a cura di), *Louise Bourgeois*, Cat. Mostra (Frankfurter Kunstverein, Francoforte; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Fundació Antoni Tàpies, 1995-96), Edition Stemmler, Zurigo, 1995, p. 35, trad. mia.

³¹⁷⁹ R. Vollmer, Manoscritto non datato 1966 (Ruth Vollmer Papers), già citato in N. Rottner, *Thinking the Line*, p. 62, trad. mia.

³¹⁸⁰ Il volume appare menzionato dall'artista nel foglio di sala per l'esposizione Ruth Vollmer inaugurata alla Betty Parsons Gallery nel novembre del 1970. Per un'introduzione alla ricezione delle teorie di geometria non euclidea da parte di Vollmer rimando al contributo P. Weibel, *Ruth Vollmer's "Mathematical Models": Sculpture Between Abstraction and Anschauung*, in N. Rottner, P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, pp. 29-25.

edizione tedesca nel 1934³¹⁸¹. Entro una simile cornice di indagine e visualizzazione dei fenomeni geometrici mutuati dal mondo delle forme naturali, Vollmer progetta sculture sferiche di piccole dimensioni animate da propaggini cilindriche, aventi sviluppo verticale e disposte in serie [Figura 157].



Figura 157: Ruth Vollmer, *Spheres*, 1961-1965

Mi riferisco anzitutto al minutissimo esemplare bronzeo di *Untitled*, immortalato installato a terra e circondato da altrettante sfere in una fotografia documentaria di Hermann Landshoff (fratello dell'artista). L'opera, la cui datazione oscilla in un frangente compreso tra il 1959 e il 1963, esibisce una chiara logica compositiva: un reticolo di cavi rettilinei interseca il volume di una sfera e, sostenendo l'ingombro del solido, affiora ordinatamente dall'emisfero superiore del medesimo. Mentre nel recipiente bronzeo *Cosmic Fragments* (1962, 41.9 cm) una pleiade di listelli appare fusa all'interno della conca, il tuttotondo tautologico *Octahedron Piercing Sphere* del '66 (bronzo, diametro della sfera 19 cm) rende nuovamente autoportante la griglia di estrusioni rettilinee che, proiettandosi diagonalmente in più direzioni, consentono al volume di autosostenersi, assumendo una parvenza curiosamente solare. Rispetto alle strutture geometriche in plexiglass o in acrilico colorato di cui la precedente letteratura critica, almeno da Lewitt e Lippard, rilevava la comprensione profonda dell'episteme costruttivista e, nella fattispecie, delle strutture di Gabo, Pevsner e Tatlin, i tutto tondi bronzei paiono vantare una differente filiazione. Come ricorda Roberta Smith recensendo una personale dell'artista nel dicembre del '74 e cercando di inquadrarne la pratica, «sebbene gli oggetti di Vollmer rendano le sue idee più reali e tangibili, per la maggior parte sono semplicemente inerti e noiosi», stilando un'osservazione severa e parzialmente in contraddizione con l'apertura del brano, in cui la critica newyorkese affermava come «l'arte di Vollmer riguarda il processo di scoperta e di esplorazione della logica e dei sistemi che sono alla base di tutte le forme e, quando riesce, coinvolge anche noi in questo processo di pensiero e nel continuo senso di flusso e meraviglia che sperimenta nel suo lavoro»³¹⁸².

³¹⁸¹ D. Hilbert, S. Cohn-Vossen, *Geometry and Imagination* (1934), Chelsea Publishing Company, New York, 1953. Numerosi dei diagrammi e delle figure riportate nel capitolo *Topologia* [*Topology*], dedicato ai «fatti geometrici che non implicano nemmeno i concetti di linea retta o piano, ma solo la connessione continua [*continuous connectedness*] tra i punti di una figura», recano delle potenti affinità con le strutture modulari curvilinee realizzate da Vollmer a partire dagli anni Sessanta, come il prodromico articolo di Sol Lewitt *Ruth Vollmer: mathematical forms* acutamente rileva (S. Lewitt, *Ruth Vollmer: Mathematical*, in "Studio International", dicembre 1970, pp. 256-257).

³¹⁸² R. Smith, *Ruth Vollmer. Everson Museum of Art*, in "Artforum", dicembre 1974, Vol. 13, N. 4, pp. 71-72, trad. mia. L'esposizione recensita da Smith *Ruth Vollmer, Painting and Sculpture, 1962-74* era stata allestita nella primavera di quell'anno presso l'Everson Museum of Art di New York.

Laddove sfere, spirali, tangenti, logaritmi e sistemi modulari ricorrono sin dai primissimi anni Sessanta nel lavoro dell'artista, la presenza dell'anzidetto effluvio di corpi cilindrici aventi sviluppo verticale presenta un percorso evolutivo precipuo, ricorrendo in un frangente temporale alquanto limitato: dalla seminale apparizione in *Musical Forest* (1961) sino alla restituzione aggettante di *Octahedron Piercing Sphere* (1966). Passando per il minuto *Untitled* (circa 1963)³¹⁸³ si tratta generalmente di manufatti fusi in bronzo, aventi dimensioni piccole o piccolissime. Questi ultimi non solo richiedono un'interazione manuale da parte del fruitore (necessaria per far risuonare la foresta metallica oppure per scostare il "coperchio" intergalattico e svelarne l'interno), quanto la complessiva motilità del suo corpo, se si rammenta di come l'artista desiderasse installare tale micro-costellazione disseminandone le unità al suolo e richiedendo al fruitore di piegarsi e, forse, di sedersi accanto ai medesimi.

Rispetto all'iconografia vegetale della "foresta" o del reticolo, che possiamo sospettare vantare un sostrato nordico ed europeo, stando alle origini dell'artista, la consultazione delle "iconografie geometriche" veicolate dai trattati matematici fornisce una direttrice di ricerca solo parziale³¹⁸⁴. Diversamente, una possibile cornice di riferimento quale quella del Bauhaus, sistematicamente menzionata in relazione alla formazione europea da autodidatta di Vollmer e in cui la sensibilità aptica, le componenti del gioco, dell'interdisciplinarietà, dell'imparare facendo [*learning by doing*], unitamente allo studio modulare-geometrico della forma venivano assiduamente interrogate³¹⁸⁵, mi pare possa offrire alcuni possibili spunti di riflessione.

4.2.6.7. *Vision in Motion: verso il Bauhaus*

Dell'importanza assegnata alla manualità e all'intelligenza emotiva delle dita da parte di Albers si è detto per il tramite del fondamentale studio di Saletnik. D'altro canto, e come noto, la figura che presso il Bauhaus di Dessau aveva condotto le sperimentazioni più estensive, parzialmente sussunte dal collega Albers, a sua volta

³¹⁸³ Le dimensioni del manufatto non sono note ma, se confrontato con gli esemplari che lo attorniano in fotografia, tra i quali è possibile riconoscere *Sphere With Small Square Cutout* (1963, bronzo) misurante 21.4 cm e *Cluster About Hemisphere* (1964, bronzo) dal diametro di circa 23 cm, esso appare decisamente più piccolo.

³¹⁸⁴ Una possibile fonte del sistema di cavi aggettanti e intersecanti potrebbe essere offerta dalla visualizzazione della cosiddetta "Configurazione di Reye" [*Reye's Configuration*], «composta da dodici punti e dodici piani» e che «incorpora un teorema della geometria proiettiva, per cui l'ultima coincidenza segue sempre automaticamente, indipendentemente dalle posizioni dei punti e dei piani». D. Hilbert, S. Cohn-Vossen, *Geometry and Imagination* (1934), pp. 134-135, 142; si vedano nello specifico le figure 145 e 152.

³¹⁸⁵ A tal proposito Peter Weibel ha annotato che, «come la Scuola Bauhaus, Vollmer ha trasportato in Nord America la tradizione europea della mentalità matematica nelle arti e nel design» (P. Weibel, *Ruth Vollmer's "Mathematical Models"*, p. 33, trad. mia), laddove Lippard sin dall'84 aveva inteso l'artista «ha fatto da ponte tra il Bauhaus e i costruttivisti europei come Gabo e Pevsner e gli artisti più giovani [ossia Lewitt, Smithson e Bochner]» (L. R. Lippard, *Intersections*, p. 40, trad. mia). Più recentemente Virginia Marano ha posto l'accento su come le metodologie del Bauhaus dovettero avere influenzato indirettamente la definizione di «un'esperienza spaziale alternativa e simbolica che presuppone un'empatia cinestetica» e che, proprio in virtù di tale vocazione sensoriale «si basava sulle traduzioni strutturali della linea corporea, dello spazio e del volume» (V. Marano, *Gertrud Goldschmidt and Ruth Vollmer Mathematical Experimentations and the Legacy of Bauhaus Trained Women*, p. 189, trad. mia).

allievo di Johannes Itten³¹⁸⁶, era stato László Moholy-Nagy, una figura tanto nevralgica per la sensibilità aptica³¹⁸⁷ quanto solo debolmente presa in considerazione in relazione all'opera di Vollmer³¹⁸⁸ e di Hesse.

L'archivio di Ruth Vollmer, conservato presso lo Smithsonian Institution di Washington D.C, raccoglie materiali da riferirsi a un frangente temporale compreso tra il 1940 e il 1980, rendendo possibile avanzare soltanto talune supposizioni rispetto agli anni della formazione europea. Cionondimeno, la documentazione in esso conservata rende conto della regolare corrispondenza non direttamente con Moholy-Nagy, quanto con Georgy Kepes, ultimo collaboratore e accolto del maestro ungherese e insegnante alla School of Design di Chicago dal '37³¹⁸⁹, di cui l'artista dovette aver consultato i volumi apparsi alla metà degli anni Sessanta³¹⁹⁰. Benché l'ausilio delle fonti documentarie risulti circoscritto, la permanenza berlinese dai primi anni Venti di Vollmer sino al '34 (ricordando come proprio nell'inizio degli anni Venti lo stesso Moholy-Nagy giungesse a Berlino), unitamente alla sua nota (e attiva) partecipazione alla vita culturale tedesca lascia propendere per una conoscenza delle teorie e delle metodologie del poliedrico ungherese, interesse che le "ancestrali" figurine tattili realizzate dalla metà degli anni Trenta parrebbero suffragare.

Nel caso di Hesse, per cui a mia conoscenza mancano riferimenti sostanziali alla figura e alle sperimentazioni di Moholy-Nagy³¹⁹¹, la situazione, per certi versi, parrebbe addirittura meno precaria.

Si conserva infatti un'annotazione genericamente datata 1955 (ma presumibilmente stilata in un frangente compreso tra gennaio e l'11 febbraio di quell'anno) in cui una giovanissima Eva Hesse, allora diciannovenne, prendendo nota di una serie di letture a cui dovette dedicarsi in quel frangente, tra le quali figurano *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë, la trilogia teatrale *Mourning Becomes Electra* (1931) di Eugene O'Neill e *The Grapes of Wrath* (1939) di John Steinbeck, indicava, isolandone graficamente il titolo: «vision in motion | Moholy-Nagy», seguito dall'indicazione in lettere capitali «AGE OF REASON», possibile riferimento

³¹⁸⁶ Basti a questo proposito ricordare come il volume *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus*, edito in prima edizione nel 1963, offrisse un esaustivo compendio dell'importanza che la sensibilità tattile e la contestuale visione dei materiali (secondo una specie di visione per così dire aptica) occupasse un ruolo nevralgico nella formazione degli studenti, in particolar modo di opere tessili. Annota a tal proposito Itten: «come introduzione, sono stati scritti lunghi elenchi di materiali diversi, come legno, vetro, tessuti, cortecce, pellicce, metalli e pietre, poi gli studenti hanno aggiunto le qualità ottiche e tattili di questi materiali. Ma non bastava conoscere le parole per queste qualità, bisognava sperimentare e rappresentare i caratteri dei materiali. Contrasti come liscio-ruvido, duro-morbido, leggero-pesante dovevano essere non solo visti ma anche sentiti. Il valore di questa percezione sensuale delle qualità caratteristiche di tutte le cose è sempre stato molto importante» J. Itten, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus* (1963), trad. J. Maass, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1964, p. 45, trad. mia. Si veda inoltre:

³¹⁸⁷ Per un'introduzione genealogica al ruolo assegnato da Moholy-Nagy al senso del tatto e alla percezione aptica, probabilmente influenzato dalle coeve teorie sulle emanazioni aptiche formulate da Raoul Haussmann e che fornisca un'attenta analisi dei dispositivi progettati a tal fine (polimateriche tavole tattili finalizzate a sollecitare la sensibilità tanto digitale, quanto visiva; un tamburo rotante avente la medesima finalità; le sculture manuali di cui discuterò a breve) rimando all'imprescindibile studio: R. Wick, *Exercises for the Haptic and Optic Sense*, in *Teaching at the Bauhaus*, Hatje Cantz, Verlag: New York, 2000, pp. 149-154.

³¹⁸⁸ Un'eccezione in questo senso è costituita da K. Swenson, "*Fragments Towards the Sphere*": *The Early Career(s) of Ruth Vollmer*, p. 88.

³¹⁸⁹ Per un'introduzione ai rapporti tra Kepes e Moholy-Nagy si rimanda a: J. R. Blakinger, *Gyorgy Kepes: Undreaming the Bauhaus*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2019.

³¹⁹⁰ È già stato messo in luce da Anna Vallye su basi documentarie come Vollmer dovette avere consultato i volumi G. Kepes, *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, Braziller, New York, 1966: A. Vallye, *The Reenchantment of the World: Ruth Vollmer's Science*, in N. Rottner, P. Weibel, *Ruth Vollmer 1961-78: Thinking the Line*, pp. 99-115, qui 115, nota 84.

³¹⁹¹ La stessa capitale monografia di Saletnik, pur facendo menzione di Moholy-Nagy, non avanza alcun riferimento a una possibile intersezione con il *modus operandi* di Hesse.

all'omonimo studio di Thomas Paine o, forse in maniera maggiormente accattivante, commento che la stessa Hesse, solita a indicare se stessa in terza persona, dovette rivolgere a se stessa, connettendolo evidentemente al volume del poliedrico ungherese³¹⁹². Una prima possibilità di contatto con le teorie di Moholy-Nagy, poté profilarsi per Hesse sin dall'anno trascorso nel 1952 al Pratt Institute di Brooklyn, dove dal '51 prestava servizio Sibyl Moholy-Nagy, vedova dell'artista e futura storica dell'architettura³¹⁹³. Del fatto che il riferimento al testo di Moholy-Nagy, lungi dal limitarsi a costituire un promemoria disatteso o siglato *en passant*, possa testimoniare di una frequentazione ben più assidua e impegnata del medesimo, rendono conto una serie di opere realizzate nell'ultimo quarto degli anni Cinquanta e, in questo senso, di incandescente formazione.

Deve essere a questo proposito segnalato come *Vision in Motion*, edito in prima edizione postumo nel '47 per l'editore Theobald di Chicago³¹⁹⁴, costituisca quello che molto opportunamente Sofia Leal Rodrigues ha definito nei termini di un «libro visuale», ricostruendo il percorso editoriale mediante cui l'artista aveva sin dai primi anni Venti avviato un radicale ripensamento della disciplina fotografica della disciplina tipografica³¹⁹⁵. È sufficiente sfogliare il ponderoso volume, «seguito» e aggiornamento del gemello *The New Vision* (1928)³¹⁹⁶, per comprendere come il medesimo rappresentasse un vero e proprio ricettacolo delle teorie e delle metodologie perfezionate da Moholy-Nagy e da un nucleo nutritissimo di artisti, docenti, collaboratori e studenti in oltre un ventennio di ricerche tedesche e successivamente nordamericane, consentendo al lettore (o allo studente d'arte, come è il caso di Hesse) di accedere a un'esperienza di lettura oculo-manuale *sui generis*. Nel '55 Hesse, artista in esilio a New York, in uno stato di costante competizione con sé stessa e, perciò, straordinariamente ricettiva (e critica) rispetto agli stimoli esterni, poté scoprire nella consultazione del volume editoriale una serie di suggestioni destinate a trovare un primo sviluppo nel triennio a seguire, venendo a una compiuta sistemazione nel decennio a seguire.

³¹⁹² E. Hesse, *Diaries* cit., p. 82.

³¹⁹³ H. Heynen, *Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and Its Discontents* (2019), Bloomsbury Academic, Londra, 2021. La monografia di Heynen costituisce lo studio più aggiornata sulla figura di Sibyl Moholy-Nagy e sulle sue implicazioni con il Modernismo tedesco e statunitense, alla quale perciò si rimanda.

³¹⁹⁴ L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, P. Theobald, Chicago, 1947.

³¹⁹⁵ Come scrive a tal proposito Rodrigues: «i libri di Moholy-Nagy si trasformano così in libri visivi, grazie alla preponderanza dell'immagine, che non è subordinata al testo ma equivalente ad esso, e all'esplorazione della tipografia, in notazioni grafiche pensate per guidare lo sguardo del lettore e ottimizzare il processo di lettura. In risposta agli imperativi comunicativi della modernità, Moholy-Nagy ripensò le convenzioni del libro per migliorarne l'estetica e la funzionalità». Si veda: S. Leal Rodrigues, «*Vision in Motion*: László Moholy-Nagy and the Genesis of the Visual Book», in «Disegno. Journal of Design Culture», Vol. 1, N. 2, 2021, pp. 86-109, qui 107, trad. mia.

³¹⁹⁶ L. Moholy-Nagy, *The New Vision* (1928), Wittenborn & Co, New York, 1946. Deve essere a questo proposito sottolineato come, entro il «training sensoriali» e interdisciplinare del Bauhaus, sin dal '23 Moholy-Nagy, sulla scorta (e, allo stesso tempo, in maniera non sovrapponibile alla tendenza spiritualista di Itten), avesse assegnato un ruolo nevralgico a una tattilità attiva e all'esplorazione manuale dei materiali: «lo studente, nei suoi esercizi iniziali, studia i materiali principalmente attraverso il senso del tatto. Raccoglie una grande varietà di materiali in modo da poter registrare con essi il maggior numero possibile di sensazioni diverse. Li riunisce in tavole tattili, che contengono alcune sensazioni tattili correlate e altre contrastanti. Dopo un periodo più o meno lungo di sperimentazione, è in grado di assemblare questi elementi in modo che corrispondano a un'espressione precedentemente pianificata» (ivi, p. 23, trad. mia). Per una proposta di lettura del pensiero e delle metodologie pedagogiche di Moholy-Nagy attraverso il filtro di un «inconscio aptico» [*haptic unconscious*], di derivazione kraussiana e benjaminiana che combini «foto-ottica, cinestesia e l'ampia base della tecnologia, analogica e digitale» si veda: C. N. Terranova, *Haptic Unconscious: A Prehistory of Affectivity in Moholy-Nagy's Pedagogy at the New Bauhaus*, in «Leonardo Electronic Almanac», Vol. 18, N. 3, pp. 224-235.

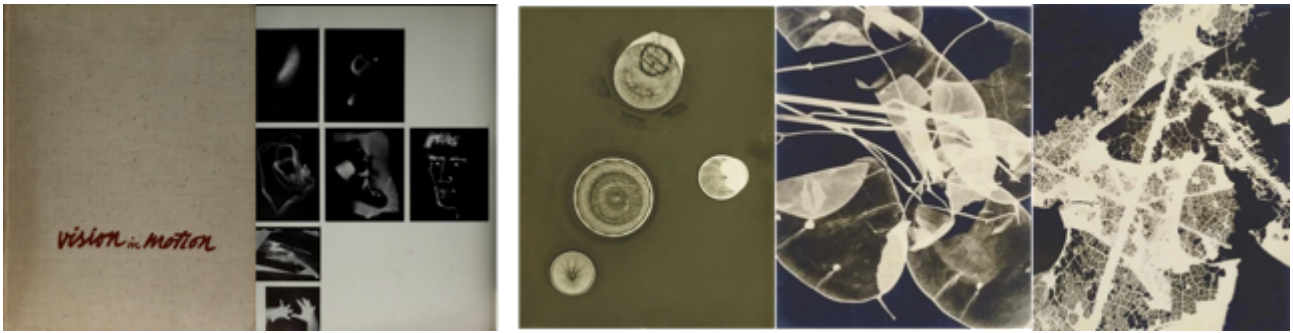


Figura 158: L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947; Eva Hesse, *Photograms*, 1958

Il raffronto incrociato tra la pubblicazione di Moholy-Nagy e alcune opere di Hesse che espliciterò a breve mi pare consenta di individuare due macroaree, diversamente riconducibili alla sfera del sentire aptico, che poterono interessare l'artista [Figura 158]. La prima afferisce ai celebri *Fotogrammi* o a ciò che Moholy-Nagy notoriamente definisce nei termini di una «fotografia senza dispositivo»³¹⁹⁷. Enucleando la celebre linea genealogica inaugurata dalle prodromiche sperimentazioni ottocentesche di Fox Talbot e rinvigorita da Man Ray, il testo del '47 forniva un'agile panoramica sui processi contatto di creazione dell'immagine *off-camera* – ampiamente noti e praticati a un *parterre* di artisti europei, sebbene in quegli anni in corso di diffusione per il corrispettivo di giovani statunitensi – accompagnando la trattazione con numerosi brani fotografici la cui visione dovette esercitare una fascinazione a mio avviso significativa sull'immaginazione dell'artista. A tal proposito, non stupisce riscontrare come la ritmica iterativa di cerchi che avrebbe permeato la produzione grafico-scultorea di Hesse nel corso degli anni Sessanta, faccia una prima apparizione, tanto singolare quanto eloquente, per il tramite di un'impalpabile impressione luminosa. Si data infatti al 1958 il fotogramma *Untitled* (gelatina ai sali d'argento, 35.1 x 27.9 cm), sorta di tavola dendrologica composta di quattro sezioni circolari lignee scandite dai corrispettivi anelli di accrescimento. Laddove la figura del cerchio e della sua naturale ripetizione trovava in quella sede una seminale restituzione in immagine, i coevi esemplari *Untitled* (1958, gelatina ai sali d'argento), in cui venivano impressi l'ingrandimento reticolare di una foglia e il groviglio filamentoso di una fronda, recano testimonianza di come quell'anno Hesse, allora pupilla di Albers a Yale, dovette sperimentare tale linguaggio con alacrità³¹⁹⁸ [Montaggio].

Venendo alla seconda area di interesse, il saggio di Moholy-Nagy, in linea con le metodologie pedagogiche lungamente sperimentate dal suo autore, assegnava una notevole importanza alla manualità in fase inventiva, sondando la medesima per il tramite di esercitazioni plastiche, tra le quali figurano la «scultura della mano» [*Hand Sculptures*], le «sculture del peso» [*Weight Sculptures*], le «strutture tattili» [*Tactile Structures*] e gli «esercizi di piacere» [*Pleasuring Exercises*]³¹⁹⁹. Introducendo le prime, l'artista presentava una collezione di

³¹⁹⁷ L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion* cit., pp. 118-197.

³¹⁹⁸ Unitamente ai tre esemplari menzionati deve essere ricordata: E. Hesse, *Untitled* (1958, gelatina ai sali d'argento, 35.2 x 27.9 cm), anch'essa a tema fitomorfo, citata in E. Sussmann, *Eva Hesse*, p. 19, figura 2.

³¹⁹⁹ L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, pp. Tali tematiche, come noto, avevano trovato un'altresì estesa ricognizione nel menzionato in *The New Vision* (1928), in cui Moholy-Nagy, descrivendo i caratteri della facoltà tattile, pare di fatto fornire un'accurata descrizione della percezione e del sentire aptico, quando questi annota: «esercizi tattili. Il fisiologo divide i diversi impulsi che raggiungono la coscienza come sensazioni in *esterocettivi* (quelli provocati dagli eventi del

minute sculture manuali dalle forme vagamente organiche, piccole veneri preistoriche (o altrettanti piccoli Arp, dirà lo stesso Moholy-Nagy), descritte alla stregua di «ciottoli sulla spiaggia, che mostrano infinite varietà, le sculture per le mani sono altrettanto piacevoli per gli occhi e per le mani nei loro contorni fluidi e nelle loro forme piacevoli»³²⁰⁰. Precorrendo sin dal '47 quell'operosità delle dita già sottolineata da Saletnik meditando sui corsi di Albers, di tali manufatti laboriosamente manipolati (o scolpiti) dalle allieve e dagli allievi in argilla, legno, pietra, metallo e plastica, Moholy-Nagy rimarcava la capacità di attivare un «senso dello spazio», di spronare i giovani artefici a cogliere «la perfezione dell'esecuzione nelle curvature fluide», a carpirne i valori di superficie, «a comprendere la necessità di rapporti controllati tra forma, venatura e dimensione», a penetrare le leggi preposte allo studio dei volumi e persino ad avvicinare «una flessibilità apparentemente gelatinosa, piena di torsioni e di giri»³²⁰¹ [Figura 159].



Figura 159: L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947; Moholy-Nagy sperimenta le sculture per la mano

Se una simile sequenza di osservazioni parrebbe intercettare molteplici degli stilemi rinvenibili nell'opera di Hesse e, diversamente, in quella di Vollmer, la chiusa del paragrafo annovera delle indicazioni se possibile ancora più eloquenti. Le sculture manuali, stando con Moholy-Nagy, quasi questi scrivesse reggendone un esemplare nello studio di una Hesse trentenne, «dimostrano le relazioni tra il curvo [*curved*] e il rettilineo [*straight*], il concavo [*concave*] e il convesso [*convex*], il solido [*solid*] e il perforato [*perforated*], che conduce alla conquista di diversi piani e livelli spaziali, come nella spirale [*spiral*]»³²⁰². In una logica di estensione, le sculture che indagano la dimensione del peso vengono progettate per la fruizione di entrambe le mani e per l'esplorazione attiva, gioiosamente ludica, delle superfici plastiche. Queste ultime possono disporre «trucchi per le dita (per sentire i fori e lo spessore)», oppure mutare la propria conformazione grazie all'inserimento di

mondo esterno), *propriocettivi* (quelli provenienti dai muscoli e dalle strutture profonde adiacenti e dal labirinto) ed *interocettivi* (quelli derivanti dagli organi interni e dai visceri). Ma il nostro linguaggio quotidiano ha mantenuto i tradizionali “cinque sensi”, così come manteniamo i “dodici segni dello zodiaco” e i “quattro umori”. Si discute anche di un “sesto senso”, posseduto da chi vive a contatto con la natura, un senso speciale dell'orientamento o del tempo. Il senso del “tatto”, più di ogni altro, può essere suddiviso in una serie di qualità percepite separatamente, come pressione, puntura, sfregamento, dolore, temperatura e vibrazione». L. Moholy-Nagy, *The New Vision* cit., p. 23, trad. mia.

³²⁰⁰ *ivi*, p. 67, trad. mia.

³²⁰¹ *ivi*, p. 74, trad. mia.

³²⁰² *ibidem*.

elementi semoventi³²⁰³. Infine, le «strutture tattili», non del tutto sovrapponibili alle *Tavole Tattili* marinettiane che tuttavia Moholy-Nagy menziona in termini elogiativi³²⁰⁴, risultano concepite quale «perfezionamento degli esercizi per le mani» raggiungibile per il tramite di stimolazioni puntuali di vibrazioni e temperatura³²⁰⁵ – la scienza laboratoriale dell’aptica.

Entro una cornice intermediale, che può contemplare la previa realizzazione di «disegni al tratto», l’assemblaggio dei diagrammi tattili scaturisce dall’«interpretazione emozionale priva di censure», eventualmente intuitiva e avente essa stessa un suo «ritmo». Allo stesso tempo, in un elemento di particolare interesse rispetto alla presente argomentazione e all’opera di Hesse, Moholy-Nagy consiglia vivamente al lettore la restituzione in immagine bidimensionale [*image*] e, nella fattispecie, fotografica del manufatto, necessaria al fine di sviluppare una consapevolezza oculo-manuale mediante cui «le decisioni rapide ed emotive entrano in un rapporto organico con il processo relativamente più lento della mente critica»³²⁰⁶. La luce stessa, per il tramite dell’impiego di «modulatori di luce», assurge a componente imprescindibile perché l’intero processo inventivo possa svilupparsi in maniera feconda³²⁰⁷.

Vi sono ancora una diade di osservazioni che, se ripercorse a posteriori, suonano particolarmente calzanti in relazione all’opera di Hesse. La prima, rappresentando una sorta di sintesi delle considerazioni argomentate dall’artista in oltre trecento pagine, pone a sistema la vocazione tangibile e intangibile della scultura, chiosando con toni assiomatici: «in sintesi: la scultura è sia *volume materiale* [*material volume*] che *trasformazione in volume virtuale* [*virtual volume*]; ha un’esistenza tattile [*tactile existence*] ma può essere trasformata in presa visiva *visual grasp*]; da statica a cinetica; da massa a relazione spazio-temporale»³²⁰⁸. Nel volume del ‘47 Moholy Nagy pare riassumere nell’espressione “trasformazione in volume virtuale” uno splendido passaggio elaborato nel saggio del ‘28 a corollario delle sculture manualistiche, quanto questi annotava, con un vocabolario incidentalmente berensoniano,

i valori tattili [*tactile values*], disposti in modo mirato, possono produrre un nuovo tipo di espressione [*new type of expression*], così come i colori o i toni non rappresentano più singoli effetti cromatici o tonali se posti in reciproca relazione. Essi vengono trasposti in una struttura significativa, in un organismo che irradia

³²⁰³ *ivi*, p. 76, trad. mia.

³²⁰⁴ Fornendo un’esaustiva genealogia europea in cui collocare le sperimentazioni condotte dal Bauhaus tedesco e dalla sua propaggine statunitense, Moholy-Nagy annota: «gli esercizi tattili dell’Istituto derivano, ad esempio, dal Cubismo e dal Futurismo e insegnano che i ricchi valori emotivi possono essere sprigionati da un livello sensoriale altrimenti trascurato, ovvero il tatto. I collage dei cubisti e di Schwitters sono stati i padrini degli esercizi di *texture* nel disegno, nel lavoro sul colore e nella fotografia; i costruttivisti hanno inaugurato un’ampia area di sperimentazione per la scultura cinetica, per il volume virtuale e per i compiti fondamentali nell’articolazione della luce e dello spazio. I principi di Mondrian, Malevic e altri potevano essere adattati per il camuffamento; le sculture in pietra e i calchi in gesso di Arp, Moore e Hepworth per le sculture a mano libera» *ivi*, p. 65, trad. mia. Già nel ‘28 Moholy-Nagy celebrava le sperimentazioni del predecessore italiano, annotando come Marinetti fosse «un appassionato sostenitore di un nuovo tipo di arte, da basare esclusivamente sulle sensazioni tattili, e propose nastri tattili, tappeti, letti, stanze, scenografie, ecc.». Allo stesso modo, il riferimento alla scultura di Moore, Arp e Hepworth appare già compiutamente elaborato sin da quelle date. L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, pp. 24, 42, trad. mia.

³²⁰⁵ *ibidem*.

³²⁰⁶ *ivi*, p. 67, trad. mia.

³²⁰⁷ Lo scopo del «modulatore di luce», dispositivo progettato alternando volumi concavi e convessi, risulta quello di assorbire, filtrare e direzionare la luce, concorrendo a rendere il processo inventivo un iter complesso, organico in cui «un singolo oggetto si modella e si dispiega nelle mani dello studente: ogni diverso esperimento è un’altra fine che costituisce letteralmente l’oggetto in modo nuovo» (*ivi*, p. 202, trad. mia).

³²⁰⁸ *ivi*, p. 241, trad. mia, enfasi mia.

forza [*radiates forces*] e che ha il potere di sprigionare un certo stato d'animo, o addirittura una nuova sensazione di vita [*new feeling of life*]³²⁰⁹.

Da tale risonanza e da una simile virtualizzazione della scultura scaturita non già dall'egemonia di una visione aptica riegliaiana, bensì dall'assidua manipolazione fisica e inventiva della materia che si riverbera, in termini allora inferenziali, nel piacere visivo che una forma morbida e di ascendenza organica scaturisce, Moholy-Nagy intercetta taluni tropi di quella genealogia alternativa del sentire aptico che ho cercato di rintracciare nei precedenti capitoli sulla scorta degli studi media-archeologici³²¹⁰.

Prima di esplicitare alcune considerazioni di ordine più marcatamente formale, può essere utile porre in luce alcuni stralci del testo introduttivo compilato da Moholy-Nagy, un testo intenso, appassionato e che, al cuore di un *training* progettuale finalizzato a sollecitare il toccare nella sua più complessa estensione corporea, giunge all'alveo delle emozioni. Nel rilevare nell'intelligenza sensoriale ed emotiva ciò che consente all'uomo contemporaneo di fronteggiare in maniera proficua le aporie e i cambiamenti in atto nella società capitalista, Moholy-Nagy non rinuncia al retaggio utopistico proprio del Bauhaus tedesco, affermando come «l'artista inconsciamente districa i fili più essenziali dell'esistenza dalle complessità contorte e caotiche dell'attualità, e li tesse in un tessuto emotivo di irresistibile validità, caratteristico di sé e della sua epoca». È rispetto a tale forma resistenziale di tessitura, espressa in una «vita emozionale» radicata nell'esperienza sensoriale, che l'autore intravede come «il problema della nostra generazione è [fosse] quello di mettere in gioco in modo equilibrato le componenti intellettuali [*intellectual*] ed emotive [*emotive*], sociali e tecnologiche; imparare a vederle e sentirle [*feel*] in relazione»³²¹¹, delineando una potente intersezione tra le sfere del privato e quelle del collettivo, tra una pratica artistica imbrigliata nel sentire del suo artefice e, allo stesso tempo, testimonianza di una condizione condivisa e resa tale dalle coeve scoperte medialia.

4.2.6.8. Pensare per immagini: Hesse e Moholy-Nagy

Non è dato sapere in quale misura Hesse, i cui diari restituiscono la figura di una lettrice onnivora e attenta, avesse consultato il volume del '47. Al 1957 risale una densa riflessione, trascritta sotto l'eloquente indicazione «terapia», in cui la giovane Hesse si interroga con lucidità sul ruolo dell'artista, rilevando le storture presenti nella società, ma anche rivendicando l'importanza di un'esistenza emozionale, fatta di scambi e relazioni con il mondo esterno, verbalizzando su carta un tema che continuerà a interessarla (se non a ossessionarla) anche negli anni a seguire: quello della dialettica tra intelletto ed emozioni nell'atto inventivo. Non escludendo che tale lettura possa avere latentemente orientato il pensiero di Hesse, l'elemento di maggiore interesse ai fini

³²⁰⁹ L. Moholy-Nagy, *The New Vision* cit., p. 24, trad. mia.

³²¹⁰ Nella fattispecie, l'autore trascrive un estratto da un'introduzione di Sherwood Anderson all'opera di Gertrude Stein, in cui ne viene potentemente esaltata la vocazione aptico-sinestesica quanto questi scrive «uno lavora con le parole, e vorrebbe parole che hanno un sapore sulle labbra, che hanno un profumo per le narici, parole sferraglianti che si possono gettare in una scatola e scuotere, producendo un suono acuto e tintinnante, parole che, quando si vedono sulla pagina stampata, hanno un distinto effetto di arresto sull'occhio, parole che quando saltano fuori da sotto la penna si possono sentire con le dita, come uno potrebbe accarezzare le guance della sua amata. E quello che penso che questi libri di Gertrude Stein facciano in un senso molto reale è ricreare la vita con le parole» cit. di G. Stein, S. Anderson (a cura di), *Geography and Plays*, The Four Seas Co., New York, 1922, in L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, p. 300, trad. mia.

³²¹¹ L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion* cit., p. 9, trad. mia.

dell'argomentazione mi pare risieda in una seconda modalità di fruizione, associabile a quella storiografia aptica preposta alla configurazione del presente progetto.

Per un'artista giovane e ricettiva e non per una teorica, il volume di Moholy-Nagy schiudeva un regesto di immagini, riproduzioni fotografiche, diagrammi ed esercizi la cui comprensione da un punto di vista anzitutto *formale* e non necessariamente *funzionale*, avrebbe potuto imprimersi, alla stregua di un luminescente fotogramma, nella memoria dell'artista. Non parrebbe azzardato presumere come Hesse, che a quelle date rivendicava privatamente la volontà di divenire pittrice – in due annotazioni genericamente datate '57 –, alla voce «il significato della pittura», la giovane artista scriveva con toni accorati, citando Morandi e Leonardo da Vinci, che «le forze essenziali che mi dirigono attualmente sono motivate dal desiderio di essere una pittrice», arrivando a istituire una piena identificazione tra il medium pittura e la sua persona, nell'affermare come «il grado in cui sono diventata una “pittrice” è sinonimo di ciò che faccio di me stessa come persona»³²¹² – potesse accostarsi a quel vibrante regesto di entità toccate, toccanti e da toccarsi, generate dal lungo lavoro della mano e sulle sue proporzioni, con uno sguardo per dirla con Wölfflin pittorico. Uno sguardo pittorico, sebbene non per questo meno recettivo e, a mio avviso intermediale.

L'ipotesi che vorrei proporre, pertanto, afferisce alla possibilità che, in filigrana agli “oggetti parziali” convocati dalle teoriche Michelson, Krauss, Nixon, Molesworth e Fer in relazione al lavoro di Hesse, possano presenziare degli oggetti materiali e, più precisamente, degli esercizi e un “paesaggio di esercizi”, che quest'ultima avrebbe potuto conoscere sfogliandone le riproduzioni fotografiche contenute nel volume. Se la scoperta delle minute sculture manuali poté sedimentarsi nell'immaginazione di Hesse, come la collezione di piccole entità in latex del 1967 (5 x 9 x 10 cm) sembrerebbe testimoniare, mi pare sussistano due documenti destinati a catturare in maniera ancor più profonda la sua attenzione, già allenata da una trama di relazioni comprendente la formazione tra il Pratt Institute, la Cooper Arts Union e la Yale School of Design, il discepolato con Albers, la consultazione del volume di Moholy-Nagy e (lo mostrerò in chiusura) l'amicizia con Ruth Vollmer. Entrambi i documenti in questione afferiscono, non fortuitamente, all'alveo della sensibilità aptica.

Il primo di essi coincide con i peculiari “diagrammi tattili” [*Tactile charts*] di cui il volume postumo di Moholy-Nagy reca testimonianza fotografica. La riproduzione in scala di grigi del diagramma tattile assemblato dal grafico statunitense Robert Brownjohn nel '44, diciottenne allora iscritto al primo anno di corso presso l'Institute of Design³²¹³, presenta taluni caratteri peculiari (parzialmente divergenti dalle tavole tattili marinettiane), che poterono catturare l'interesse della studentessa Hesse³²¹⁴. Assecondando le indicazioni di Moholy-Nagy, il manufatto dovette dapprima venire accuratamente assemblato, per poi essere immortalato in un documento fotografico che ne cogliesse appieno gli attributi formali e materiali. L'opera plastica di Brownjohn, lungi dal colonizzare un supporto planare e opaco, presentava un listello in plexiglass avente sviluppo ondivago. La superficie del diagramma appare ritmata da una scansione di moduli asimmetrici

³²¹² *ivi*, p. 95, trad. mia.

³²¹³ Un'utile descrizione del manufatto viene fornita dagli eredi dell'artista. Si veda a riguardo: R. Brownjohn, *Tactile Chart in Bent Plastic* (1944) al seguente link (consultato il 25 luglio 2022): <http://robertbrownjohn.com/featured-work/institute-of-design-bauhaus-chicago/>.

³²¹⁴ *ivi*, p. 74, figura 62.

comprendenti svariati reticoli metallici saldati con appositi occhielli, batuffoli di pelo e pelliccia, lacerti di pelle ora liscia ora alterati da elementi circolari a rilievo e minute forature sulla superficie plastica. Ciò che in primissima istanza colpisce dell'oggetto non coincide, paradossalmente, con la sua funzione, ossia quella di strumento finalizzato a perfezionare la sensibilità digitale delle mani. Questo in quanto, sia la trasparenza dell'oggetto, sia lo scatto fotografico prescelto da Moholy-Nagy³²¹⁵ paiono esaltare la vocazione intimamente ambientale di tale scultura trasparente (le dimensioni dovettero all'incirca coincidere con quelle esibite dallo scatto). Sorta di microarchitettura luminosa, quest'ultima proietta tutt'intorno una ritmica di griglie, punti e gradazioni tonali, enfatizzate dalla restituzione in scala di grigi della fotografia, che poterono sollecitare l'occhio pittorico della giovane artista [Figura 160].

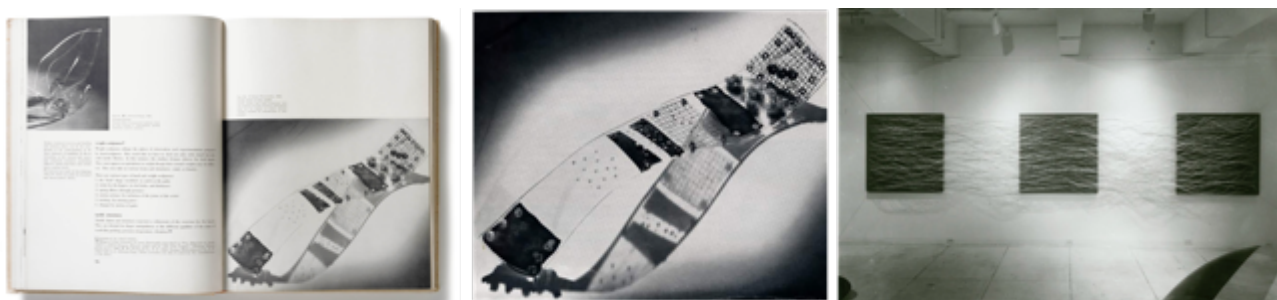


Figura 160: Montaggio con confronto R. Brownjohn, *Tactile Chart in Bent Plastic*, 1944; Eva Hesse, *Metronomic Irregularity*, 1966

Un secondo documento destinato a esercitare una fascinazione, forse, ancor più decisiva, corrisponde alla riproduzione fotografica del palinsesto di diagrammi tattili progettati nel '44 dall'artista di origini polacche Richard Filipowski, allora diciottenne, e dall'allieva Patricia Parker³²¹⁶. Tale composito assemblaggio, installato a parete alla stregua di un monumentale dipinto e che Moholy-Nagy introduceva quale «dizionario delle diverse qualità delle sensazioni tattili, come dolore, puntura, temperatura, vibrazione, ecc.», costituisce a mio avviso una fonte straordinaria se osservata in filigrana all'opera dell'adulta Hesse. Il lemmario aptico in questione riunisce, entro una suddivisione in nove sezioni sviluppate su due colonne parallele, un campionario di texture riscontrabile nella produzione di Hesse degli anni Sessanta e per cui non parrebbe azzardato ipotizzare una primissima visione proprio in tale frangente di formazione. Nell'ordine, la tavola di Filipowski e Barker esibiva: un supporto ligneo per metà ritmato da teoria di unità circolari a rilievo e per metà forato; un telaio pigmentato di bianco e animato da lunghi fili tirati da un'estremità all'altra; una texture ordinata di batuffoli di pelliccia; un doppio registro di listelli in pelle sottoposti alla forza di gravità; una superficie ritmata da una sequenza di elementi cupoliformi ordinatamente incollate; un nucleo di sei molle metalliche o tubi rivestiti da un filo in metallo o in tessuto; altrettante teorie di elementi emisferici o di escrescenze in peluche, reticoli millimetrati realizzati con materiali eterogenei; supporti in materiali non leggibili.

³²¹⁵ Se si rammenta che risultano soltanto tre le riproduzioni di diagrammi tattili, è legittimo supporre che l'artista fosse stato particolarmente meticoloso nella loro selezione.

³²¹⁶ *ivi*, p. 69, figura 53.

In altri termini, il palinsesto aptico composto nel '44 parrebbe contenere in nuce, in maniera del tutto incidentale, molteplici delle strategie e degli stilemi che Hesse avrebbe sperimentato da lì a un lustro adottando un *modus operandi* parimenti iterativo, puntualmente ossessivo e potentemente intracorporeo [Figura 161].

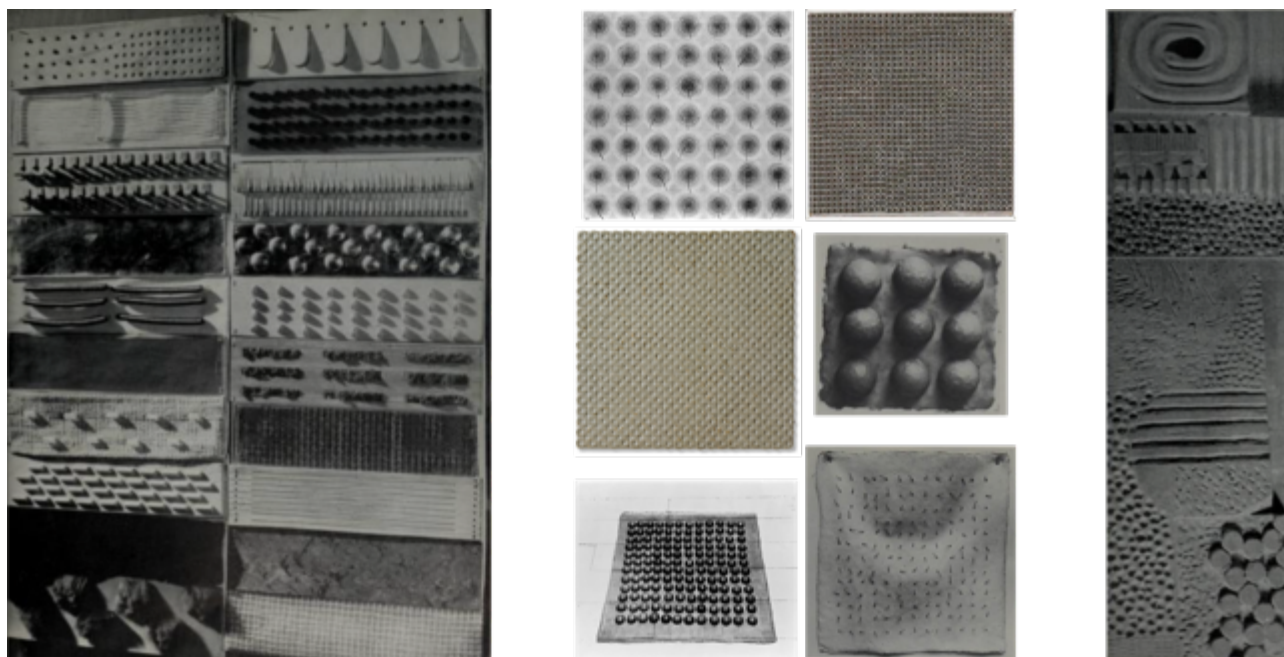


Figura 161: Montaggio con confronto tra la tavola tattile fabbricata da Richard Filipowski e Patricia Parker nel 1944, con un nucleo di opera di Eva Hesse, tra le quali Compass (1967); Range (1967); Schema (1967)

La ripetizione di forme, linee e volumi, unitamente alla predilezione per superfici texturali destinate a raggiungere con Chicago e Lippard uno sviluppo eminentemente radiale, potrebbe avere trovato nel confronto con una simile riproduzione in bianco e nero, paradossalmente pittorica per le modalità di restituzione in immagine e di esposizione del manufatto (non accomodato su un tavolo, bensì appeso a parete), un'immagine destinata a farsi latente, inconscia e "preistorica" per il configurarsi del *modus operandi* di Hesse. Così, gli inchiostri con circoli seriali di *Untitled* (1966), oltre che trovare una sponda di confronto con le griglie di Martin e con i prodromici esemplari della serie *Accumulation* di Yayoi Kusama, di cui l'artista aveva visitato con Doyle lo studio nell'autunno del '62³²¹⁷, potrebbe ravvisare nella serialità non psicoanalitica, bensì progettuale delle metodologie trasigrate nel Bauhaus statunitense, una seminale fonte visiva. Allo stesso modo, manufatti quali la polimerica *Iterate* (1966), supporto granuloso composto di trucioli di legno dipinti dal quale si diparte una teoria ordinata di piccoli cavi, assume allora la parvenza di un minuto esercizio tattile da parete, in una suggestione indubbiamente acuita dalla progettazione seriale di tali esemplari. Ancora, i reticoli geometrici e i sistemi di unità cupoliformi che scandiscono la tavola del '44 paiono affiorare negli esemplari a bassorilievo in metallo scolpito di *Compass* (1967) e *Range* (1967), vedendo nello studio

³²¹⁷ Già Midori Yamamura ha trascritto il ricordo di Tom Doyle secondo il quale lui e Hesse avrebbero visitato lo studio di Kusama nell'autunno del '62, vedendo l'esemplare pop di *Accumulation No II* (1962), costituito da una teoria di etichette incollate ripetutamente, sentenziando come «quel tipo di compulsività sul lavoro ha permesso a Eva di fare il lavoro molto compulsivo che ha fatto» M. Yamamura, *Yayoi Kusama: inventing the singular*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2015, p. 99, trad. mia. Tuttavia, già un esemplare come il polimerico e occhieggiante *Untitled* (1960) incarna compiutamente quella logica di ripetizione ravvisabile negli inchiostri e nelle sculture di Hesse.

preparatorio in latex per *Schema* (1967) una ripresa quasi letterale dell'anzidetta composizione di unità cupoliformi, destinata a venire declinata in numerose opere di Hesse e di cui l'artista stessa alludeva a una dimensione potenzialmente manipolabile³²¹⁸.

Entro una simile cornice potrebbero rientrare il morbido quadrato in latex di *Stratum* (1967-68), in cui una composizione di tubicini in plastica fuoriesce disordinatamente dal supporto e gli inchiostri delicatamente tridimensionali di *Untitled* (1967), in cui Hesse cuce al centro delle unità circolari altrettanti elementi filiformi destinati ad alterarne la continuità del piano. Infine, si potrebbe azzardare l'eventuale connessione tra le componenti-molla rivestite in tessuto e il gesto ritmico con cui l'artista avrebbe foderato i bassorilievi "tedeschi" e i volumi potentemente fallici di *Ingeminate* (1965).

In sintesi, la visione delle suddette immagini di diagrammi tattili, rese fotografico-pittoriche, eventualmente plastiche, sebbene mai effettivamente esperite (o esperibili) nella loro funzionalità, potrebbe aver fornito negli anni della formazione di Hesse la traccia embrionale di una legge formale compiutamente sussunta negli anni Cinquanta (non da ultimo per il tramite di Albers) e sperimentata negli anni Sessanta. Una simile lettura consentirebbe di avanzare un'ipotesi formale e "medio-archeologica", parallela e in nessun modo prevaricante rispetto alla corrispettiva psicoanalitica, atta ad avvicinare l'enigma per cui sin dal '66 la produzione dell'artista è stata connessa all'oscillazione tra le sfere del tangibile e dell'intangibile. La "pittrice" Hesse, allora, dai diagrammi tattili avrebbe mutuato il principio ordinatore, ossia la configurazione di una topologia di contatti tra superficie e terza dimensione che la sua successiva produzione, lungi dall'espore in maniera letterale, *introietta e irradia* in una dimensione persino spaziale. A corroborare tale proposta può essere fornita un'ulteriore testimonianza, anche in questo caso proveniente dallo studio di Hesse. Non fortuitamente, essa afferisce al dispositivo aptica della piega, in una tecnica ampiamente sperimentata presso i corsi di Albers e di cui già Saletnik ha messo in luce le possibili implicazioni nella pratica dell'artista.

4.2.6.9. Dal laboratorio allo spazio espositivo: il gioco seriale

Tra le molteplici prove ed esercitazioni raccolte nello studio di Hesse si conserva una struttura plissettata (1968, 3.8 x 24.8 x 16.5 cm), presumibilmente ricavata suturando con filo metallico una serie di listelli in latex opportunamente sagomati. Il manufatto così realizzato assume la conformazione di una sorta di soffiutto esausto, evocando nella sua composizione ritmica le strutture cartacee generalmente autoportanti realizzate nell'ambito del Bauhaus³²¹⁹.

Come anticipavo, Saletnik ha dedicato allo studio di tale pratica nell'insegnamento di Albers tra Germania e Stati Uniti pagine fondamentali³²²⁰, in uno spettro di pratiche indirettamente noto, grazie al nutrito *corpus* di

³²¹⁸ E. Hesse, C. Nemser, *A Conversation with Eva Hesse* cit., p. 10, trad. mia.

³²¹⁹ Per un'introduzione alle metodologie approntate da Albers e Moholy-Nagy, entrambi riconducibili alla logica ordinatrice «dell'economia dei materiali» si veda: R. Wick, *Educational Methodology*, in Wick, *Teaching at the Bauhaus*, pp. 181-184.

³²²⁰ A questo proposito Saletnik ha fornito una capillare analisi delle molteplici tecniche di piegatura della carta, materiale "povero" di cui Albers intendeva celebrare l'innata plasticità per il tramite esortando i propri studenti a codificare altrettanti gesti da attuarsi in relazioni a molteplici forme (quali sfere di cui veniva reso visibile lo «scheletro», oppure di cui veniva resa la superficie opportunamente plissettata, o torri cartacee progettate alla stregua di architetture). L'analisi dell'autore offre inoltre un'affascinante regesto di volumi moderni (tra i quali, per esempio, il *Trattato delle Piegature* di

documenti fotografici immortalanti l'artista tedesco nell'atto di sorreggere tali delicati esemplari, oppure intento a valutare, sfiorandone le superfici, una selezione di sculture plissettate installate a pavimento (è il caso della celebre fotografia che riprende il docente con una classe di studenti durante il *Vorkurs* al Bauhaus di Dessau, nel biennio 1928-29)³²²¹. Sul tema, anche il volume di Moholy-Nagy riportava una serie di esemplari, peraltro poche pagine a seguire la presentazione delle sculture manuali, di piccole strutture ritmico-architettoniche, sia cartacee sia metalliche, riprese dall'alto, quasi a costituire una metropoli in miniatura curiosamente sviluppata in orizzontale. Penso nello specifico a una selezione di oggetti risalenti al '44 realizzati attraverso la meticolosa piegatura di fogli metallici³²²² ed esibenti una planimetria serpeggiante, un'area rettangolare somatica e una sorta di vibrante trapezio. Della vocazione non solo scultorea, ma scultorea in quanto tanto digitale quanto ambientale, posseduta dalle suddette entità rende conto un collage realizzato da Moholy-Nagy e pubblicato per il "*More Business Magazine*" nel novembre del 1938³²²³ [Figura 162].

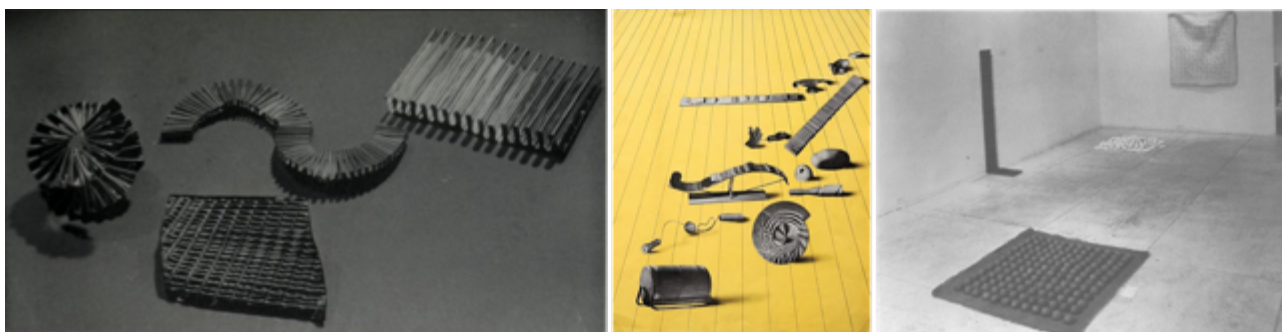


Figura 162: Esercizi per strutture metalliche e cartacee realizzate dagli studenti di Moholy-Nagy, 1947; Moholy-Nagy, copertina per la rivista "*More Business Magazine*", novembre 1938; Veduta esposizione personale di Eva Hesse alla Fischbach Gallery di New York, novembre 1968

Installandosi lungo un piano infinito di sapore dechirichiano, l'opera dell'artista ungherese restituisce un vivace archivio degli esemplari di diagrammi tattili e delle sculture manuali progettati negli anni Venti e che, sfuggendo dalle mani iperattive dei rispettivi artefici, conquistano finalmente una dimensione spaziale.

Certamente Hesse, nata nel '36 e all'epoca in Germania, non poté vedere, né forse conoscere negli anni successivi, l'esemplare tipografico apparso sulla copertina del '38 ed escluso dal volume *Vision in Motion*. D'altro canto, la partecipazione ai corsi di Albers, che dai laboratori tenuti a Dessau dal secondo quarto degli anni Venti, ai corrispettivi tenuti al Black Mountain Collage di Asheville nei primi anni Quaranta (e negli anni Cinquanta presso le Università di Ulm e di Valencia) e ancora in New Heaven negli anni Cinquanta, poté

Matthias Giegher del 1629, straordinario regesto di illustrazioni riportante numerosi gesti di piegatura), mirando da ultimo a sostenere una prospettiva deleziana della piega esaltando la vocazione ecologica, non monadica e fluidamente elastica nel tempo e nello spazio. Si veda a riguardo: J. Saletnik, *Folding and Unfolding*, in *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form*, pp. 187-230 di 411.

³²²¹ A. Lebé, *From Folds to Structures, a Review*, in "International Journal of Space Structures", Vol. 30, N. 2, 2015, pp. 55-74, qui 56.

³²²² L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion* cit., p. 80, figura 40.

³²²³ L'esemplare tipografico è già stato riprodotto in: A. Borchardt-Hume, *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, p. 97, figura 49.

fornire una cornice laboratoriale in cui una “scultura” nata dal lavoro della mano, oppure sottoposta alla forza di gravità o dei materiali – si ricordino le sperimentazioni sulla *matière* – raggiungeva una dimensione ambientale.

In maniera illuminante Mignon Nixon, lo si diceva, ha posto in evidenza come gli esemplari di Hesse, colti nel loro costituire un palpitante diagramma espositivo, non solo attivino lo spazio in cui il corpo del fruitore è chiamato a muoversi, bensì rendano l’esperienza di visita un momento a tratti ludico – ricordando con Petzinger il desiderio nei visitatori di attraversare l’estrusione di *Hang Up* (1966), oppure di saltare tra le terminazioni filiformi disposte dalle opere a parete – e al contempo insidioso, richiedendo al soggetto di prestare attenzione ai piccoli volumi installati a pavimento, alle strutture delicatamente posate a parete o alle ragnatele in latex che pendono dal soffitto.

Una situazione ambientale non dissimile, definita da oggetti variabilmente sospesi, issati al muro o semplicemente posati a terra, possiamo supporre che costituissero la quotidianità tanto di un’aula del Bauhaus tedesco, quanto di una sua discendente americana, nelle propaggini di Yale o del Black Mountain Collage ad Ashville. La documentazione fotografica già parzialmente pubblicata da Frederick A. Horowitz permette di visualizzare non solo l’organizzazione laboratoriale delle lezioni – testimoniata da uno scatto che riprende Albers attorniato da allievi al Black Mountain Collage nell’atto di pressare collettivamente una struttura cartacea³²²⁴ –, ma di intuire come nel contesto delle medesime aule le opere plastiche e le sperimentazioni in esse realizzate assumessero una dimensione ambientale del tutto peculiare [Figura 163].



Figura 163: Josef Albers, *Vorkurs* 1927-28, Bauhaus di Dessau; Josef Albers con l’esercitazione *Baroque Scroll*; Josef Albers con studenti al Black Mountain Collage (Cfr. F. A. Horowitz, *Josef Albers: to open eyes: the Bauhaus, Black Mountain College*), and Yale Eva Hesse, *Hang Up*, 1966

Il caso dell’allestimento della wölffliana³²²⁵ *Baroque Scroll*, una struttura flessuosa ottenuta appendendo a parete un monumentale foglio di carta manila e assegnando agli studenti il compito di disegnarla cercando di coglierne «l’azione del materiale» ossia, per dirla con Albers, di «sentire attraverso la forma»³²²⁶ e le linee sottoposte all’azione della forza di gravità, rende conto tanto della vocazione intermediale e interocettiva dei corsi di Yale, quanto di come questi ultimi assurgessero a singolari gallerie plasmate sulla creazione delle opere e sulla loro esposizione. È entro una simile cornice interdisciplinare in cui ampio spazio dovette venire riservato alla motilità della mano e al sentire del corpo che devono essere letti i laboratori di Albers, in una

³²²⁴ F. A. Horowitz, *Josef Albers: to open eyes: the Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*, p. 125.

³²²⁵ È merito di Horowitz l’aver rilevato come presso la biblioteca personale dei coniugi Albers si conservassero una copia di *Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* di Wölfflin e una di *Formprobleme der Gotik* di Worringer (ivi, p. 12, trad. mia).

³²²⁶ ivi, pp. 182-183.

tensione già rilevata da Helen Molesworth quanto quest'ultima sottolineava, rivendicando la vocazione strutturalmente «aptica» dell'insegnamento al Black Mountain Collage, dove i coniugi Albers sarebbero rimasti sino al '52, come

ciò che emerge non è né una narrazione magistrale del trionfo dell'aptico sull'ottico, né il consolidamento di uno "stile di casa" [*house style*]. Piuttosto, la preoccupazione per l'aptico, condivisa tra i vari media, registra che un effetto della pratica interdisciplinare potrebbe essere lo sganciamento dell'equazione uno-a-uno tra senso e mezzo (sguardo e pittura, udito e musica, per esempio): così Anni Albers realizza tessiture pittoriche, Cage prepara un pianoforte, Josef Albers si impegna in atti di illusione ottica attenti alle proprietà del materiale e Aaron Siskind rende testuali le immagini fotografiche. Tutte queste opere d'arte mettono alla prova la percezione dello spettatore e molte di esse si muovono nel campo della propriocezione³²²⁷.

La Yale School of Design, certamente, non era il Black Mountain Collage, pur condividendo con tale rivoluzionaria istituzione una metodologia pedagogica parimenti interdisciplinare. Muovendo dalle fondamentali premesse avanzate da Molesworth, mi chiedo se sia possibile ipotizzare, in riferimento alla quotidianità manuale, sensoriale e ambientale delle aule di Yale nell'ultimo quarto degli anni Cinquanta, al discepolato con Albers e alla frequentazione del volume di Moholy-Nagy, che in filigrana alle modalità espositive sperimentate da Hesse sin dalla prima personale inaugurata alla Fischbach Gallery nell'autunno del '68, possa ubicarsi il riemergere di una condizione di training aptico-corporeo praticato un decennio prima e contestualmente plasmato, in piena "rivoluzione" Minimal, sugli allestimenti di oggetti primari, Pop, Op e persino sugli Happening.

L'oggetto parziale distintivo dello sviluppo infantile, uno stadio a cui l'artista torna con ossessività in tutti i suoi diari, verrebbe così a concretarsi nei volumi di oggetto reale, di un esercizio ritmico, progettuale e ripetitivo avente valore di prassi. Un pensiero costruttivista, per dirla con Albers, radicato in un canale parzialmente altro rispetto a quello dell'autodeterminazione sessuale, benché parimenti ancestrale. Ossia, quello del gioco, in una dinamica ambientale che i fragilissimi diagrammi di Hesse continuano ad evocare al di sotto delle loro epidermidi, spesso dolenti, non di rado essiccate e corrugate, talvolta terribilmente viscerali. Hesse, ripeterà in più sedi nella conversazione con Nemser tenuta nella primavera del '70, non era più

³²²⁷ Nel contrapporre le ricerche intermediali nate in seno al Black Mountain Collage di Ashville all'impalcatura teoretica greenberghiana, incardinata come si è visto sulla purezza mediale e su posizioni sostanzialmente oculocentriche, Molesworth suggerisce di istituire quale sostrato condiviso delle molteplici attività condotte al Black Mountain Collage un'estesa e diffusa interrogazione di ciò che l'autrice definisce nei termini di «aptico», ponendo al centro la vocazione contestualmente tattilo-manuale-corporea (propria dell'artefice) e quella invece eminentemente visiva (propria del soggetto percipiente che fa esperienza dell'opera): «forse, alla fine, l'argomentazione di Greenberg ha avuto tanto peso perché l'arte che si basa molto sull'ottica può essere riprodotta meglio nelle immagini fotografiche. Ma la maggior parte dell'arte alla Black Mountain potrebbe essere definita come "extra-ottica". E se ci fosse una descrizione che può racchiudere l'intera estetica della Black Mountain, questa potrebbe essere quella aptica [*haptic*], in contrapposizione a quella puramente ottica [*purely optical*]. Se il dizionario può definire l'aptico come "relativo al senso del tatto, in particolare relativo alla percezione e alla manipolazione di oggetti utilizzando i sensi del tatto e della propriocezione", la parola, quando è usata in riferimento alle opere d'arte, denota quelle opere che coinvolgono la visualità attraverso un appello alla tattilità. Gli oggetti aptici intrecciano visività e tattilità in modo così profondo da essere inestricabili l'uno dall'altro». Come si può desumere da una simile enunciato anche Molesworth, da un punto strettamente critico-teorico, pare propendere da ultimo per optare per un lessico di matrice visiva, senza azzardare una scelta di categorie più marcatamente contrarie al predominio del visivo. H. Molesworth (a cura di), *Leap before you look: Black Mountain College, 1933-1957*, Cat. Mostra (The Institute of Contemporary Art, Boston, 10 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016; Hammer Museum, University of California, Los Angeles, 21 febbraio - 14 maggio 2016; Wexner Center for the Arts, Columbus, 17 settembre 2016 - 1 gennaio 2017), Institute of Contemporary Art: Yale University Press, Boston: New Heaven, 2015, pp. 61, 71, trad. mia.

interessata a questioni formali: la sussunzione in giovane età di una legge formale e progettuale, non solo coincideva con la intima comprensione, e dunque con il suo nascondimento, quanto con la sua sistematica messa in discussione.

4.2.6.10. Un intreccio di fonti

In conclusione, un'ultima annotazione sulla relazione tra il Bauhaus, *Musical Forest* (1961) di Vollmer e il modellino in lattice di *Accession* (1968) conservato presso lo studio di Hesse. Muovere da un simile dettaglio apparentemente secondario ha permesso di ipotizzare un intreccio di conoscenze formali, personali e editoriali tramite cui il sentire aptico, afferendo contestualmente all'operosità della mano e all'attivazione dell'oggetto e del fruitore nello spazio, subentra in una logica tanto autoriale, quanto intermediale (dal piano alla superficie e viceversa) e relazionale (da Vollmer, ad Albers passando per Moholy-Nagy).

Rimane parzialmente irrisolto il “mistero” formale della teoria di corpi cilindrici che, a mio avviso, potrebbe tradire una meditazione profonda da parte di Hesse della risonante *Musical Forest* (1961) realizzata dall'amata Vollmer e, forse, sulla bronzea *Germinal* (1967) di Bourgeois. Della piccola scultura di Vollmer, attivata da un tocco aptico e velatamente ludico, – Hesse mutua, come forse accaduto nei confronti dei diagrammi tattili, il principio inventivo a essa soggiacente: il gesto necessario alla sua attivazione e l'invisibile fenomeno ondulatorio di propagazione delle onde. Tale sussunzione, tuttavia, non corrisponde a un fenomeno di esposizione del processo (da qui l'originalità duplice che l'opera di Hesse introduce già rilevata da Krauss), quanto di un suo radicale nascondimento o di restituzione “post-dinamica”, per dirla con Lippard. Non vi è il toccare, non vi è movimento, non vi è suono tangibile. Piuttosto, la selva di vibrisse intessute nel cubo di *Accession*, allude e prelude – in altri termini, *racchiude* – la musica potenziale di un contatto intrinseco o sempre ritardato. Una simile filiazione al femminile così tracciata, tuttavia, si arresterebbe al manualistico (e meraviglioso) recipiente metallico da Vollmer, limitando l'eventuale genealogia alle soglie degli anni Sessanta.

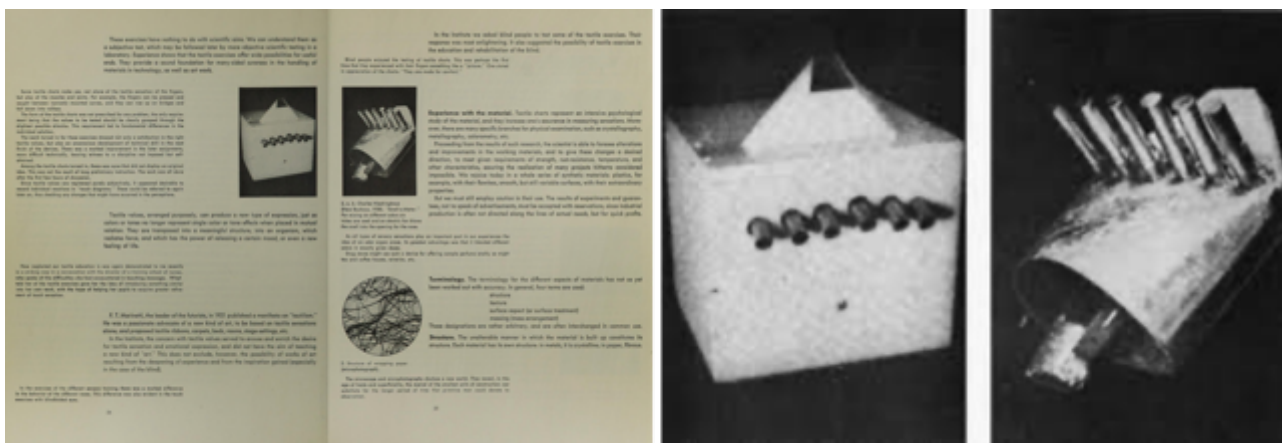


Figura 164: L. Moholy-Nagy, *Smell-o-Meter*, in *The New Vision*, Wittenborn, New York, 1938, pp. 25-26, figure A e B.

Un possibile precedente formale, le cui probabilità di conoscenza da parte delle dirette interessate risultano “remote”, sebbene non del tutto impraticabili, in questo senso esiste [Figura 164]. Non fortuitamente, esso

convoca nuovamente le fatiche editoriali di Moholy-Nagy e la cornice del Bauhaus statunitense, in una prospettiva qui potentemente sinestesica. Tra le pagine dedicate all'introduzione dei diagrammi tattili, alla negletta educazione del tatto e all'esperienza con i materiali esposte nella quarta edizione *The New Vision* (1928) rivisitata nel '46, Moholy-Nagy immetteva una coppia di manufatti apparentemente estranei al corso dell'argomentazione. Nella fattispecie, a essere immortalati risultano una coppia di strumenti progettati da Charles Niedringhaus e presentati quali *Smell-o-Meter*: dei rudimentali dispositivi tattilo-nasali progettati al fine di «miscelare sei odori diversi» per il tramite di «sei tubi e [di] un ventilatore elettrico [che] soffia l'odore nell'apertura per il naso». Poco oltre l'autore, quasi prevenendo le eventuali perplessità del suo fruitore, si premurava di sottolineare come, «poiché tutti i tipi di sensazioni sensoriali giocano un ruolo importante nelle nostre esperienze, è nata l'idea di un organo degli odori. Il suo più grande vantaggio era quello di miscelare odori diversi in dosi precise»³²²⁸.

La vocazione odorifera dei suddetti marchingegni parzialmente metallici prodotti nel contesto del New Bauhaus attorno al '38 risulta indubbiamente ingegnosa. Un elemento tutt'altro che accessorio rispetto al corretto funzionamento dei medesimi risiede nella loro configurazione formale che, in maniera prevedibile rispetto alla sintetica descrizione fornita dall'artista, esibisce una combinazione di cavi fuoriuscenti in maniera più o meno simmetrica da un solido regolare. Nel primo caso, l'ingegno di Niedringhaus presenta un candido cubo manualistico dal quale affiora l'anzidetta teoria di sei tubicini preposta all'effusione degli odori. Il secondo esemplare, rispondente al medesimo principio, annovera una minuta struttura trapezoidale culminante in altrettanti stantuffi allineati verticalmente [Figura 165].



Figura 165: Montaggio degli esemplari Ruth Vollmer, Magical Forest, 1961; Charles Niedringhaus, Smell-o-Meter, 1928; Louise Bourgeois, Germinal, 1967; Eva Hesse, modellino per Accession, 1968; Ruth Vollmer, Sphere, 1961

Non è comprovabile la conoscenza degli strumenti in esame da parte di Vollmer, dal '35 a New York e attiva, almeno per tutti gli anni Cinquanta, nella progettazione di interni e nell'allestimento di vetrine. D'altro canto, l'ipotesi per cui la foresta risonante possa aver trovato in un dispositivo altrettanto manualistico e parimenti centrifugo, sebbene allora potentemente odorifero, uno spunto embrionale, destinato a caricarsi di un valore formale nel primo quarto degli anni Sessanta, rimane una suggestione che la vicinanza dell'artista al Bauhaus non permette di eludere completamente.

³²²⁸ L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, Wittenborn, New York, 1938, pp. 25-26, figure A e B.

4.2.7. *The Blind Leading the Blind*: epilogo

Nel novembre del 1981 Lucy Lippard pubblicava un articolo dal titolo *The Blind Leading the Blind* dedicato all'omonima opera di Louise Bourgeois, per le pagine del "The Bulletin of Detroit Institute of Arts". Il titolo del contributo, come noto, viene generalmente riferita a un passo neotestamentario dal Vangelo di Matteo (15:14)³²²⁹ e un altrettanto celebre iconografia cinquecentesca particolarmente diffusa in area nordico-fiammingo. Ne recano traccia gli omonimi esemplari a olio di Pieter Bruegel il Vecchio, datato circa 1568, e una più tarda versione licenziata dalla bottega di Sebastian Vrancx. Entrambi i dipinti sviluppano un'affine tradizione iconografica: una compagine di non vedenti avanza in fila in una radura boscosa aiutandosi reciprocamente con bastoni, stringendo le vesti del compagno più vicino oppure ponendosi le mani sulle spalle. In assenza della luminosa visione, pare intimare il brano evangelico di Matteo, presumibile fonte dell'episodio iconografico, l'avanzata risulta perigliosa tanto sul piano materiale quanto su quello spirituale, venendo essa insidiata da continui ostacoli, tra i quali la caduta improvvisa (anch'essa fisica e morale) di un membro del gruppo con suo conseguente scompaginamento [Figura 166]



Figura 166: Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind* (1947); Pieter Bruegel il Vecchio, *Parabola dei ciechi*, 1568

Tra il 1947 e il 1989 Bourgeois licenziava cinque versioni della scultura *The Blind Leading the Blind*, di cui quattro in legno dipinto e una finale in bronzo. Il primo esemplare della serie, identificando a posteriori un frangente di transizione dalla produzione pittorica degli anni Quaranta al linguaggio scultoreo che caratterizzerà la produzione di Bourgeois dagli ultimi anni di quella decade³²³⁰, riflette compiutamente (quando non addirittura precorre) taluni stilemi distintivi delle seminali ricerche plastiche condotte dall'artista³²³¹.

³²²⁹ L'episodio evangelico, eloquentemente sottotitolato *Lasciateli; son ciechi, guide di ciechi; or, se un cieco guida un altro cieco, ambedue cadranno nella fossa* recita, nella seconda sezione e conclusione del brano: «I Farisei si atteggiavano a guide spirituali della gente; ma Gesù dichiara ch'erano ciechi, tanto per naturale malvagità, quanto perché non davan luce spirituale ai loro discepoli. Come un cieco che, guidando un cieco suo pari, cade nella fossa che incontra, insieme col suo compagno, così questi Farisei dovevano di necessità cadere nella ruina e nella distruzione insieme con quelli che alla guida loro spirituale si erano affidati. La cosa medesima si vuole dire rispetto a tutti quegli uomini ignoranti o, non convertiti dei nostri giorni, i quali usurpano le attribuzioni di guidatori spirituali; ciechi come sono, non possono portare altro che accecamento e ruina a coloro che alle loro dottrine porgono ascolto».

³²³⁰ Sulla transizione mediale in Bourgeois si è già espressa con chiarezza Debora Wys, affermando come: «la sua sensibilità richiedeva una tangibilità fisica che rivaleggiasse con la vivacità dei sentimenti che cercava di esprimere. Ha detto [il soggetto è Bourgeois] che: "potrei esprimere cose molto più profonde in tre dimensioni"» D. Wys, Louise Bourgeois, p. 18, trad. mia. La citazione di Wys è tratta da una conversazione tra la curatrice e l'artista registrata in data 2 luglio 1979 (ivi, p. 34, nota 16).

³²³¹ In una produzione dominata dalla presenza iterativa di volumi autoportanti tendenzialmente lignei, dalla parvenza lontanamente antropomorfa e velatamente fallica, come la prima personale organizzata nell'ottobre del '49 alla Peridot Gallery di New York testimonia. Per un'introduzione alla svolta scultorea dell'ultimo quarto degli anni Quaranta, con particolare attenzione per le personali organizzate alla Peridot Gallery nel '49, nel '50 e nel '53 si veda: S. F. Nelson, 'I

Rispetto ai manufatti cavernosi, segreti e viscerali confluiti alla Stable Gallery nel '64, sede prodromica in cui Bourgeois dichiarava in maniera drammaticamente sensuosa il passaggio «dalla rigidità alla duttilità» della materia, rimpiazzando l'apparente durezza del legno con gli impasti duttili formati da gesso, lattice, cemento e gomma, gli esemplari realizzati alla fine degli anni Quaranta già denunciano quella tendenza, in seguito sistematicamente saggiata dall'artista, a concepire il manufatto scultoreo quale attivatore di uno spazio reale e insieme immaginifico, come già denunciato da Rosalind Krauss nell'associare la scultura di Bourgeois all'alveo del «rituale» e del «surreale»³²³². È a partire da una simile constatazione che nel '76 la stessa Krauss poteva sostenere, con uno sguardo educato da quasi un ventennio di ricerche oggettuali e minimaliste, come

questo impulso a lavorare con i termini dello spazio reale ha portato Bourgeois a costruire un'opera come *The Blind Leading the Blind* (1949) in cui la scultura ha la qualità di un mobile che occupa la stanza in cui si trova. In quanto tale, essa appare come un oggetto razionale o ordinario/banale [*commonplace*] che ha, tuttavia, la capacità di ospitare [*house*] o racchiudere [*enclose*] il proprio mondo di associazioni³²³³.

In altri termini, pare suggerire in filigrana Krauss, tale scultura lignea detiene la capacità diplonica e a tratti paradossale di esibirsi in maniera letterale – ponendosi come un oggetto che occupa spazio – e, allo stesso tempo, di assorbire (e proiettare) nel proprio esile ingombro “un mondo di associazioni” inintelligibili e, si potrebbe aggiungere, condivise da un più ampio regesto di fonti che scandisce la storia della scultura – per dirla ancora una volta con Aumont, dove finisce, in effetti, un oggetto tridimensionale?

Nel solco delle fondamentali osservazioni di Krauss vorrei proporre, chiudendo il cerchio rispetto al punto da cui ho preso le mosse (la collettiva *Eccentric Abstraction* inaugurata nel settembre del '66) come nello spettro di associazioni intuite dalla critica statunitense possa essere contemplata un'intensa riflessione sul sentire aptico, sulla sua motilità spaziale e sulla propensione a rendere il discrimine derridiano tra tangibile e intangibile un luogo critico eversivo persino sul piano autoriale, in un intreccio che sfiora l'opera di Clifford-Williams, O'Keeffe, Truitt e Hesse e la teoria militante di Lippard.

Nel contributo del '76, una ricognizione critica sulle sperimentazioni scultoree susseguitesì in ambito statunitense ed europeo tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, Krauss effettuava solo un accenno, sebbene puntuale, alla scultura di Bourgeois, senza indugiare in una riflessione di più ampio respiro.

Cionondimeno, la visione del manufatto supportata dall'indicazione paratestuale, essenziale in questo caso per leggere l'opera e separarla da un'agile interpretazione minimalista, rende immediatamente percepibile l'assorbimento, la rivisitazione e il dirompente rovesciamento attuato dall'artista dell'iconografia cristiana-patriarcale visualizzata dai precedenti cinque-seicenteschi, che Bourgeois dovette conoscere, non esitando a definire l'opera come «la caduta di Bruegel» [*the fall of Bruegel*]³²³⁴.

Was Not a Surrealist. I Was an Existentialist': Louise Bourgeois Reconsidered, in “Oxford Art Journal”, Vol. 40, N. 3, dicembre 2017, pp. 469-490.

³²³² R. E. Krauss, *Magician's Game: Decades of Transformation, 1930-1950*, T. Armstrong (a cura di), *200 Years of American Sculpture*, Cat. Mostra (The Whitney Museum of Art, New York, 16 marzo – 26 settembre 1976), D. R. Godine, Boston, 1976, pp. 162-185, qui 168.

³²³³ *ivi*, p. 168, trad. mia.

³²³⁴ F. Morris (a cura di), *Louise Bourgeois*, Rizzoli International Publications, New York, 2008, p. 66, trad. mia. Il movimento discensionale dell'oggetto, scaturito dall'altezza progressivamente ridotta dei supporti verticali che ne

Nelle sue cinque versioni *The Blind Leading the Blind* presenta un oggetto di dimensioni medio-grandi (alto tra i 150 e i 170 cm), composto da un duplice ordine di elementi verticali aventi terminazione rastremata e dall'altezza progressivamente ridotta (il numero delle componenti può variare da sei a dieci), tenuti perpendicolari alla pavimentazione su cui poggiano (sebbene alcuni listelli appaiano impercettibilmente sollevati) da una copertura semi-piramidale che gli unisce e, allo stesso tempo, sostiene.

Mentre le prime due versioni risultano sommariamente tinteggiate di bianco, nero e rosso, la terza e la quarta, costituendo una ridipintura di precedenti versioni praticata dall'artista nel '79, esibiscono un'uniforme colorazione in rosa chiaro; l'ultimo esemplare bronzeo, parte di una serie di sei esemplari, si data alla fine degli anni Ottanta. La scultura dall'ingombro minimo, plastica e allo stesso tempo evidentemente non monolitica, tradisce una vocazione architettonica (l'oggetto di Krauss) e più profondamente antropomorfa, in un'inclinazione alimentata tanto dalle sue misure, quanto dalla teoria di listelli lignei che ne ritmano la struttura e che vengono più o meno immediatamente recepiti dal fruitore alla stregua di lunghissime «gambe»³²³⁵. In altri termini, una volta divenuti scienti del titolo dell'opera – e forse, anche in un momento precedente tale agnizione – l'impressione è quella di trovarsi dinnanzi a un «esercito di gambe» [*army of legs*]³²³⁶, per dirla con Bourgeois, colte nel mezzo di un'incerta processione.

Sia che la scultura materializzi l'affiorare di una memoria infantile, tema ricorrente nel lavoro di Bourgeois – in tal caso i supporti rastremati alluderebbero alla ri-presentazione materiale delle gambe di un tavolo sotto cui l'artista rammenta di essersi nascosta da bambina con il fratello³²³⁷, laddove invece l'iconografia stessa, come proposto in maniera estremamente convincente da Alex Potts, potrebbe alludere alle remote immagini di schiere di soldati francesi che procedevano a tentoni, momentaneamente accecati dall'impiego di armi chimiche, che Bourgeois poté vedere accompagnando la madre infermiera negli ospedali da campo nel '44³²³⁸ – sia che essa rifletta, come sarei più propensa a credere, la sperimentazione di un lemma formale indubbiamente caricato di una valenza metaforica – risulta altresì nota la propensione di Bourgeois a concepire l'atto artistico e, ancor più specificamente, l'atto scultoreo, nei termini di un «duello [*duel*] tra l'individuo isolato e la consapevolezza condivisa del gruppo»³²³⁹ – mi pare quest'ultima schiuda, soprattutto se contemplata entro la prolifica e decennale produzione dell'artista, una traccia ancestrale, “pre-minimale”

reggono la struttura, parrebbe suffragare la conoscenza del dipinto in questione, di cui Bourgeois avrebbe invertito l'orientamento.

³²³⁵ Le gambe, così come più generalmente elementi oblunghi aventi sviluppo verticale costituiscono un lemma ricorrente nel vocabolario di forme sperimentato da Bourgeois, che già nell'88 riconosceva un parallelismo tra tale figura e i sostegni di *The Blind Leading the Blind* affermando: «sì, c'è un collegamento. Ci sono anche le recenti gambe di gomma appese, le gambe di bronzo appese, le impronte di gambe nei pezzi di pietra recenti. Ci sono molte, molte gambe». L. Bourgeois, D. B. Kuspit, *The Interview*, in D. B. Kuspit (a cura di), Bourgeois, Vintage Books, New York, 1988, pp. 19-83, qui 27, trad. mia.

³²³⁶ *ivi*, p. 26, trad. mia.

³²³⁷ A questo proposito l'artista scrive, delineando una potente intersezione tra il piano iconografico-religioso e la sfera familiare e della differenza di genere, che «il motivo per cui questo esercito di gambe cieche non cade, anche se le gambe hanno sempre paura di cadere, perché arrivano a un punto, è che si tengono strette l'una all'altra. Questo è esattamente ciò che ho provato da bambino, quando mi nascondevo sotto il tavolo. Mio fratello mi seguiva come un'ombra; io ero cieco di paura e così anche lui» (*ivi*, p. 26, trad. mia).

³²³⁸ A. Potts, *Sculpture. Hybrid sculpture*, in F. Morris (a cura di), *Louise Bourgeois*, pp. 258-294, qui 293, trad. mia.

³²³⁹ L. Bourgeois, B. Krasne, *10 Artists in the Margin*, in “Design Quarterly” (Minneapolis), N. 30, 1954, pp. 9-18, qui 18, trad. mia.

sebbene già dichiaratamente femminista³²⁴⁰ e persino non schiettamente sensuosa, di una modalità di concepire e, soprattutto, di *conferire* forma materiale alla motilità dell'apico.

La risemantizzazione della parabola neotestamentaria dichiarata dall'artista parrebbe limpida: l'obnubilamento della visione, pur mantenendo viva l'eventualità di un catastrofico tracollo, incentiva la definizione di un sistema solidale in opposizione alle gerarchie patriarcali-religiose (ancora sussunte da Brueghel), in cui le unità pur essendo tra loro interconnesse (grazie all'intervento "raggruppante" della copertura) e contribuendo equamente alla stabilità del gruppo, esistono in un regime di isolamento e intangibilità. La motilità e la mobilità della processione, straordinariamente suggerita dall'andamento «sulle punte dei piedi» [*on tiptoe*], per dirla con un'efficace sintesi di Lippard³²⁴¹, dei listelli puntiformi nell'aggancio al pavimento, rimangono del tutto sottese, inerziali, da elaborarsi privatamente nell'immaginazione del fruitore.

Tra *Blind Leading the Blind*, iconografia toccante della caduta e del suo relazionale impedimento, oggetto geniale nel suo precorrere l'invasione dello spazio e determinare la rimozione (o sussunzione costruttivista) del piedistallo, rappresenta nel '47 il polo diametralmente opposto a quello esemplificato dal calco bronzeo *The Welcoming Hands* del 1966, parte di un nucleo di lavori affini realizzate tra gli anni Novanta e il nuovo millennio³²⁴² [Figura 167].

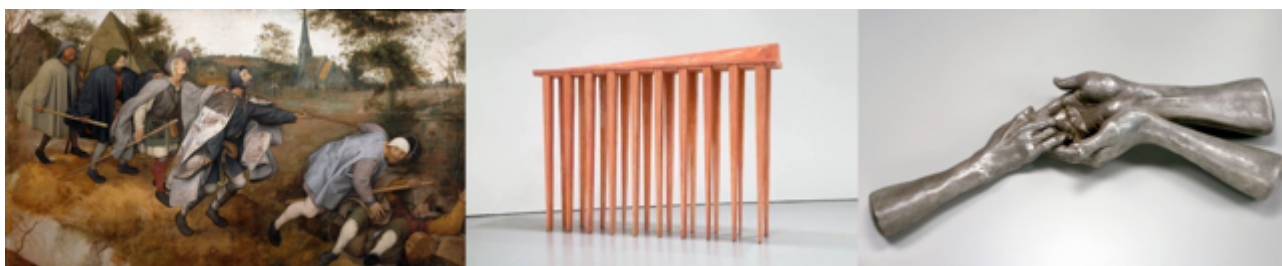


Figura 167 Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind*, 1947; Pieter Brueghel il Vecchio, *La parabola dei ciechi*, 1568; Georgia O'Keeffe, *The Welcoming Hand*, 1966

Nel primo caso, l'azione di un corpo in movimento che brancola sulla terra, aggrappandosi saldamente alle membra del proprio simile e procedendo a tentoni, per dirla con Derrida, viene assorbito in una ritmica di elementi privati della canonica funzione referenziale, isolati e veicolo di un movimento intrinseco – non dissimile dal sistema di scale volanti che gravitano in una delle incisioni a puntasecca del libro d'artista *He*

³²⁴⁰ Nella citata intervista con Kuspit l'artista, pur non aderendo in maniera incondizionata alla causa femminista, di cui ad ogni modo sarebbe divenuta una figura di riferimento alla pari di O'Keeffe, sottolinea come la terza versione dell'opera intitolata *Coyote* e sommariamente tinteggiata in rosa chiaro, testimoni di come «il femminismo è [sia] importante per me. *The Blind Leading the Blind* è un pezzo che mi avvicina alla causa femminista» (ivi, p. 70, trad. mia).

³²⁴¹ L. R. Lippard, *The Blind Leading the Blind*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", primavera 1981, Vol. 59, N. 1, pp. 24-29, qui 21, trad. mia. È già stato messo in luce come una simile disposizione incerta e "sulle punte" avesse trovato nelle parole di Bourgeois una prima sistemazione, quando l'artista afferma: «sono delicati in piedi... è più un fragile equilibrio. La presenza fisica e psicologica è equilibrio. Questa è la tensione dell'essere umano, la fragilità delle persone. Abbiamo sempre paura di cadere e quindi ci mettiamo in equilibrio...» L. Bourgeois, in F. Morris, *Louise Bourgeois*, p. 56, trad. mia.

³²⁴² Per un'introduzione al corpus dei lavori della tarda produzione di Bourgeois si veda: S. Oliver, *Return of the repressed: The material world of Louise Bourgeois's later work*, in "TLS. Times Literary Supplement", N. 6204, febbraio 2022: [link.gale.com/apps/doc/A695918480/AONE?u=anon~6add9be&sid=googleScholar&xid=7bcb4b17](https://www.gale.com/apps/doc/A695918480/AONE?u=anon~6add9be&sid=googleScholar&xid=7bcb4b17).
Gale AcademicOneFile,

Disappeared into Complete Silence, edito nel biennio 1946-47³²⁴³. Nel secondo caso, tale logica risulta sottoposta a uno stratificato processo di esposizione letterale. Le mani dell'artista e di Jerry Gorovoy, collaboratore di quest'ultima per oltre trent'anni, vengono disposte in modo tale che le seconde formino un rudimentale recipiente, mentre le prime (ossia la mano sinistra di Bourgeois) possa insidiarsi a sfiorarne il centro. Il procedimento di creazione della scultura presenta un iter tanto laborioso quanto delicato, prevedendo una prima riproduzione a calco del complesso, il cui negativo viene in seguito ricomposto e sottoposto alla colatura bronzea e alla conclusiva levigatura in argento. Tanto la selezione del frangente gestuale che cristallizza il frangente in cui le mani si sfiorano, quanto la tecnica preposta alla realizzazione del manufatto, ossia l'epidermico *moulage* in grado di restituire in maniera scandalosamente mimetica la conformazione accidentata della pelle, per dirla con le parole di un suo infaticabile sperimentatore quale Bruce Nauman (in questo caso, peraltro, possibile precorritore dell'opera)³²⁴⁴, traducono il calco di Bourgeois in un'esposizione letterale che rinuncia alla strategia di nascondimento testata nel '47. Al movimento inerziale, allora, si sostituisce la stasi emotivamente preguata del contatto; alla componente immaginativa subentrano i meccanismi di simulazione incarnata che l'oggetto toccato e toccante, sorta di *close-up* adamantino uscito dallo schermo, può attivare nel fruitore.

Dedicando nel novembre del 1981 uno dei primi contributi monografici disponibili sulla seminale scultura di Bourgeois³²⁴⁵, Lucy Lippard non faceva menzione né della parabola evangelica, né dell'eventuale precedente iconografico. Lo scritto dovette fornire all'autrice la possibilità di elaborare una delle più puntuali, per quanto brevi, schede di introduzione all'opera, unitamente opportunità di tornare, un quindicennio a seguire e in maniera del tutto incidentale, su una serie di questioni di ordine mediale e teorico introdotte sin dal fatidico triennio 1966-68. Rimarcando la creazione del pezzo tra una soffitta e un *rooftop* newyorkese sulla diciottesima strada presso cui l'artista risiedeva alla fine degli anni Quaranta – da qui, sospetta Lippard (come già accaduto del resto per O'Keeffe), la suggestione generata dal vertiginoso tessuto della megalopoli americana in un'artista di origini europee –, la critica statunitense fletteva il discorso sul tema ampiamente saggiato dell'estensione della scultura per il tramite della sua negazione³²⁴⁶. Introducendo l'argomentazione, Lippard

³²⁴³ L. Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence*, 1946-47. L'esemplare litografico risulta digitalizzato insieme alle illustrazioni che compongono il volume; è visitabile al link (accesso 20 giugno 2021): <https://www.moma.org/collection/works/69139>.

³²⁴⁴ Descrivendo i procedimenti di creazione della celebre *From Hand to Mouth* (1967), impressa su parte del copro della prima moglie di Nauman, quest'ultimo rivendicava la natura potentemente carnale e mimetica del procedimento del *moulage*, in grado di catturare con assoluta precisione la topografia di pori, corrugazioni, pieghe, turgori e avvallamenti dislocati sull'epidermide: «ho lavorato con il materiale di fusione più accurato che ho trovato, una cosa chiamata *moulage*. L'ho trovato in un negozio di polizia. Lo usavano per colare le impronte degli pneumatici e cose del genere. In realtà si tratta di un processo di fusione molto delicato, con il quale si possono rilevare le impronte digitali nella polvere. Il *moulage* è una specie di gel che si riscalda. Poiché è caldo, quando lo si applica al corpo, apre tutti i pori e raccoglie tutto, anche i peli, ma fissa come una gelatina vecchia di cinque giorni. Bisogna mettere del gesso o qualcosa di simile sul retro per fargli mantenere la forma. Poi ho fatto il calco in cera, che è diventato molto super-realistico, iperrealistico. Si potevano vedere sulla pelle delle persone cose che normalmente non si vedono, o a cui non si pensa» B. Nauman, J. Simon, *BREAKING THE SILENCE: AN INTERVIEW WITH BRUCE NAUMAN, 1988 (JANUARY, 1987)*, in B. Nauman, J. Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, pp. 317-338, qui 325, trad. mia.

³²⁴⁵ Deve essere a questo proposito ricordato il saggio dell'artista parigina Mâkhi Xenakis che, ripercorrendo i luoghi dell'infanzia di Bourgeois in parallelo con alcune opere scelte, prende in esame tale scultura, a cui il titolo della monografia risulta dedicato: M. Xenakis, *Louise Bourgeois: l'aveugle guidant l'aveugle, Actes Sud*, Parigi, 1998.

³²⁴⁶ L. R. Lippard, *The Blind Leading the Blind*, p. 25.

pare velatamente (e inizialmente) propendere per il netto superamento di tale medium, riportando un'affermazione di Bourgeois di sapore "hessiano" in cui quest'ultima afferma: «questi lavori [ossia i primissimi esemplari plastici licenziati alla fine degli anni Quaranta] non hanno niente a che vedere con la scultura. Essi si riferivano alla presenza fisica [*physical presence*]»³²⁴⁷.

In maniera conforme alla decennale pratica scultorea di Bourgeois, le posizioni dell'autrice dispongono un'ulteriore flessione. In primis, delineando un'intersezione con le ricerche avviate alla metà degli anni Sessanta, Lippard pare reintrodurre nel discorso il tema dell'astrazione. Non esitando a scorgere nelle versioni di *The Blind Leading the Blind* una testimonianza sofferta delle atrocità della Seconda guerra mondiale (in relazione alle prime due versioni) e di una partecipazione sentita alle istanze femministe (nel caso del terzo esemplare ridipinto di rosa), l'autrice ne rivendica la valenza nevralgica posseduta nel *corpus* di Bourgeois, in virtù del fatto che in tale opera «le aspirazioni dell'artista verso l'astrazione sono particolarmente riuscite»³²⁴⁸. L'astrazione, nel pensiero dell'autrice, può sacrificare la componente referenziale, sebbene non possa scadere nell'autoreferenziale, rinunciando a veicolare un contenuto (meglio se politicamente impegnato). Il successivo passaggio, strettamente correlato al piano dell'astrazione, pertiene a quello del movimento e della sua matrice erotica, in uno scarto perfettamente in linea con i testi di *Eccentric Abstraction* del '66, *Eros Presumptive* del '67 e *Soft and Apparent Soft Sculpture* del '68.

Nel triennio '66-'68, in piena temperie minimalista e post-minimalista, tale riflessione coincideva con una "sottomissione" teorica alla legge sensuosa della materia e dei materiali, verbalizzata in uno spettro di locuzioni, tra cui si annoverano le più volte menzionate "erotismo inerziale" o "post-dinamico". Nei primi anni Ottanta, sotto l'egida di un postmodernismo galoppante e votato al biografismo, al citazionismo e al *pastiche* pittorico, tale dinamismo implicito permane, portando l'autrice a intravedere in tale struttura un oggetto che «sembra essere in procinto di decollare, come se cercasse di muoversi non solo in avanti, ma anche verso l'alto»³²⁴⁹. Ciò che invece "muta" – o, più correttamente, si aggiorna sui caratteri della produzione di Bourgeois –, rispetto alle posizioni assunte da Lippard nel corso degli anni Settanta, incentrate su quella specie di sensibilità femminile lentamente assimilata per il tramite di Chicago, corrisponde a come un perdurante senso di intimità (ciò che Lippard chiosa nella splendida espressione di «tensioni dell'intimità»³²⁵⁰) abbandoni momentaneamente la norma ordinatrice del cerchio, del centro e della texture uniforme. Allora, risultano le leggi della geometria, concretizzate nelle sfere non euclidee di Vollmer, trasfigurate nei volumi rivestiti di Hesse e nelle strutture cartacee del Bauhaus, a prendere il sopravvento, assurgendo a «simbolo di sicurezza emotiva» e a luogo di un «diagramma di posizioni»³²⁵¹ basato sulle interrelazioni tra unità e sistema. Ancor più precisamente, la geometria invocata da Bourgeois pare costituire l'esatto rovescio, allora strutturalmente intangibile, della sensibilità femminile per come essa era stata elaborata da Lippard, Chicago e Schapiro: «figure geometriche, semicerchi, punti, linee, vettori – afferma l'artista – erano il mio vocabolario e lo sono ancora oggi. La base della geometria euclidea è che le parallele non si toccano mai. Il parallelismo esclude

³²⁴⁷ ibidem. La citazione di Bourgeois viene registrata da Lippard in conversazione con l'artista nell'autunno del '79.

³²⁴⁸ *ivi*, p. 28, trad. mia.

³²⁴⁹ *ivi*, p. 26, trad. mia.

³²⁵⁰ *ivi*, p. 29, trad. mia.

³²⁵¹ *ivi*, p. 28, trad. mia.

qualsiasi tipo di contatto; la distanza rimane invariata nel tempo»³²⁵². Tale enunciazione assiomatica non solo si adatta in maniera straordinariamente lucida al caso della scultura *dei ciechi* (e non per i ciechi), bensì pare cogliere in nuce il sostrato profondo della produzione dell'artista, anche laddove quest'ultima esponga volumi ben più amorfi, sensuosa e terrestri.

Pervenendo alle posizioni già compiutamente abbozzate da Krauss nel saggio del '76, anche Lippard giunge a sistematizzare una a tensione già presente in nuce alle iniziative espositive sessantottine e pre-sessantottine. Delle seminali sculture di Bourgeois dovette essere *The Blind Leading the Blind* (1947), oggetto cinestesico in virtù della progressione corporea a cui il titolo allude, a definire un esemplare prodromico di «scultura ambientale» [*environmental sculpture*], espressione adottata dall'artista stessa, che *tange* il fruitore attivando lo spazio in cui viene installata. Come ricorda Lippard,

Bourgeois ha sempre visto *The Blind Leading the Blind* come un'opera autosufficiente, come una folla a sé stante, poiché i personaggi sono, per così dire, “tutti sotto lo stesso tetto”. Le piace mostrarla da sola in una stanza dove essa può controllare l'intero spazio. Per questo motivo la definisce una “scultura ambientale”, oltre al fatto che (se si è esili come lei) ci si può intrecciare ai suoi elementi e identificarsi con il gruppo di sostegno³²⁵³.

Nel biennio in cui nasceva l'Espressionismo Astratto, una scultura parimenti “astratta” si faceva gesto, in un dinamismo solo apparentemente congelato e che invece mobilita lo spazio circostante, richiedendo al fruitore di ruotare intorno a tale processione per poter coglierne il frangente – la *silhouette* migliore direbbero Hildebrand e Wölfflin – in cui quest'ultima, mettendosi “sulle punte”, soggiogava l'ambiente circostante al proprio funzionamento. Se il sentire aptico diviene una questione di proiezione – la scultura, con Nixon e Laplanche, si proietta nello spazio fisico e immaginifico del fruitore – e di introiezione, tra astrazione e figurazione, tra pesantezza e leggerezza, gli anni Settanta avrebbero reso tale plesso inventivo una dinamica ancor più strutturalmente intermediale, come cercherò di mostrare di seguito. La messa in movimento, la “movimentazione” post-dinamica, allora, si sarebbe consumata tra gli angoli di una sala e la cornice di un monitor televisivo.

³²⁵² S. Bloch, *An Interview with Louise Bourgeois*, in “Art Journal”, Vol. 35, N. 4, estate 1976, pp. 370-373, qui 373, trad. mia.

³²⁵³ L. R. Lippard, *The Blind Leading the Blind*, p. 29, trad. mia.

CAPITOLO 3

4.3. Jole de Sanna & Co: traiettorie intermediali e antiamericane attorno ad *Aptico*: il senso della scultura (1976)

La collettiva *Aptico: Il senso della scultura* curata da Jole De Sanna, inaugurava al Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza l'11 luglio del 1976, per concludersi il successivo 15 ottobre, in occasione della seconda edizione della Biennale Internazionale di Scultura Contemporanea celebrata dal medesimo ente³²⁵⁴. L'esposizione, il cui titolo è stato spesso nominato *en passant* dalla letteratura storico-artistica di ambito italiano, ha ricevuto una prima e necessaria ricostruzione per mano di Alessandro Oldani³²⁵⁵, autore di un fondamentale contributo monografico a essa dedicato apparso nel 2022. Oldani ha avuto il merito non solo di accendere un riflettore su una mostra a suo modo nevralgica, ma di condurne lo studio avviando un capillare spoglio delle fonti di archivio, finalizzato alla comprensione del contesto in cui la mostra prendeva forma, dei suoi principali protagonisti e, in maniera ancor più specifica, del suo allestimento.

Prediligendo un approccio di tipo filologico, benché non per questo indifferente alle questioni teoriche o critiche, Oldani poneva dichiaratamente (e legittimamente) in *stand-by* un tema per certi versi cruciale, ovvero quello relativo all'oggetto stesso dell'iniziativa verbanese. Le ragioni alla base di una simile decisione venivano limpidamente esposte dallo storico dell'arte:

mostre dai titoli volutamente enigmatici o capricciose non erano mancate, da *Amore Mio* a *Vitalità del Negativo* (entrambe del 1970) e molte altre, ma l'aggettivo "aptico" (si definisce con tale termine il processo di riconoscimento degli oggetti attraverso il tatto) risulta tuttora di scarsa accessibilità anche a un pubblico colto, se si considera come non compare neppure in tutti i dizionari in commercio, inclusi quelli di video-scrittura³²⁵⁶.

Ancora una volta, la complessità e la sfuggevolezza di una nozione di cui Oldani, peraltro, ben sintetizza il funzionamento, dovette suggerire al suo autore (saggiamente) di rimandarne ad altri la disamina. D'altro canto, e come era del resto prevedibile, la consultazione delle fonti di archivio permette di evincere con sufficiente certezza come all'esposizione *Aptico: Il senso della scultura* non si potesse né fosse prevista la possibilità di toccare alcunché. L'unico segnale, evidentemente involontario, di un intervento su un'opera coincide con quello ricusato dalla vedova Teresita Fontana. L'Archivio Fontana, in una raccomandata datata 6 ottobre del 1976 e inviata al museo quando la mostra era ormai prossima alla sua chiusura (avvenuta il 15 ottobre del '76), rilevava come la meravigliosa *Testa in Mosaico* del 1938 presentasse la caduta di un tassello dorato rocambolescamente camuffato da una sostanza «collosa» foderata con un «pezzetto di carta stagnola dorata»³²⁵⁷. Se dunque l'impiego del termine e le modalità di fruizione dell'evento pongono un primo ordine di problemi, la consultazione dei materiali contenuti nel trattato-catalogo associato all'esposizione risulta solo parzialmente risolutiva.

³²⁵⁴ J. de Sanna (a cura di), *Aptico: il senso della scultura*, Cat. Mostra (Museo del Paesaggio, Verbania-Pallanza, luglio – settembre 1976), Alessid'après edizioni, Crusinallo, 1976.

³²⁵⁵ A. Oldani, *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, in "Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea", N. 3, 2021, pp. 165-185.

³²⁵⁶ *ivi*, p. 181, nota 4.

³²⁵⁷ Archivio Lucio Fontana, Raccomandata, 6 ottobre 1976 (Milano). Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

Comunicando con il futuro visitatore dalla sovraccoperta della pubblicazione, la ventinovenne de Sanna, incaricata entro il marzo del '76 dell'impresa, poneva un interrogativo preciso: «Che senso può avere oggi fare uno studio ed una mostra sulla scultura?»³²⁵⁸. La risposta, curiosamente forte rispetto ai modi che più tipicamente connotano la scrittura di de Sanna, non si sarebbe fatta attendere:

Una prima risposta – proseguiva l'autrice – è diretta a coloro che richiedono ulteriori informazioni sull'arte contemporanea. Per costoro il quadro è un oggetto, un oggetto vale come una scultura, la scultura è un intervento, un'azione, e dunque teatro, così da rendere possibili tutti gli incroci (esempio: il quadro come evento o il teatro come oggetto. Essi troveranno nella mostra e nel libro pubblicato contemporaneamente cose inaspettate e che considereranno inattuali. S'informino, perché rischierebbero di scadere di categoria [...])³²⁵⁹.

L'enunciato, così posto, suona lapalissiano: l'iniziativa curata da de Sanna, percorrendo una significativa inversione di tendenza rispetto a quanto le più significative sperimentazioni artistiche europee e statunitensi andavano compiendo sin dai primi anni Sessanta, si poneva una finalità specifica: quella di risalire al cuore del linguaggio scultoreo. La scultura, pare intimare de Sanna al suo impreparato lettore, deve tornare a essere se stessa, non potendo continuare a estendersi e disperdersi nelle più svariate direzioni mediali. Ma in che modo? Ecco allora che subentrava una definizione corale e appassionata, compilata a otto mani da Jole de Sanna insieme agli artisti Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa e Antonio Trotta, presumibilmente durante la primavera del 1976.

Jole De Sanna, Luciano Fabro, Nagasawa, Antonio A. Trotta definiscono «aptico» il senso della scultura³²⁶⁰:

«una scultura è un'immagine che l'artefice suscita nella materia secondo fini e modi ispirati dalla sua idea e senso. La scultura tiene chi la vede per l'intelletto e la carne: questa unione forma un senso ulteriore, il senso aptico (apto = toccare, aderire, unire, legare insieme), il senso della scultura³²⁶¹.

Sarebbe sufficientemente leggere con attenzione tale potente definizione corale parcellizzandola lembo per lembo, per coglierne le molteplici e fertili contraddizioni. Il senso aptico, ossia quel senso che dovrebbe condurre la scultura a riscoprire la propria essenza più recondita, non si radica nella massa, nel volume, nell'ingombro greve del monolite, bensì in un'entità potenzialmente im-mediata: ossia l'immagine e, per di più, un'immagine idealmente in movimento che l'artista *suscita* nella materia.

Lo studio del trattato-catalogo, dell'esposizione e della documentazione disponibile all'Archivio del Museo del Paesaggio, suggeriscono di impostare l'analisi del complesso organismo di *Aptico: il senso della scultura*, comprendente l'esposizione e una pubblicazione che travalica la funzione di catalogo espositivo per assurgere a vera e propria ricognizione impegnata sulla storia della scultura, adottando una veduta di ampio respiro. Ossia, al fine di comprendere il senso profondo dell'iniziativa curata da de Sanna, occorre immettere la medesima non solo entro uno scenario internazionale, bensì, paradossalmente, intermediale. Un panorama che renda conto della misura in cui, dalla seconda metà degli anni Sessanta, la scultura si fosse a tal punto espansa da divenire la più trasversale delle arti. Uno scenario che evidenzi come, dall'ibridazione dei linguaggi, si fosse

³²⁵⁸ J. de Sanna, *Aptico: il senso della scultura*, sovraccoperta.

³²⁵⁹ J. De Sanna, *Aptico: il senso della cultura*, sovraccoperta.

³²⁶⁰ J. De Sanna, L. Fabro, H. Nagasawa, A. Trotta, *Aptico: il senso della cultura*, sovraccoperta.

³²⁶¹ ID, *sguardia*.

giunti agli esiti più impensabili e astratti, quali quello di sfiorare con le dita la luna. In altri termini, per comprendere a fondo le ragioni dell'invettiva di de Sanna & Co, occorre focalizzare con precisione gli estremi di tale ambiente e chiedersi: è possibile supporre che de Sanna e una compagine di giovani e rivoluzionari artisti italiani fossero pervenuti a parteggiare per una posizione, per così dire, greenberghiana nelle premesse? A seguito dei fasti dell'Arte Povera, il drappello di figure anzidetto, che con quest'ultima aveva intrattenuto dei rapporti più o meno tangenziali, nutriva un sentimento sottilmente antiamericano, anti-minimalista, anticapitalista, sebbene persino distante dalle sperimentazioni performative.

A fronte di un simile scenario, ciò che tenterò di dimostrare è come, tuttavia, la suddetta definizione di una scultura aptica (e lo si ripeta, intoccabile), nasca dalla conoscenza profonda, praticata sul campo e a livello teorico da de Sanna e operativamente da Fabro, Nagasawa e Trotta di ciò contro cui i firmatari di *Aptico* si scagliavano in maniera sufficientemente aperta: ossia la condizione ritenuta "de-materializzante" di una scultura che aveva trovato nella performance e, nella fattispecie, nella sua registrazione per il tramite del videotape un fertile canale di sviluppo. La proposta che mi accingo a illustrare nasce da un'intuizione di carattere ambientale, ossia letteralmente suggerita da una serie di eventi susseguitisi su suolo milanese nei primi anni Settanta, venendo suffragata dal confronto con le fonti primarie e con numerosi testi a firma di de Sanna che, sebbene tutti pubblicati, non hanno sinora ricevuto a mio avviso la doverosa attenzione.

Tra le iniziative statunitensi, ne esiste una, in effetti, che più di altre aveva supportato una prassi intermediale fondata sull'intersezione tra pratica scultorea e pratica performativa, ponendo peraltro al centro il sentire aptico di un corpo che conosce l'ambiente esplorandolo dinamicamente: il progetto *Castelli-Sonnabend Videotapes and Film*, che aveva aperto i battenti proprio nel 1974. Laddove Oldani, molto correttamente, rilevava la pluralità di esposizioni variabilmente dedicate alla scultura dai secondi anni Sessanta in Italia, scarsa attenzione è stata riservata alla prima produzione scritta di de Sanna. Le seminali prove di scrittura e i primi passi nel sistema dell'arte milanesi mossi dall'aspirante critica, che si sarebbe estesamente occupata di scultura solo dal 1985 con la celebre monografia dedicata all'amato Medardo Rosso, erano stati monopolizzati da un oggetto mediale sorprendentemente specifico: quello del *videotape*. Tutti i principali interlocutori della mostra *Aptico* erano stati in varia misura implicati nel confronto con il suddetto linguaggio, come cercherò di mostrare nella successiva argomentazione. L'impressione, per tanto, è che lungi dall'aver completamente rigettato tale componente aptico-performativa, de Sanna, Fabro, Nagasawa e Fabro, quella componente, l'avrebbero fatta agire dalla scultura che «è presenza, realtà, fatto, c'è e al tempo stesso continua, viene vissuta, percorsa»³²⁶². Muovendo dagli Stati Uniti al comune piemontese di Verbania-Pallanza, il presente capitolo ricostruirà le relazioni tra il sentire aptico, la scultura e l'immagine in movimento, individuando l'azione esercitata da alcune figure prodromiche quali Nam June Paik e Carolee Schneemann. Dalle vicissitudini sorte attorno a *Castelli-Sonnabend Videotapes and Film*, si cercherà di porre in luce, da un punto di vista documentario, teorico e visuale, i punti di tangenza e di eventuale meditazione per de Sanna e artisti in relazione alla costruzione della nozione di aptico, a cui saranno dedicati gli ultimi capitoli della trattazione. Quale scultura, pertanto?

³²⁶² *ivi*, pp. 7-8.

4.3.1 Jole de Sanna o della storia dell'arte come relazione

Potrebbe risultare parziale circoscrivere il volumetto che accompagna la manifestazione, dato alle stampe dall'industria locale Alessid'après di Crusinallo, alla voce "catalogo espositivo" per più ragioni. In primis, per una motivazione di carattere squisitamente formale: la struttura della pubblicazione tradisce un'organizzazione *sui generis*, non fornendo un chiaro elenco delle opere in esso esposte, rinunciando a proporre un orientamento argomentativo che, per così dire, alluda al percorso espositivo e, da ultimo, presentandosi come uno strumento prezioso, sebbene di non agile consultazione per un pubblico estraneo all'arte contemporanea (e non familiare al sofisticato *modus operandi* di de Sanna), laddove la composizione del testo, costruito alla stregua di un magmatico palinsesto, può rendere arduo stabilire dove inizino e dove finiscano i testi compilati dall'autrice, venendo essi intersecati da un nutrito tessuto di citazioni che ne accompagnano i contenuti. La seconda ragione, strettamente correlata alla prima, afferisce al fatto che una simile impostazione cognitivo-editoriale costituisce una vera e propria cifra stilistica della scrittura di de Sanna, particolarmente sensibile non solo al piano metodologico, bensì alla definizione a una sua definizione da correlarsi a partire dall'artista di volta in volta indagato.

Una simile preoccupazione veniva pubblicamente elaborata dall'autrice nella *Premessa* alla monografia *Lucio Fontana: Materia Spazio Concetto*, edita per la milanese Mursia nel '93³²⁶³. Il breve testo, facendo seguito a una penetrante introduzione avente già in sé valore critico nel dichiarare le grandi aree tematiche e le figure tramite cui ripercorrere la produzione dell'artista spazialista³²⁶⁴, espone limpidamente gli estremi della questione. Richiamando gli pseudo-wölffliani principi di *scrittura* della storia dell'arte compilati dallo statunitense David Carrier³²⁶⁵, allievo di Arthur Danto e fonte imprescindibile per de Sanna, che in tale volume apparso nel '91 poté trovare un approccio critico e diacronico alle metodologie della storiografia artistica, l'autrice si rivolge direttamente al lettore ammettendo:

Descrizione o analisi. *Con quale metodo penetrare nel vasto libro d'opere di Fontana? Illustrare o sezionare, specificare o ragionare? Impossibile scegliere: bisogna unire i due modi*³²⁶⁶. Il testo osserva in

³²⁶³ J. de Sanna, *Lucio Fontana: Materia Spazio Concetto*, Mursia, Milano, 1993.

³²⁶⁴ Il costrutto di infinito meditato nel solco della lezione rinascimentale di Niccolò Cusano e Giordano Bruno; la partecipazione a un orizzonte non nichilista di «fine delle arti meccaniche» con gli amati Malevic, Medardo Rosso e Boccioni; la condizione originaria del rapporto «arte-natura»; la concezione parossistica per cui Fontana «non intenziona la materia come materia, ma come immateriale», ravvisando nella «smaterializzazione» il «predicato» che a essa meglio si confà, pp. V-XII.

³²⁶⁵ D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1991. Il saggio di Carrier, articolato in tre sezioni, mira a indagare i mutamenti avvenuti in seno alla storia della storiografia dell'arte ipotizzando la transizione da una modalità prevalentemente ecfraistica di analisi dell'opera predominante in età moderna, alla corrispettiva incentrata sull'interpretazione di stampo moderno e modernista. Mentre la prima sezione viene dedicata alla disamina sincronica di alcuni casi studio emblematici – quali per esempio l'analisi sinottica dell'opera di Piero della Francesca condotta confrontando sinteticamente le posizioni di un'articolata pletora di storici e critici dell'arte tra i quali si annoverano, partendo da Vasari (pietra miliare di confronto), Lavin, Gombrich, Calvesi, Clark, Baxandall, Ginzburg, per citare solo alcuni esempi –, la seconda sezione si focalizza sull'interrogazione dicotomica dei metodi stanti alla base della letteratura artistica (da un lato per Carrier l'*ekfrasis*, dall'altro l'interpretazione), per giungere all'ultima sezione dedicata al posizionamento temporale e spaziale dello spettatore rispetto all'opera, tema nevralgico nell'analisi del critico statunitense.

³²⁶⁶ È a queste altezze che de Sanna menziona il volume di Carrier, facendo evidentemente riferimento e, allo stesso tempo, ponendo velatamente in discussione, l'impostazione dualistica data alla questione dallo storico americano e strettamente suddivisa fra i campi della descrizione ecfraistica e i corrispettivi dell'interpretazione modernista. In un passaggio chiave relativo a tale discriminare Carrier afferma: «l'interpretazione, attirando l'attenzione su dettagli chiave

generale uno schema tripartito che unisce alla descrizione e all'esame dell'evento alcuni dettagli pertinenti alla sua cronologia; inoltre, brani dalla letteratura critica relativa e riferimenti ad esposizioni di Fontana integrano la descrizione delle opere e dei temi³²⁶⁷.

Delle indicazioni esposte nella chiosa metodologica occorre a mio avviso isolare almeno due direttrici utile a introdurre "a posteriori" la fatica sull'aptico. La prima afferisce alla relazione di similarità che de Sanna pare istituire tra l'oggetto libro (il volume su Fontana che quest'ultima sta presentando) e il *corpus* delle opere stesse di Fontana, concepito esso stesso alla stregua di una fatica editoriale sul quale il pensiero immaginifico della critica, procedendo per paragrafi e capitoletti, montaggio di immagini e inserzione di estratti di testi compilati da altrettanti autrici, autori e artisti, si modella. La dichiarazione formulata nel '93, oltre a rivelarsi sostanzialmente valida anche qualora applicata retroattivamente a precedenti saggi di de Sanna, diviene testimonianza di una postura critica di matrice strutturalmente relazionale che, sin dai tempi della riqualificazione partecipata della milanese Casa degli Artisti nel '78, tradisce in seno alla prassi teorica e alla pratica curatoriale della storica dell'arte il sussistere di una modalità comunitaria, ecumenica senza essere in alcun modo ruffiana, di intendere la disciplina storico-artistica.

La successiva argomentazione affronterà in maniera sistematica le tematiche qui semplicemente introdotte allo stadio di accenno. Mi preme infatti anteporre alla disamina alcune considerazioni di ordine generale sul passaggio tra anni Sessanta e Settanta in relazione al sentire aptico, al gesto e alla condizione mediale, per cui la monografia di Fontana licenziata da de Sanna si rivela un punto di partenza inaspettatamente (o forse prevedibilmente) fertile.

Sin dalle pagine introduttive alla monografia, l'autrice ribadisce con forza il noto assunto per cui nel percorso di «re-definizione dell'arte» avviato da Fontana sin dalla prodromica (e virtualmente ambientale) *Scultura Astratta* del 1934, l'artista, che il 17 maggio del 1952 firmava con altri diciassette sodali il *Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione*³²⁶⁸, intrattenesse un rapporto privilegiato, quando non addirittura costitutivo, con il coevo panorama mediale, specificando come «egli è presente alle cose e non esita a praticare, ad esempio, il *medium televisivo*, come peraltro vernici industriali, luci di Wood, neon, ecc., in continuità con il tradizionale olio su tela. Egli annulla le distinzioni "tecniche" per un assunto unitario dell'arte»³²⁶⁹. In un noto articolo apparso circa quindici anni di distanza già lo storico dell'arte Jaleh Mansor metteva in guardia dai guizzi pericolosamente entusiastici di Fontana, sottolineando l'ascendente perdurante di quelle posizioni

che – come le linee e le citazioni visive di cui parla Steinberg – potrebbero non essere stati identificati in precedenza, mostra che l'attenzione a questi elementi dell'immagine può cambiare il nostro senso dell'insieme, l'*ekphrasis* ricrea metaforicamente un'immagine con le parole; l'interpretazione impiega la metonimia [...]. Il testo di Vasari ci permette di immaginare di vedere il quadro. Wölfflin, Freedberg e Steinberg concentrano la nostra attenzione su diverse parti del dipinto di Michelangelo e ci invitano a vedere l'intera opera in termini di significato di quelle parti» D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, pp. 108-109.

³²⁶⁷ J. de Sanna, *Lucio Fontana: Materia Spazio Concetto*, p. 3, enfasi mia.

³²⁶⁸ S. Whietfield (a cura di), *Lucio Fontana*, Hayward Publishing, Londra, 1999, p. 188. Tra gli artisti firmatari presenziavano: «Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario De Luigi, Bruno De Toffoli, Enrico Donati, Gianni Dova, Giancarlo Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido La Regina, Milena Milani, Berto Murocchio, Cesare Peverelli, Tancredi and Vinicio Vianello» (ibidem).

³²⁶⁹ J. de Sanna, *Lucio Fontana: Materia Spazio Concetto*, p. VI, enfasi mia.

tecnofile propugnata dal Primo Futurismo, unitamente al definirsi di una postura contestualmente «progressista» e «primitivista» del. senso di presenza nello spazio suggellato dai medesimi media³²⁷⁰.

Non è certamente questa la sede per azzardare una riflessione monografica sull'influenza dei media nell'opera di Fontana, in una digressione che allontanerebbe l'argomentazione dal suo fuoco. Tuttavia, del fatto che i processi di riproduzione, trasmissione e proiezione in riferimento alle scoperte dello spazio intergalattico e, ancora più precisamente, alla dialettica tra «presenza» e «assenza» che questi ultimi avevano determinato in relazione alla nozione di spazio³²⁷¹, costituisce un brano iconografico di assoluto interesse per le questioni afferenti al sentire aptico e la concezione di scultura approntata in maniera corale da de Sanna & Co nella primavera del 1976. Sarà necessario renderne brevemente conto in una prospettiva di cultura visuale, prima ancora che storico-artistica.

4.3.2. Frammenti galattici e video-sculpture: toccando la luna

In un celeberrimo articolo, accompagnato da un altrettanto celebre documento fotografico, apparso sul periodico “Tempo. Settimanale di politica, informazione, letteratura e arte” nel febbraio del '49, lo scrittore tarantino Raffaello Carrieri esordiva con un titolo destinato a godere nei successivi decenni di un'eccezionale eco: «Fontana ha toccato la luna»³²⁷². Come noto, tale fortunata e preveggente metafora galattica, che addirittura precorreva il fenomeno di conquista territoriale (e virtuale) dello spazio cosmico con sua conseguente restituzione in immagine³²⁷³, veniva stilata a margine della visione o, per meglio dire, dell'esperienza, del seminale *Ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera* (1948-49) allestito nel '49 presso la mitologica Galleria del Naviglio di Cardazzo. Con parole memorabili, Carrieri verbalizzava la permanenza in tale stanza debitamente oscurata dove, alle irradiazioni propagate da sei Lampade di Wood, brillava una pleiade di elementi in cartapesta appesi al soffitto all'apparenza dematerializzata. Restituendo una visione insieme protostorica e post-storico, l'autore si domandava, con tono spaesato, «è la prima o l'ultima notte del nostro pianeta? In un cielo spettrale una forma tentacolare e incompiuta. Un dinosauro calcificato? La spina dorsale di un mammut? L'ambiente creato da Fontana in via Manzoni a Milano ci ha avvicinato alla luna assai più e meglio di qualsiasi cannocchiale».

³²⁷⁰ J. Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, in “October”, Postwar Italian Art, Vol. 124, primavera 2007, pp. 137-156, qui 139, trad. mia.

³²⁷¹ *ivi*, p. 141, trad. mia. Della vocazione intermediale quando non ancor più drasticamente “postmediale” delle posizioni propugnati dagli spazialisti rende conto la celebre affermazione per cui gli spazialisti trasmettendo [trasmettiamo] «per la prima volta nel mondo, attraverso la televisione, le nostre nuove forme d'arte», mirano alla definitiva “uscita dal quadro” e rimozione del monolite e del piedistallo rivendicando come «le nostre espressioni artistiche moltiplicano all'infinito, in infinite dimensioni, le linee d'orizzonte; esse ricercano una estetica per cui il quadro non è più un quadro, la scultura non è più scultura, la pagina scritta esce dalla sua pagina tipografica», sollevato l'arte stessa dal giogo millenario della «materia» G. Saba Cosetta (a cura di), *Cinema Video Internet: Tecnologie e Avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna, 2006, p. 146.

³²⁷²

³²⁷³ In un fenomeno canonicamente ricondotto al ventennio compreso tra i primi anni Cinquanta e i primissimi anni Settanta. Per una prima ricognizione della fascinazione esercitata dalla visione delle inedite immagini spaziali e dalla Terra vista dallo spazio sulle sperimentazioni realizzate dal Secondo dopoguerra in Italia e con particolare attenzione per l'opera di Fontana (ma anche per quella di Piero Manzoni, Fabio Mauri e Giulio Turcato e Mario Schifano) rimando al recente contributo: M. Maiorino, *Oggetto, spazio, immagine: micro-avventure spaziali dell'arte italiana (1950-1972)*, in “Palinsesti”, N. 7, 2018, pp. 47-61). Per un'introduzione invece più specificamente rivolta alla scoperta dello spazio e alle sue forme di visualizzazione si veda: M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Einaudi, Torino, 2017.

Del resto, lo si è visto in precedenza, la fascinazione esercitata dal disco lunare a cui il bambino tende speranzoso le mani, aveva costituito un tropo estesamente saggiato dalle disquisizioni sette-seicentesche (e ancora sino a Benjamin) al fine di evidenziare l'impossibilità, per il tramite della sola vista, di ricavare una corretta percezione delle distanze. Ed è proprio l'intersezione tra il desiderio di toccare la luna e la restituzione in immagine di tale gesto agognato a originare una tradizione iconografica le cui fonti attraversano molteplici latitudini. Basti segnalare a tal proposito l'influsso che avrebbe potuto esercitare il già menzionato volume curato da Kepes nel '56 e scandito da splendide riproduzioni ad alta definizione del suolo lunare scattate dall'Osservatorio Lick dell'Università della California, di costellazioni remote e finanche di vedute zenitali di immense aree dell'Alaska e del Nuovo Messico³²⁷⁴.

Deve essere a questo proposito segnalato come il miraggio di poter toccare con mano la luna, per così dire, non sarebbe rimasto completamente disatteso. Istituito nel 1946 al termine del Secondo conflitto mondiale, il National Air and Space Museum dello Smithsonian Institute (Washington D.C.) avrebbe aperto al pubblico un trentennio a seguire, nel 1976. In occasione dell'inaugurazione, veniva presentato il «campione 70215», meglio noto come *Lunar Touchrock*, un minuto esemplare di basalto di otto libbre esportato dalla crosta lunare nel corso dell'undicesima missione di Apollo 17 (con allunaggio avvenuta l'11 dicembre del 1972), resa accessibile al tocco delle dita del visitatore³²⁷⁵ grazie alla lungimirante intuizione di Farouk El-Baz, futuro direttore del Center for Earth and Planetary Studies presso la medesima istituzione³²⁷⁶.



Figura 168: Toccando la luna allo Smithsonian Institution di Washington: il caso di Cara Sullivan, 10 maggio 1978

Tra le rare fotografie storiche dell'allestimento [Montaggio] – ancora oggi fruibile, sebbene in una rinnovata veste³²⁷⁷ –, si annovera uno scatto realizzato il 10 maggio del 1978 e immortalante Cara Sullivan, una bambina di terza elementare colta nell'atto di esplorare con entrambe le mani il triangolo lunare e nel tentativo di

³²⁷⁴ G. Kepes, *The new landscape in art and science*, pp. 105-109, figure 76-80.

³²⁷⁵ The National Air and Space Museum, *The Long Journey of our Lunar Touchrock*, 16 giugno 2016, visitabile al link (consultato il 15 luglio 2021): <https://airandspace.si.edu/stories/editorial/long-journey-our-lunar-touchrock>.

³²⁷⁶ A. Stamm, *Touching a Piece of the Moon*, 3 dicembre 2019, visitabile al link (consultato il 15 luglio 2021): <https://airandspace.si.edu/stories/editorial/touching-piece-moon>.

³²⁷⁷ L'allestimento presentato nel 2019 annoverava il reperto lunare all'interno di un basamento piano dal perimetro ovoidale, rendendo il medesimo parimente oggetto di un'esplorazione digitale.

carpirne l'olezzo, salvo scoprire che «non aveva nessun odore!»³²⁷⁸. Un secondo documento risalente al 1987 consente di visualizzare più compiutamente il *display* espositivo, sorta di poliedro minimalista ospitante la scheggia in basalto accomodata nel basamento e, allora, offerta al tocco di John D. Barrat, membro dell'Ufficio Pubblici Affari³²⁷⁹. Sebbene dal '76 *Lunar Touchrock* abbia rappresentato una delle principali attrazioni fruibili presso l'istituzione statunitense, tra gli enti museali maggiormente visitati al mondo, l'eccezionalità del reperto e, allo stesso tempo, il suo aspetto eccezionalmente comune – non era mancato chi, tra gli spettatori, denunciava la parvenza terrestre del millenario frammento di basalto – non fecero che favorire il consolidarsi di una dialettica stretta tra la “letteralità” esemplificata dalla possibilità di sfiorare un campione prelevato da una dimensione temporale di anni-luce, inconcepibile per l'essere umano, e l'anelito a un simile tocco.

Mentre nel '47 Fontana “tocca la luna” al civico 45 di Via Manzoni, quello stesso anno Isamu Noguchi, scultore giapponese naturalizzato statunitense³²⁸⁰, fotografava il celeberrimo modello in miniatura di *Sculpture to Be Seen From Mars*, volto stilizzato plasmato in sabbia a erigere un memento mori planare idealmente di oltre «dieci miglia», progettato per essere scorto da un pianeta lontano e dedicato al padre entro un'accurata memoria dei tragici eventi di Hiroshima e Nagasawa³²⁸¹. Il sogno di toccare tale satellite non si limitava al desiderio di un contatto oculo-manuale con il medesimo, bensì, per dirla con lo stesso Noguchi, afferiva alle relazioni esistenti tra il corpo umano e lo spazio circostante, facendosi una questione di gravità e di sua assenza, di annullamento delle distanze e di capovolgimento dei punti di vista. Ed è proprio sulla complessa relazione tra superficie e terza dimensione che si incardinano le osservazioni di Noguchi, anch'egli stretto, come la maggior parte degli artisti dalla prima metà degli anni Quaranta per tutti gli anni Sessanta, nell'interrogazione di un medium che, pur travalicando le convenzioni tradizionali, finisce per praticare alcuni luoghi, quali quello dell'occupazione (e dell'attivazione) di uno spazio tridimensionale, per cui, ammetterò da ultimo l'artista

la scultura è l'unica arte, l'unica comunicazione che non può essere trasmessa come informazione bidimensionale, come avviene con una fotografia. C'è un'esperienza residua che non può essere ottenuta in altro modo se non attraverso l'esperienza fisica, sia attraverso la vista, il tatto, il contatto, la distanza e la relazione sempre mutevole di volume e spazio che deriva dal continuo cambiamento che il tempo dà, l'ora del giorno; che il movimento dà, o che il pensiero genera³²⁸².

L'immaginario di evasione lunare votato al «tentativo di una nuova forma d'arte»³²⁸³ che potesse assorbire gli orrori della guerra aveva e avrebbe continuato a occupare la produzione plastica di Noguchi, con la creazione di esemplari quali il bassorilievo luminoso in magnesite di *Lunar Voyage* del 1943, paesaggio insieme preistorico e post-storico di cunicoli e morbidi declivi³²⁸⁴; il tutto tondo di *Lunar Infant* del '44, scultura

³²⁷⁸ R. H. Hofmeister, *Third Grader Cara Sullivan Interacts with Moon Rock at National Air and Space Museum*, 10 maggio 1978, Smithsonian Institution Archives, Record 371, Scatola 02, Cartella: giugno 1978, Immagine N. 78-6289-05.

³²⁷⁹ R. H. Hofmeister, *John D. Barrat Touching Moon Rock*, 1987, Smithsonian Institution Archives, Record 95, Scatola 34, Cartella: 21A.

³²⁸⁰ Per un'introduzione alla biografia e all'opera di Isamu Noguchi, si rimanda alla monografia: M. Duus, *The life of Isamu Noguchi: Journey Without Borders*, Princeton University Press, Princeton, 2004.

³²⁸¹ H. Herrera, *Listening to stone: the art and life of Isamu Noguchi*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2015, p. 240.

³²⁸² I. Noguchi cit., in H. Herrera, *Listening to stone: the art and life of Isamu Noguchi*, p. 253, trad. mia.

³²⁸³ I. Noguchi cit., in H. Herrera, *Listening to stone: the art and life of Isamu Noguchi*, p. 195, trad. mia.

³²⁸⁴ Rispetto ai paesaggi lunari Noguchi si era espresso con immagini ecfrastriche, per dirla con Carrier, che richiamano gli interni dei budelli rocciosi di una grotta preistorica illuminati ai guizzi baluginanti di un focolare: «forse presto, nell'era

biomorfa sospesa a una gabbia che dinamizza gli espositori di Giacometti; il parietale *Lunar Voyage* del '47, perfettamente in linea con i ludici bassorilievi orizzontali prodotti da Noguchi dagli anni Trenta (e ancora con i corrispettivi di Giacometti)³²⁸⁵; sino a giungere alla serie dei *Lunar Tables* (1961-1965), in cui tale ritmica di turgori e recessi appare sistematizzata in una granitica componente di arredo [Figura 169].



Figure 169: Isamu Noguchi, *Sculpture to Be Seen from Mars*, 1945; Isamu Noguchi, *Lunar Voyage*, 1943; Isamu Noguchi, *Lunar Infant*, 1947; Isamu Noguchi, *Lunar Tables*, 1961-65

D'altro canto, chi avrebbe incidentalmente messo in discussione l'assunto elaborato da Noguchi, ossia quello per cui la presenza fisica della scultura (tema interrogato da Bourgeois e successivamente da Hesse) non potesse totalmente trasmigrare nella sua restituzione bidimensionale, sarebbe stato Naim June Paik. Come noto, si deve all'artista di origini sudcoreane la sperimentazione capitale, scaturita dalla condivisione di posizioni dadaiste e dalla vocazione interdisciplinare di Fluxus, delle tecnologie mediatiche esemplificate dalla televisione elettronica a raggio catodico, dal videotape monocanale e delle immagini in movimento da esse trasmesse³²⁸⁶. Più precisamente, sarebbe stato Paik a convertire tale componente residuale plastico-gestuale in un insieme di pratiche in cui, non fortuitamente, figura l'iconografia lunare e la possibilità di toccare la medesima. Il punto è già stato introdotto dalla storica dell'arte Ina Blom, autrice di una lucida ricostruzione genealogica in cui un ruolo prodromico veniva assegnato alle già menzionate "emanazioni aptico-elettroniche" teorizzate dal dadaista Haussmann. In quella sede, la studiosa poneva a sistema l'interesse nei confronti della «questione teorica della presenza del corpo materiale nella nuova realtà televisiva» sviluppato nel corso degli

atomica, vivremo nelle caverne... Un oggetto luminoso è una fonte di piacere in sé, come il fuoco che ci attrae e ci protegge dalle bestie della notte» (ibidem, trad. mia). La circostanza per cui presso la Biblioteca personale dell'artista siano rinvenibili due volumi di soggetto preistorico quali la monografia illustrata del fotografo belga F. Windels,

³²⁸⁵ Mi riferisco ai progetti, per lo più irrealizzati, di parchi giochi progettati dall'artista e restituiti in altrettanti esemplari scultorei di medie e piccole dimensioni, memori dei bassorilievi licenziati da Giacometti nel corso degli anni Venti. Si veda a riguardo: S. D. Larrivee, *Playscapes: Isamu Noguchi's Designs for Play*, in "Public Art Dialogue", Vol. 1, 2011, pp. 53-80.

³²⁸⁶ Per un'introduzione all'opera di Nam June Paik che ne rintracci la seminale partecipazione al movimento Fluxus di Seoul, il trasferimento newyorkese e l'importanza che la partecipazioni agli ambienti underground della megalopoli americana ebbe nel consolidarsi in Paik di una pratica artistica che, pur radicandosi nella manipolazione dell'immagine elettronica (e in seguito digitale), scaturiva da una riflessione potentemente intermediali sui linguaggi del cinema e della composizione musicale, della performance e finanche della scultura, si rimanda alla fondamentale monografia: J. G. Hanhardt, N. June Paik, J. Ippolito, *The Worlds of Nam June Paik*, Cat. Mostra (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 11 febbraio – 26 aprile 2000), Guggenheim Museum, New York, 2000.

anni Sessanta, i videotape licenziati nei primi anni Sessanta da Paik, accomunati dall'indagine «di un tatto/toccare [*touch*] televisivo attraverso il tempo e lo spazio»³²⁸⁷.

Nella fattispecie, Blom ha evidenziato come un soggetto ricorrente nei primi filmati di Paik risultino proprio le mani dell'artista che, invadendo l'ordito progressivo dell'immagine elettronica, consentono al medesimo di presentare «la propria versione di un toccare con mano elettronico», in cui è l'arto stesso ad assurgere a mediato «corpo luminoso» [*light-body*]³²⁸⁸ [Figura 170].

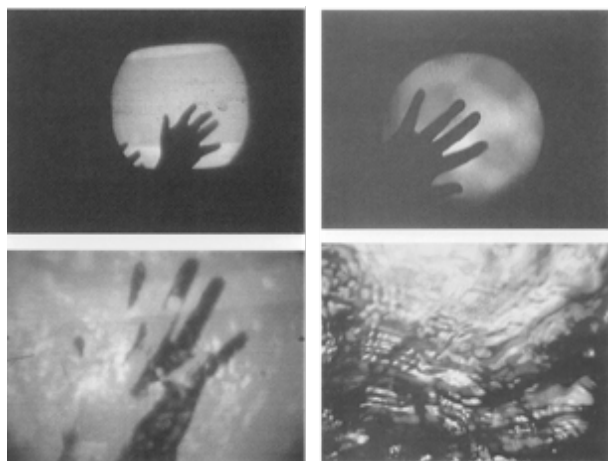


Figura 170: Nam June Paik, *Electronic Moon No. 2*, 1965

È a questo punto che l'autrice segnala il prodromico *Electronic Moon No. 2* (1965, 4:52 minuti), *videotape* girato in collaborazione con il regista sperimentale Jud Yalkut. Il filmato a colori e accompagnamento musicale prende avvio con un'immagine televisiva della luna toccata dal palmo di Paik³²⁸⁹ per poi esibire una sequenza acquatica e a una serie di frame *multicolor* in cui la ripresa lunare appare manipolata e deformata in più direzioni grazie all'impiego di un magnetizzatore. Valicando la troposfera e gli anni luce il toccare veniva così incanalato in una ritmica di onde e bande di trasmissione del tutto sollevata dalla materialità "aggettante" delle cose. Curiosamente, pur impostando l'intera argomentazione sull'analisi spazio-temporale del tocco televisivo, la storica dell'arte parrebbe non cogliere l'impulso nevralgico esercitato dalle coeve ricerche Marshall McLuhan che, nel capitale studio del '64 (a sua volta debitore delle ricerche condotte dal Bauhaus, da Moholy-Nagy e persino dalla visione delle fotografie "preistoriche" scattate da Giedion)³²⁹⁰, non aveva esitato a profetizzare l'uscita «dall'era del visivo per entrare in quella dell'uditivo e del tattile», a rivendicare la

³²⁸⁷ I. Blom, *The Touch through Time: Raoul Hausmann, Nam June Paik and the Transmission Technologies of the Avant-Garde*, in "Leonardo", Vol. 34, N. 3, 2001, pp. 209-215, qui 209, trad. mia. Proponendo una lettura di assoluta finezza e sofisticazione, Blom suggerisce di intendere le sperimentazioni condotte dall'ultimo Hausmann sul medium televisivo (e culminate con la progettazione di un filato dedicato al sodale e compianto Ans Arp), quale figura teorica in grado di tradurre la trasmissione in differita e la manipolazione spazio-temporale offerta dalla televisione come uno strumento per stabilire un tele-tocco tra Dada e Neodada (ivi, p. 212).

³²⁸⁸ ivi, p. 14, trad. mia.

³²⁸⁹ ivi, pp. 14-15.

³²⁹⁰ Il merito di aver sottolineato l'influenza che le suggestive fotografie scattate da Sigfried Giedion nelle grotte franco-cantabrighe, documenti fotografici dotati di peculiare materialità, dovettero esercitare su McLuhan si deve a un recente studio di Henning Schmidgen, al quale si rimanda: Per un'analisi di come il riferimento a una tattilità essa sia ampiamente riscontrabile nella teoria dei media McLuhaniana si rimanda a: H. Schmidgen, *Surface Media: McLuhan, the Bauhaus and the Tactile Values of TV*, in "Body & Society", Vol. 28, N. 1-2, luglio 2021, pp. 121-153.

vocazione protesica delle nuove tecnologie – siglata nella celebre affermazione, «siamo lo schermo televisivo... indossiamo tutta l'umanità come pelle»³²⁹¹ – giungendo persino a proporre una classificazione diversamente continentale di televisione tattile³²⁹² che poté intrigare il giovane Paik, lettore tanto aggiornato quanto critico delle sue teorie³²⁹³.

La divulgazione nell'agosto del '66 delle straordinarie immagini realizzate durante la missione *Lunar Orbiter*, in cui l'epidermide lunare veniva scansionata con fotografie scattate a meno di sessanta metri di distanza o che immortalavano la Terra avvistata dal satellite roccioso, non poterono che acuire uno stadio di frenesia già estesamente consolidato – e testimoniato, tra le altre, dalle polimeriche *Superfici lunari* (1968) di Giulio Turcato, dall'aggettante *Un Ovale Nero* (1968) di Turi Simeti, dal notturno *Landscape 8* (1967) di Roy Lichtenstein, dalle litografia a frottage *Loop, from the Stoned Moon Series* (1969) di Robert Rauschenberg e *Sun and Moon* (1969) di Barbara Hepworth e dalla documentaria *Moon Landing* (1969) dell'artista di origini iraniane Siah Armajani.

Del resto, il passo dal “toccare con mano” la luna, per dirla con Paik, al calcarne il suolo alieno, si sarebbe rilevato curiosamente breve. Non mi riferisco, almeno in prima battuta, al leggendario allunaggio occorso nella serata americana del 21 luglio 1969, né al preveggenete capolavoro kubrickiano *2001: A Space Odyssey* (dicembre 1968). Già nel maggio del 1968 il romano Fabio Mauri presentava *Luna*, ambiente realizzato per la nota rassegna “Teatro delle mostre” della Galleria La Tartaruga dell'ex fotoreporter Plinio de Martiis [Figura 171].



Figura 171: Fabio Mauri, *Luna*, 1966, “Teatro delle Mostre”, Galleria la Tartaruga, Roma; Luca Patella, *Cupole*, 1968.

³²⁹¹ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, p. X, trad. mia.

³²⁹² Si deve a questo proposito rammentare di come McLuhan, pienamente consapevole degli effetti variabile che la fruizione del medium e dei contenuti televisivi poteva generare in culture diverse, ne indaga le conseguenze interrogando un corpo concepito evidentemente come senziente e, soprattutto, in quanto crossmodale: «ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'auto-amputazione del nostro corpo fisico e tale estensione richiede anche nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le tensioni del corpo. Non c'è modo, ad esempio, di rifiutare di conformarsi ai nuovi rapporti di senso o alla “chiusura” sensoriale evocata dall'immagine televisiva. Ma l'effetto dell'ingresso dell'immagine televisiva varierà da cultura a cultura in base ai rapporti di senso esistenti in ciascuna cultura. Nell'Europa auditivo-tattile la TV ha intensificato il senso visivo, spingendo verso gli stili americani di confezionamento e abbigliamento. In America, cultura intensamente visiva, la TV ha aperto le porte della percezione uditivo-tattile al mondo non visivo delle lingue parlate, del cibo e delle arti plastiche. In quanto estensione e accelerazione della vita sensoriale, qualsiasi mezzo di comunicazione influisce sull'intero campo dei sensi [...]» (ivi, p. 45, trad. mia).

³²⁹³ Sulla ricezione delle teorie di McLuhan da parte di Paik si veda: A. Kitnick, *Electronic Opera*, in *Distant Early Warning: Marshall McLuhan and the Transformation of the Avant-Garde*, The University of Chicago Press, Chicago, 2012, pp. 66-83. Basti a questo proposito ricordare come nel '67 Paik presentasse alla Galleria Bonino (New York) il videotape *McLuhan Caged (in Electronic Art II)* (1967) in cui l'immagine dell'omonimo intellettuale appariva opportunamente manipolata.

Saturando i locali di Piazza del Popolo con un doppio strato di polistirolo a coprire la pavimentazione in perlinato bianco, Mauri faceva accedere l'argonauta-fruitore da un oblò, catapultando il medesimo entro uno spazio debolmente illuminando da due boccaporti, in cui questi poteva testare «la nozione puramente mentale e ipotetica della polvere lunare», stanco con Calvesi³²⁹⁴, la peculiare consistenza del terreno celestiale, esperandone le dimensioni toccando con il corpo tutto, ossia camminando, sdraiandosi e rotolandosi nel materiale pulviscolare che ne alterava le “naturali” condizioni barometriche. Circa un anno a seguire, sarebbe stata la volta delle mammillari *Sfere naturali* (1968) del conterraneo Luca Maria Patella. Tali cupole in plexiglass, esibendo un diametro di due metri unitamente all'inequivocabile terminazione di capezzolo, venivano qualificate dall'artista non come «oggetti», bensì alla stregua di «modi di proiettare» e di ambienti immaginifici con «lune ad immagini filmiche», destinate ad alterare le facoltà percettive del fruitore invadendo lo spazio dell'altresì fatidica collettiva *Al di là della pittura*, curata da Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto in occasione dell'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto (agosto 1969)³²⁹⁵. Su suolo italiano, la motilità dell'aptico, la cinestesia del corpo e le sue facoltà barometriche avevano trovato un fertile campo per proiettare le mire lunari contestualmente ambite dal blocco sovietico e da quello statunitense.

Ancora negli anni Novanta, l'anelito a un con-tatto con luna avrebbe orientato la creazione di esemplari di straordinaria raffinatezza: penso anzitutto alla cartografia di seni-lune litografati dall'artista statunitense Kiki Smith in *Moon* (1993), palinsesto di impressioni in carta gampi poi assemblate a generare una ritmica mappa celeste (nel segno della spirale di O'Keffee e dei cerchi di Hesse), e al successivo *Tidal (I See the Moon and the Moon Sees Me)* del '96, in cui le fasi lunari, opportunamente registrate in una serie di photogravure, assurgevano ad almanacco aptico-manuale, da dispiegare ed esporre in posizione eretta³²⁹⁶ [Figura 172].

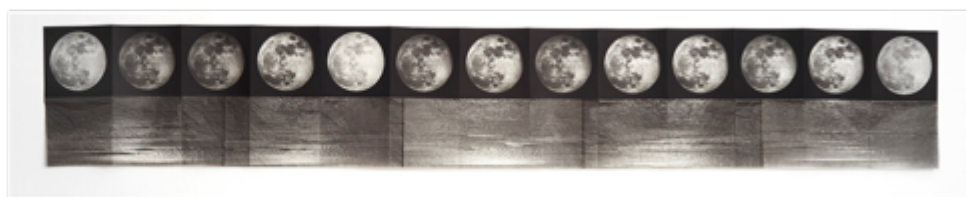


Figura 172: Montaggio Kiki Smith, *Moon*, 2004, *The Museum of Modern Art*, New York; Kiki Smith, *Tidal (I See the Moon and the Moon Sees Me)*, 1996

³²⁹⁴ M. Calvesi (a cura di), *Teatro delle Mostre*, Galleria la Tartaruga: Lericci Editore, Roma, 1968, s.n.

³²⁹⁵ G. Dorfles, L. Marucci, F. Menna, *Al di là della pittura*, Cat. Mostra (Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, agosto 1969), Centro Di, Firenze, 1969, s.n.

³²⁹⁶ Per un'introduzione alle opere in carta di Kiki Smith si veda: K. Smith, S. L. Stoops (a cura di), *Kiki Smith: unfolding the body, an exhibition of the work on paper*, Cat. Mostra (Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham: Mass., 3 ottobre – 15 novembre 1992), Rose Art Museum, Waltham: Mass, 1992. Sull'iconografia lunare e sulle connessioni che essa determina tra fasi planetarie e ciclo vitale femminile nell'opera dell'artista si veda nello specifico: W. Weitman, K. Smith, *Kiki Smith: Prints, Books & Things*, The Museum of Modern Art, New York, 1990, pp. 28-29.

4.3.3. Il ruolo prodromico di Naim June Paik

Infine, vi è un ultimo punto che occorre evidenziare nel concludere la digressione “lunare” e intersecare la medesima con l’argomento da cui si sono prese le mosse, ossia l’analisi del saggio di Jole de Sanna *Aptico: il senso della scultura*. Il valore storico del videotape *Electronic Moon No. 2* (1965) di Paik, infatti, non si esaurisce nel rilievo dell’iconografia toccante in esso esibita. Più generalmente, la pratica di Paik diviene veicolo, quando non addirittura prodromica precorritrice, di un *modus operandi* che avrebbe estesamente attecchito in ambito nordamericano, sudamericano ed europeo tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. In un’analisi ancora insuperata dell’estetica virale la cui sistemazione scaturisce dalla televisione e dai processi di scansione-feedback dell’immagine elettronica, David Joselit, confutando l’orizzonte di «ricorsività mediale» sostenuto da teorici post-strutturalisti quali Krauss, Buchloh o Craig Owens, rimarcava come la manipolazione dell’immagine in movimento condotta dall’attivista Paik dovesse essere collocata entro una linea di sviluppo che, dal *readymade* duchampiano, era giunta alla sofisticata interrogazione del medesimo avallata da Jasper Johns pitturando manualmente calchi di oggetti di uso comune³²⁹⁷. Nella fattispecie, suffragando l’argomentazione con numerose citazioni mutate dagli scritti dell’artista, Joselit afferma come, «mentre la transoggettività virale di Johns richiede ancora la motilità di un corpo, il viralismo [*viralism*] di Paik cerca un livello diverso», ravvisando nella proliferazione ecologica delle immagini un strumento critico mediante cui questi «ha manipolato “elettroni e protoni direttamente” in quello che ha chiamato il suo “modello danzante”, le cui oscillazioni antigravitazionali risultano dalla liberazione del segnale di un ricevitore TV»³²⁹⁸. Laddove il corpo risulta coinvolto in un simile processo di colonizzazione – l’equipaggiamento televisivo indossato dalla violoncellista Charlotte Moorman ben testimonia di tale pulsante commistione – in una cornice potentemente erotica e non esente da significative intersezioni con il sentire aptico, quando Paik pare percorrere di un trentennio una tecnologia quale *Tele-Dildonics*, discutendo sin dal ‘65 di un «petite robotine» che, in un futuro non remoto, avrebbe consentito «di inviare molte più informazioni su una singola banda portante, ad esempio audio, video, pulsazioni, temperatura, umidità, pressione del corpo combinate»³²⁹⁹, mi pare che la disamina imbastita da Joselit non riservi al rapporto tra materialità e immaterialità messo in campo dal lavoro di Paik la dovuta attenzione.

Il fatto che nessuna delle opere “lunari” licenziate dall’artista figuri nell’imprescindibile ricognizione elaborata dallo studioso costituisce, forse, un’implicita dichiarazione d’intenti. Nel tentativo di disancorare lo studio dell’opera di Paik da un discorso impostato tanto sul costruito di *medium specificity* greenberghiano, quanto su quello opposto di “post-mediale”, per come esso era stato teorizzato nella seconda metà degli anni Novanta

³²⁹⁷ D. Joselit, *Feedback: television against democracy*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2007, pp. 34-35, 50-63.

³²⁹⁸ *ivi*, p. 58, trad. mia. Nell’identificare nel «video» un dispositivo di matrice duchampiana e, allo stesso tempo, uno strumento tramite cui estendere e valicare l’eredità di Duchamp, Paik mira a idealmente a raggiungerne la costituzione subatomica, veicolo per una sua riorganizzazione eversiva: «per quanto mi riguarda, ho pensato che quando sarei andato nella realtà, avrei usato il mio cervello e sarei andato più a fondo. Avrei studiato come era fatta e ho scoperto che era fatta di elettroni e protoni. Ho pensato che tanto valesse usare direttamente gli elettroni e i protoni. Così posso avere la realtà del *readymade*, la realtà spirituale e la realtà scientifica» (N. J. Paik, *Nam June Paik: The Cathode-Ray Canvas*, in D. Davis (a cura di), *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology, and Art*, Praeger, New York, 1973, p. 150, cit. in D. Joselit, *Feedback: television against democracy*, p. 58, trad. mia).

³²⁹⁹ N. J. Paik, P. Schimmel, *Abstract Time*, in G. Battcock, *New Artists Video: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1978, pp. 123-129, qui 127, trad. mia; Cfr. D. Joselit, *Feedback: television against democracy*, p. 62.

da Krauss – in una diade di indirizzi per cui l'autore, pur segnalandone le inequivocabili differenze, rileva come una delle controindicazioni derivante dal secondo approccio coincida con l'incidentale sostegno a un modello ancora votato al «recupero di una lettura modernista del medium» – l'analisi di Joselit rischia di oscurare la vocazione potentemente intermediale sui cui la pratica di Paik si fonda.

Tra le seminali opere di Paik antecedenti alla personale tedesca *Exposition of Music – Electronic Television* inaugurata nel marzo del 1963 presso la Galleria Parnass a Wuppertal (Germania), si annovera una prima operazione sulla quale vorrei focalizzare l'attenzione. Risale al 1961 *Hand and Face*³³⁰⁰, un breve filmato in bianco e nero dalla durata di un minuto e trentasette secondo in cui un giovane Paik, all'epoca ventinovenne, si immortala nell'atto di esplorare ripetutamente il proprio volto con entrambe le mani. Nel tradire l'adesione alle logiche di Fluxus, tale prodromico documento intercetta una serie di lemmi che, qualora investigati con sguardo retrospettivo, possono gettare una luce sull'evoluzione delle pratiche scultoree nella scena artistica europea e statunitense, in un frangente compreso tra l'ultimo quarto degli anni Sessanta e l'inizio della decade successiva [Figura 173].



Figura 173: Naum June Paik, *Hand and Faces*, 1961

Nell'ordine il videotape Paik propone: la messa in scena di una performance; la sua registrazione in formato videotape; la reiterazione di un gesto ordinario – Paik appare ripreso in primo piano contro uno sfondo neutro – in cui l'artista esplora manualmente il corpo proprio. In sintesi, la planarità dell'immagine elettronica parrebbe essere infranta dall'agire di un corpo mobile che misura il proprio ingombro toccandosi e, come vedremo accadrà nei casi successivi, misurando con il corpo tutto lo spazio che si trova a performare.

La seconda osservazione che vorrei avanzare, strettamente correlata alla precedente, verte su come una simile misurazione aptico-corporea dello spazio performativo possa avere orientato una concezione altresì scultorea dell'immagine elettronica (o per meglio dire della sua oggettificazione), in cui non fortuitamente persiste il riferimento a un toccare esteso. Come ha già in più sedi chiarito un illustre esegeta del lavoro di Paik quale John G. Hanhardt, è opportuno analizzare la Video Art interrogandone le «forme espanse»³³⁰¹ e dunque vagliandone le sperimentazioni su un duplice livello. Un'opera quale la prodromica *Magnet TV* (1965), costituita da un dispositivo televisivo sormontato da un imponente magnete la cui manipolazione permetteva all'artista di alterare la trasmissione delle onde, non solo costituisce uno dei primissimi casi in cui «il televisore

³³⁰⁰ N. J. Paik, *Hand and Face*, 1961 (filmato, b/n, 1'37''): Electronic Arts Intermix, New York. L'opera in esame può essere noleggiata al seguente link: <https://www.eai.org/titles/hand-and-face>.

³³⁰¹ J. G. Hanhardt, *Video Art: Expanded Forms*, in "Leonardo", Vol. 23, N. 4, 1990, pp. 437-469; J. G. Hanhardt, *Video Art, Expanded Forms*, Cat. Mostra (The Whitney Museum of Art, New York, 1988), Whitney Museum of American Art at Equitable Center, New York, 1988.

è diventato un oggetto scultoreo contenente i propri modelli di immagine unici e mutevoli», bensì non potrebbe esistere senza le preve ricerche oggettuali condotte in ambito neodada, Minimal e Pop.

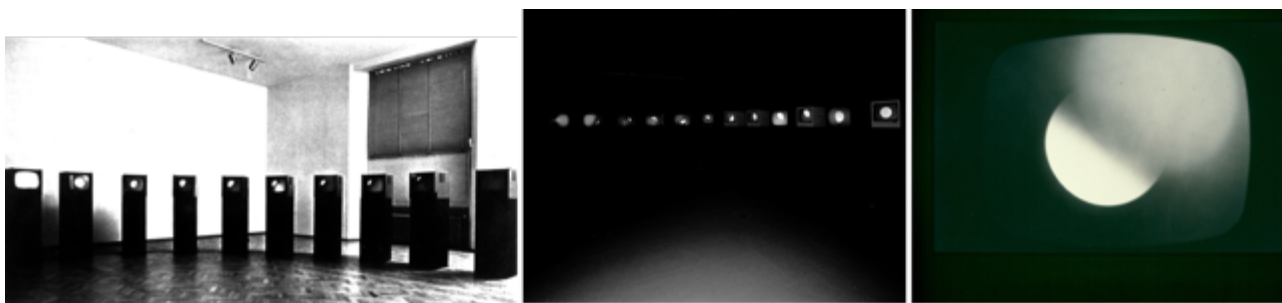


Figura 174: Naum June Paik, *The Moon is the Oldest Television*, 1965

Si pensi ancora alla celebre installazione *Moon is the Oldest TV* (1965) di Paik, allestita alla René Block Gallery, in cui dodici apparecchi televisivi posati su altrettanti plinti trasmettevano un eguale numero di frame del volto visibile del satellite roccioso, alterati dall'inserimento del canonico magnete [Figura 174]. Anche in questo caso, le fotografie documentarie restituiscono un duplice grado di lettura dell'intervento ambientale di Paik: il primo di essi, afferisce alla fruizione dell'installazione all'interno di una stanza debitamente oscurata in cui i televisori, disposti a formare un emiciclo, arretrano nel buio trasmettendo una serie di riprese lunari che baluginano in progressione. Il secondo aspetto e, avente carattere più strettamente progettuale, interessa il collocamento nello spazio delle unità televisive, posizionate un elemento dopo l'altro assecondando (ed evidentemente rivisitando) la norma costitutiva del linguaggio minimalista.

Del fatto che Paik concepisca tali sperimentazioni in apparenza “freddamente” tecnologiche con una vocazione tanto corporea quanto scultorea, rende conto il ricorrere nella sua produzione di dispositivi intermediali quali l'esosomatico *TV Bra for Living Sculpture* del '69, celeberrima embricatura formata da un paio di micro-televisori agganciati a formare un reggiseno *cyberpunk* indossato dalla violoncellista Charlotte Moorman in sede performativa, oppure dalla progettazione di *pièce* quali *Tv Bed* (1972), in cui la medesima performer suonava distesa su un letto assemblato con gli omonimi apparecchi³³⁰². A tal proposito, le dichiarazioni stesse rilasciate in più sedi dall'artista paiono istituire una connessione forte tra la presenza del corpo agente, la sua traduzione in un'immagine elettronica e il corpo “in carne e ossa” del fruitore, per cui Paik ricorda, riferendosi all'installazione lunare del '65:

La creazione di video potrebbe fornire ottimi scenari per la fantascienza. Penso a un racconto scritto da un francese, non so chi. Parla di una coppia che trascorrerà la luna di miele sulla luna. Non c'è gravità. Non possono fare l'amore! Straordinario, vero? Meglio di *Guerre Stellari*³³⁰³.

Dalla misurazione del volto per il tramite delle mani, alla palpazione del disco lunare con il palmo delle medesime, passando per la manipolazione dei circuiti televisivi con l'ausilio di un magnete o per il

³³⁰² Per un'introduzione sulla matrice corporea della produzione di Paik si rimanda a: Y. J. Hwang, *TV, Body, and Landscape: Nam June Paik's Show* (2016), in S. Whatley et al., *Art and Dance in Dialogue: Body, Space, Object*, Palgrave MacMillan, 2020, pp. 59-74.

³³⁰³ J.-P. Faugier, *Paikologie*, in *Nam June Paik*, Art Press, Londra, 1989, pp. 4-15, qui 15, trad. mia.

confezionamento di capi di *lingerie* teletrasmettenti, Paik conduce il sentire aptico entro un diagramma in cui l'elemento scultoreo scaturisce dalle dinamiche performative dell'immagine filmica o, per contro, può orientare la progettazione delle medesime. Per comprendere come l'interazione tra sentire aptico, performance, registrazione documentaria e sperimentazioni scultoree avviate da Paik abbiamo potuto precorrere una serie di ricerche susseguitesesi con ritmo martellante dall'ultimo quarto degli anni Sessanta, occorre abbandonare il suolo intergalattico e tracciare una costellazione di eventi che, disseminati tra Europa e Stati Uniti, restituiscono un panorama di fonti curiosamente condiviso.

4.3.4. Tra schermo, performance e scultura: una serie di “coincidenze” internazionali

L'ultimo quarto degli anni Sessanta e i primi anni Settanta hanno rappresentato un campo fertile, quando non addirittura il frangente storico di più intensa vivacità nelle sperimentazioni artistiche variabilmente riconducibile al sentire aptico. Di tale fortunata congiuntura hanno già reso conto almeno una diade di studi storici di cui occorre fare menzione, non da ultimo per il valore di brani metodologici che i medesimi hanno ricoperto. Penso anzitutto alla nevralgica monografia *Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s* della storica dell'arte statunitense Kathy O'Dell, data alle stampe nel 1998 in collaborazione con l'Università del Minnesota³³⁰⁴. Lo studio dell'autrice, prendendo le mosse e aggiornando quelle che allora (e ancora oggi) costituivano degli studi capitali sulla performance, ossia la canonica ricognizione *Performance Art: From Futurism to the Present* di Roselee Goldberg uscita in prima edizione nel '79³³⁰⁵, e sul corpo nell'arte, con il prodromico *Il corpo come linguaggio (La “Body – Art” e storie simili)* licenziato da Lea Vergine e dato alle stampe nel '74³³⁰⁶, concentrava la disamina su un drappello di artisti internazionali quali Chris Burden, Vito Acconci, Gina Pane, Marina Abramovich e Ulay, Catherine Opie e Robbie Garfinkel accuratamente analizzati in quanto fautori di «performance masochiste»³³⁰⁷. Nel prediligere un approccio di matrice psicoanalitica e, nella fattispecie, lacaniano, O' Dell appronta una ricognizione di ampio respiro atta a rendere conto di come al fondo di tali eventi performativi, discendenti e, allo stesso tempo, non sovrapponibili alla stagione di *Happening* degli anni Sessanta, mirassero a esplicitare una relazione di tipo contrattuale, per dirla con Deleuze, tra il corpo dolente e sottoposto a una tortura auto-imposta da parte del performer e quello del fruitore, chiamato ad assolvere il ruolo tutt'altro che neutrale di testimone, carnefice consenziente, quando non addirittura vittima³³⁰⁸.

Nel rivendicare il sostrato metaforico di un simile “abuso” del corpo proprio, O'Dell formulava una proposta teorica incentrata sulla nozione di aptico particolarmente intrigante, se si ricorda di come il volume uscisse nel '98, precorrendo la stagione aurea dell'*haptic visuality* dei Film Studies. Un primo elemento di particolare

³³⁰⁴ K. O'Dell, *Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

³³⁰⁵ R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979), Thames & Hudson, New York, 2001. Per un'introduzione alle sperimentazioni performative si veda: R. L. Goldberg, P. Court (a cura di), *Everywhere and all at once: an anthology of writings on Performa 07*, Cat. Mostra (New York, Performa, 27 ottobre – 20 novembre 2007), JRP Ringier, 2009.

³³⁰⁶ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La “Body – Art” e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

³³⁰⁷ K. O'Dell, *Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, passim.

³³⁰⁸ Come annota O'Dell: «dalla metà degli anni Sessanta agli anni Settanta si verificano importanti cambiamenti nella teoria del contratto, stranamente in concomitanza con l'ascesa della performance art masochista. Questo è stato anche il momento in cui Deleuze ha iniziato a creare una connessione tra i temi del masochismo e dell'accordo contrattuale» (ivi, p. 11, trad. mia).

interesse verte sul rapporto di dipendenza, certamente ineludibile nel caso delle pratiche performative, che l'autrice sottolinea determinarsi tra l'esecuzione dell'atto e la sua registrazione documentaria. «Per i performer – afferma a questo proposito O'Dell – la fotografia era un imperativo, la principale registrazione delle loro performance, altrimenti effimere»³³⁰⁹. Un linguaggio che, lungi dal travalicare il piano formale – con grande acutezza O'Dell nota come «questi “documenti” fotografici hanno uno stile tutto loro» –, era stato progressivamente codificato nella realizzazione di scatti prevalentemente «in bianco e nero sgranati, realizzati in spazi performativi poco illuminati». Non sarebbe illegittimo né fuori luogo domandarsi se la fotografia, medium in grado di catturare frammenti di tempo (o di visualizzare il fluire del tempo in un diagramma di forze, come lungamente sperimentato nell'ambito del Fotodinamismo futurista), possa rivelarsi uno strumento efficace al fine di cogliere la dimensione temporale di esperienze quali la performance. Ed è proprio sull'analisi di tale nodo potenzialmente problematico che O'Dell introduce la nozione di aptico, ravvisando in tale fisiologica “manchevolezza” dell'immagine statica, ossia nel suo tradire «gli effetti frammentati di queste procedure riproduttive», il luogo in cui si esprime il «potenziale decostruttivo dell'arte performativa»³³¹⁰ tale per cui,

a differenza delle riproduzioni di altri tipi di opere d'arte, le fotografie di performance, in virtù della loro attenzione al corpo dell'artista, permettono allo spettatore di impegnarsi con l'artista in senso aptico [*haptic*] oltre che visivo. L'incontro con l'ontologia condivisa del corpo rende l'osservatore consapevole della propria presenza fisica come testimone dell'evento ritratto (anche se a distanza di tempo). Il coinvolgimento nell'evento – la scelta di diventare un “partner contrattuale” – è così reso tangibile³³¹¹.

Delineando una penetrante intersezione con ciò che in queste pagine ho voluto definire nei termini di una “storiografia aptica”, l'autrice allude all'esistenza di una «psicodinamica» di contatti che preveda la fruizione operativamente manuale delle fotografie stesse mediante cui, dando vita a una prassi intersoggettiva e interroggettiva, il soggetto percipiente entra manualmente e corporalmente in contatto con l'autore dello scatto e con il corpo toccante dell'artista in esso effigiato³³¹². La formulazione di O'Dell che, come anticipavo, riflette la frequentazione di una cornice di fonti essenzialmente psicanalitiche, rischia di cedere ad alcune affermazioni forse eccessivamente perentorie, rinunciando (come peraltro sarebbe accaduto nell'alveo dei *Film Studies* di lì a qualche anno) a trovare una sponda di confronto, da un punto di vista eminentemente teorico, con l'alveo delle neuroscienze. Un dialogo che si offre naturalmente a sostegno dell'impalcatura teorica elaborata dall'autrice, che a più riprese rimarca come sia «sul modello della riflessività tattile che si costruiscono le altre riflessività sensoriali»³³¹³ se, per dirla con Gallese, «l'oggetto artistico – che non è mai oggetto in se stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale – emoziona in quanto evoca risonanze di natura

³³⁰⁹ *ivi*, p. 13, trad. mia.

³³¹⁰ *ivi*, p. 13, trad. mia.

³³¹¹ *ibidem*.

³³¹² Per dirla con l'efficace teorizzazione posta dall'autrice: «in effetti, l'esperienza dello spettatore è quella di una narrazione al contrario. Una risposta aptica inconscia viene mobilitata quando lo spettatore tocca una fotografia scattata da un fotografo che ha toccato il grilletto della macchina fotografica come il performer ha toccato la propria pelle, usando il proprio corpo sia come strumento di tocco che come materiale per la performance. Questa catena di esperienze, lavorando a ritroso nel tempo, blocca sottilmente l'osservatore in una complicità metaforica con il fotografo/spettatore, oltre che con l'esecutore» (*ivi*, p. 14, trad. mia).

³³¹³ K. O'Dell, *Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, p. 15, trad. mia. In tal caso, tuttavia, le fonti di riferimento risultando Lacan (la fase specchio) e Didier-Anzieu (la nozione di Io-Pelle).

sensori-motoria e affettiva in colui che si mette in relazione»³³¹⁴. In questo senso emerge in maniera sufficientemente netta come l'opportunità di dividere le “riproduzioni di altri tipi di opere d'arte” rispetto alla performance, benché estremamente suggestiva sul piano argomentativo, possa risultare parziale su quello teoretico – si potrebbe infatti sostenere che la fruizione di una fotografia documentaria della performance *Nourriture, actualites televisees, feu* (1971) di Gina Pane³³¹⁵, in cui l'artista veniva ripresa nell'atto di spegnere dei piccoli fuochi con la pianta dei piedi, non parrebbe del tutto dissimile, se si guarda ai meccanismi della simulazione incarnata e non alle finalità del gesto, dall'esperire una riproduzione del già menzionato *Ratto di Proserpina* di Bernini. Nella fattispecie, adottare una prospettiva non più psicanalitica, bensì mutuata dall'antropologia teatrale³³¹⁶, comporta l'identificazione di uno spettro di «prassi corporee di movimento» (il piede che si preme sul fuoco, la mano che stringe il fianco), non di rado riconducibili al primigenio (e propriamente preistorico) alveo della «danza»³³¹⁷, atto a interrogare «il ruolo del sistema corpo-cervello nella cognizione sociale»³³¹⁸. Pertanto, una cornice riferibile ai processi di «empatia cinestesica»³³¹⁹ e istituita sul già menzionato meccanismo della simulazione incarnata per cui «l'esperienza soggettiva di essere toccati in una parte del proprio corpo determina l'attivazione dello stesso circuito neurale attivato dall'osservazione del

³³¹⁴ V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in F. Bortoletti (a cura di), *Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna, primavera 2007, pp. 13-38, qui 13.

³³¹⁵ Nel prendere in analisi la celebre performance parigina *Autoportrait(s)* (Galerie Stadler) presentata da Pane nel gennaio del '73, in cui l'artista metteva in scena dinnanzi al pubblico una serie di azioni violente tra cui spegnere con le dita delle candele accese, O'Dell ne rimarca il ruolo nevralgico svolto dal corpo della performer nell'atto di toccare e toccarsi (ivi, p. 45). Per un'introduzione documentaria alla performance in analisi, suddivisa in tre atti e incardinata sull'impiego tanto drammaticamente reale quanto simbolico di elementi quali il fuoco, il latte, il sangue e dell'infortunio finalizzati alla definizione di un autoritratto collettivo si veda: J. Hountou, *Le rôle de l'autoportrait performatif chez Gina Pane*, in F. Flahutez, I. Goldberg, P. Volti (a cura di), *Visage et Portrait, Visage ou Portrait*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2010, pp. 63-74.

³³¹⁶ Per un'introduzione esaustiva e recente al tema e alle numerose formulazioni teoriche susseguitesi negli anni tre decenni si veda: C. Zappettini, A. Borgogni, *Arti performative e neuroscienze: corpo e specchi nell'espressività teatrale*, in “Giornale Italiano di Educazione alla Salute, Sport e Didattica Inclusiva”, Anno 5, N. 2, aprile-giugno 2021, pp. 161-171.

³³¹⁷ Il tema della danza, come si è visto nella prima sezione del presente lavoro, costituisce un tema fondamentale sia in relazione al sentire aptico, sia meditando sulle radici paleostoriche di tale senso di confine. Rispetto ai meccanismi della simulazione incarnata, Gallese ha fornito una chiara sintesi della valenza nevralgica posseduta dalla danza, non fortuitamente incentrata sul ritmo, quando ha affermato: «i meccanismi mimetici sono probabilmente decisivi nel consentire una forma verosimilmente antichissima, forse la più antica, d'espressione artistica: la danza. Nella danza coesistono grazie a movimento e ritmo i due aspetti che delimitano i nostri orizzonti mondani: lo spazio e il tempo. La scansione ritmica e la topologia dell'azione si estrinsecano 'artisticamente' in una dimensione che svincola lo strumento espressivo, l'intero corpo, dall'usuale e quotidiano finalismo utilitaristico. Nella danza lo scopo dell'azione è l'azione, un'azione che già al puro livello motorio di descrizione è però carica di significati per chi la esegue e chi la osserva. Nella danza si aggiunge la dimensione sociale, che consiste nella programmatica interscambiabilità fra attore e fruitore, tra artista e pubblico. È forse plausibile immaginare che la danza, o meglio, il 'rito' della danza, possa essersi sviluppato come primitivo meccanismo di costruzione di un'identità collettiva (gli altri si muovono allo stesso modo e allo stesso ritmo con cui mi muovo io, dunque sono simili a me), e insieme di un'identità individuale come membro di una società formata da altri individui» (ivi, p. 13).

³³¹⁸ ivi, pp. 14-15.

³³¹⁹ Muovendo dal riconoscimento dell'intrinseca «plasticità» degli «schemi corporei», l'approccio di cinestesia empatica mira a istituire un'esperienza di carattere multimodale e crossmodale che preveda l'interazione del corpo senziente con l'ambiente e gli oggetti e può essere associata ai fenomeni di simulazione incarnata. Si veda a riguardo: D. Reynolds, M. Reason (a cura di), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, Bristol: Chicago, 2012, p. 319, trad. mia.

corpo di qualcun altro che viene toccato in una parte corporea equivalente»³³²⁰, mi pare possa fornire un ulteriore sostrato teorico al fine di validare la fondamentale proposta formulata da O'Dell.

Una seconda fonte che occorre menzionare coincide con il fondamentale contributo *The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80*, apparso in prima edizione nel 2007 a firma di Peggy Phelan³³²¹. Phelan ha avuto indubbiamente il merito di porsi come una delle teoriche maggiormente ricettive nell'intendere la questione percettologica come profondamente implicata tanto nelle pratiche artistiche, quanto nel loro definirsi a partire da un sostrato storico-politico che ponesse l'assenza e l'immaginazione di presenza quale proprio motore teoretico³³²². Il contributo della studiosa, rinnovando quella propensione teorica già estesamente riscontrata nella storiografia sull'aptico primo-novecentesca, tende a ricondurre uno spettro estremamente variegato di manifestazioni – tutte facenti capo in maniera incontestabile all'alveo del femminile e del femminismo – al campo semantico del “toccare” [*touch*]. La preziosa ricerca licenziata da Phelan costituisce in questo senso un imprescindibile *vademecum* atto a rivendicare come, per dirla con le parole della sua autrice, «uno dei lasciti più rivoluzionari dell'arte femminista riguarda i contorni epistemologici del tatto stesso [*touch itelf*]»³³²³.

All'interno di un simile lascito Phelan contempla un regesto di esperienze tra le quali figurano le performance di Yoko Ono e di Marina Abramovich, in cui il fruitore è chiamato a rinunciare alla privilegiata posizione voyeuristica per invadere lo spazio dell'opera e, operativamente, toccare o intervenire sul corpo delle artiste; gli atti performativi di Gina Pane che favoriscono una potente risonanza carnale tra i gesti estremi compiuti dall'artista e il suo pubblico; l'esposizione (e spettacolarizzazione) della trasformazione chirurgica del volto

³³²⁰ C. Keyzers, B. Wickers, V. Gazzola, J.-L. Anton, L. Fogassi, V. Gallese, *A Touching Sight: SII/ PV Activation during the Observation and Experience of Touch*, in “Neuron”, N. 42, aprile 2004, pp. 1-20.

³³²¹ P. Phelan, *The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80*, in C. Butler (a cura di), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cat. Mostra (Moca, Los Angeles, 4 marzo – 16 luglio 2007; National Museum of Women in the Arts, Washington D.C, settembre – dicembre 2007; PS.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York, febbraio – Maggio 2008; Vancouver Art Gallery, Vancouver B.C., ottobre 2008 – gennaio 2009), Moca: The MIT Press, Los Angeles: Cambridge, Mass., 2007, pp. 347-361, qui 346, trad. mia.

³³²² Occorre a questo proposito ricordare il contributo P. Phelan, *Dance and the history of hysteria*, in S. Leister Foster (a cura di), *Corporealities: dancing, knowledge, culture, and power*, Routledge, Londra: New York, 1995, pp. 90-105 in cui l'autrice elabora una convincente lettura incardinata su come le metodologie androcentriche di manipolazione clinica del corpo femminile, destinate a lasciare progressivamente spazio a una metodologia di analisi fondata sullo scambio verbale e non più prevalentemente somatico, avesse portato la singolare conseguenza, evidentemente radicata nella storia clinica della paziente isterica, di un desiderio di danzare e, allo stesso tempo, l'impossibilità di muoversi. Ancora, nella toccante monografia dedicata alla performance *Mourning sex: performing public memories* Phelan poteva interrogarsi, contestualmente all'indagine masochista condotta da O'Dell, su come fronteggiare l'elemento maggiormente connotativo e, allo stesso tempo, problematico di tale manifestazione in presenza, ossia il venire meno del corpo materiale con l'esaurirsi del frangente performativo stesso. Penetrando idealmente l'intercapedine umbratile lasciata da tale spazio lasciato vacante, la studiosa opta per sondare il potenziale creativo insito nell'assenza, piuttosto che ricostruire uno stato di reale (e descrittiva) presenza: «in *Mourning Sex* sto indagando sulla possibilità di ricavare qualcosa di sostanziale dalla sagoma lasciata dopo la scomparsa del corpo. La mia intuizione è che il contorno affettivo di ciò che abbiamo perso possa avvicinarci ai corpi che vogliamo ancora toccare più di quanto possa fare l'illustrazione restaurata. O almeno la cavità del contorno potrebbe permetterci di capire più profondamente perché desideriamo tenere in mano dei corpi che non ci sono più». Spostando il fulcro del discorso in una direzione ancor più politica, Phelan ha messo in più sedi in luce come al cuore della cosiddetta rivoluzione sessuale verificatasi dalla fine degli anni Sessanta, «il fare nel “fare l'amore” segna una fedeltà a niente di più e niente di meno che alla forza del desiderio di fare qualcosa al presente. Il fare particolare messo in atto attraverso il sesso, con il sesso e nel sesso, si riversa rapidamente dalla cosa stessa nel fare sociale, psichico e politico più ampio, più pubblico, immaginato», rifuggendo la costruzione di un discorso riduzionistico e intraveda piuttosto, nella molteplicità di forze chiamate in campo, il suo carattere dirompente. P. Phelan, *Mourning sex: performing public memories*, Routledge, Londra: New York, 1997, pp. 3-4, trad. mia.

³³²³ P. Phelan, *The Returns of Touch: Feminist Performances cit., 1960-80*, p. 346, trad. mia.

da parte di Orlan; il celeberrimo happening metropolitano *Tapp und Tastkino* (novembre 1968) dell'austriaca Valie Export la quale, indossando un cartonato miniaturistico di una sala cinematografica, invitava candidati selezionati tra il “pubblico” cittadino a introdurre la mano nel cubicolo, così da poterne parlare ciecamente (benché pubblicamente) i seni, con evidente imbarazzo da parte degli spettatori improvvisamente toccatori³³²⁴; gli interventi di arte pubblica o i meravigliosi esemplari di sculture pneumatiche *Pedra e ar* (1966) della poliedrica artista neo-concretista brasiliana Lygia Clark³³²⁵. Ciò che unisce nella magistrale teorizzazione postulata da Phelan un nucleo di imprese così differenti per coordinate storiche e geografiche³³²⁶ concerne l'adesione più o meno marcata alle istanze femministe [Figura 175].



Figura 175: *Yoko Ono, Cut Piece, 1965; Valie Export, Tapp und Tastkino, novembre 1968; Lygia Clark, Pedra en Ar, 1966*

Rispetto ai fondamentali studi di O'Dell e Phelan, come si è visto orientati da un approccio psicoanalitico (il caso delle “performance masochiste” indagate da O'Dell) o dall'individuazione di taluni lemmi al Secondo femminismo (il contributo di Phelan), la proposta sul sentire aptico che vorrei ipotizzare scaturisce dal confronto più strettamente storico-artistico con un regesto di sperimentazioni realizzate tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta in ambito europeo e angloamericano. Non ponendo la questione di genere come un tema dalla valenza immediatamente strutturale (portato che possiede a tutti gli effetti, ma che credo possa essere problematizzato), la successiva argomentazione mira a rendere conto di come la motilità di un corpo che conosce globalmente toccando (il sentire aptico) possa avere orientato l'estensione del medium scultura entro una serie di pratiche artistiche fondate sull'interrogazione congiunta della terza dimensione (ciò che accomuna il corpo vivo all'oggetto scultorea) e la superficie (sia essa statica o in movimento).

³³²⁴ Come ha scritto più recentemente Wanda Strauven, alla quale si deve uno studio particolarmente accurato dell'happening in esame, «in *Tapp und Tastkino*, il corpo femminile è il film, un film che non può essere visto, ma che può essere, o meglio, deve essere toccato. È un “vero” e letterale *touchscreen*. [...] Si può dire che è lo spettatore maschile della fine degli anni Sessanta a essere colto in azione, cioè nella sua fantasia di essere un (spudorato) zotico [rube] al cinema. W. Strauven, *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, pp. 74-75.

³³²⁵ Per un'analisi maggiormente estesa di come il corpus di opere sensoriali licenziate dalle artiste brasiliane Lygia Clark ed Hélio Oiticica sin dal secondo quarto degli anni Sessanta avesse dato avvio a una ricerca non solo «aptica», bensì potentemente multimodale e incentrata sulla componente partecipativa dello spettatore, con la manipolazione di minute sculture metalliche di memoria solo lontanamente minimalista e l'utilizzo di rudimentali (e commoventi) tecnologie esosomatiche quali guanti, visori o fragili strumenti di comunicazione si veda: S. Osthoff, *Lygia Clark and Hélio Oiticica: A legacy of interactivity and participation for a telematic future*, in C. Fusco (a cura di), *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londra: New York, 2000, pp. 156-173.

³³²⁶ Coordinate, tuttavia, sempre puntualmente indica dalla studiosa femminista, che non esita di volta in volta a segnalarne le potenziali implicazioni con la Guerra in Vietnam, la nascita del secondo Femminismo, l'affermarsi dei movimenti in difesa dei diritti degli individui *Queer*.

Come anticipavo nel precedente paragrafo, la pratica artista di Nam June Paik rappresenta un precedente prodromico nell'associare una ricerca di carattere performativo-corporeo estesamente influenzata dalle istanze Fluxus – e sovente incentrata sul movimento delle mani –, un'estensione “tecnofila” del medium scultoreo unitamente all'interrogazione della plasticità dell'immagine elettronica. Laddove Paik non risulta mai nominato né da O'Dell, né da Phelan, è possibile riconoscere una seconda artista che occupa curiosamente una posizione soltanto marginale entro le teorie aptico-performativo approntate dalle medesime e di cui invece può essere utile evidenziarne il posizionamento.

4.3.5. Carolee Schneemann e Rebecca Horn: il gesto registrato è neuromuscolare

Come ha scritto la storica dell'arte Kristen Stiles, con O'Dell e Phelan tra le più autorevoli studiose di arti performative, «Carolee Schneemann descrive sé stessa come pittrice»³³²⁷ di un linguaggio che, con Sabine Breitwieser, deve essere concepito come «in movimento»³³²⁸. È sufficiente sfogliare i numerosi scritti collazionati dall'artista originaria di Fox Chase (Pennsylvania) sin dalla giovanissima età di vent'anni per intuire come l'interrogazione del medium pittura avesse costituito un tema trasversale nella sua pratica artistica, delineando un tema di ricerca inscindibile dall'investigazione dei fenomeni visivi. Di come una simile affermazione possa celare un retroterra intermediale decisamente più articolato e destinato a scompaginare quelle categorie progressivamente consolidate da decenni di teoria dell'arte tedesca, rendono contro altrettante osservazioni postulate dalla medesima Schneemann. Commentando durante una conversazione con Kate Haug il cortometraggio *Fuses* (1965-68), pellicola sistematicamente citata in relazione alla visualità aptica³³²⁹ in virtù tanto del suo contenuto (ossia un frangente di profonda intimità tra l'artista e il compagno, intervallato da bucoliche sequenze paesaggistiche o animate dal gatto della medesima) quanto della materialità dell'immagine analogica a bassa risoluzione (entro una superficie stratificata e ritmata da bruciature, pieghettature e macchie), l'artista affermava:

come pittrice, la pittura è il potere di estendere ciò che si vede o si sente, di intensificarlo, di rimodellarlo. Volevo quindi che i corpi si trasformassero in sensazioni tattili di sfarfallii. E come hai detto tu, ti perdi nell'inquadratura – per muovere il corpo dentro e fuori dalla sua stessa inquadratura, per muovere l'occhio dentro e fuori dal corpo in modo che potesse vedere tutto quello che voleva, ma che fosse anche in uno stato di dissoluzione, otticamente, che assomigliasse a qualche aspetto della sensazione erotica nel corpo, che non è una traduzione letterale. È una traduzione pittorica, tattile, montata come una cornice musicale³³³⁰.

³³²⁷ K. Stiles, *The Painter as an Instrument of Real Time*, in C. Schneemann, *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2003, pp. 3-16, qui 3, trad. mia.

³³²⁸ S. Breitwieser, *Kinetic Painting: Carolee Schneemann's Media*, in p. 13.

³³²⁹ Ne ha già offerto un inquadramento particolarmente articolato Jennifer M. Barker affermando: «il film sperimentale *Fuses* (1967) di Carolee Schneemann, che si è toccata con le mani, è un trattato politico sui piaceri della tattilità che in realtà usa la tattilità per fare la sua dichiarazione politica. [...] Più che queste immagini rappresentative, tuttavia, ciò che colpisce e invita sono gli strati su strati di texture solleticanti, come i granelli di polvere, i graffi e la vernice applicati alla superficie del film. Mentre i suoi soggetti sono in preda all'orgasmo, il film si lancia orgiasticamente in un mondo di materialità. Questo film è, come l'atto sessuale stesso, un tumulto delirante di liscio, ruvido, morbido, duro, fresco, caldo e bagnato» J. M. Barker, *The Tactile Eye*, p. 23, trad. mia. Per un'analisi monografica e documentaria del cortometraggio si veda: R. Bonnefoit, *L'art érotique de Carolee Schneemann: généalogie, étude et réception de Fuses dans le champ cinématographique de l'avant-garde américaine*, Tesi Triennale Université de Neuchâtel. Faculté des lettres et sciences humaines, Neuchâtel, 2019.

³³³⁰ C. Schneemann, K. Haug, *Interview with Kate Haug*, in C. Schneemann, *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, pp. 20-45, qui 43, trad. mia.

Il passaggio trascritto convoglia e porta a sistema uno spettro di attributi che la pratica di Schneemann (come quella di altre artiste e artisti, come si vedrà bene) parrebbe incardinare attorno al sentire aptico. Il documento filmico descritto da Schneemann contestualmente dispone: il rinvio a una pratica pittorica multimodale, giacché basata su quanto l'artista vede e sente, restituito plasticamente (ossia attraverso la duttile operazione di rimodellamento [*reshaping*]); la dissoluzione delle stimolazioni visive trattenute da un occhio allo stesso tempo corporeo ed extra-corporeo e restituite in "sfarfalli" scaturiti da una risonanza "pittorica, tattile".

Al fine di afferrare il senso profondo della suddetta dichiarazione occorre risalire alle seminali annotazioni chiosate da Schneemann nei primissimi anni Sessanta quando, a seguito di un intenso triennio pittorico³³³¹ che tradisce la persistente fascinazione per Cézanne, per il primo Espressionismo Astratto (nella fattispecie di Pollock e De Kooning, che conobbe nel febbraio del '56)³³³² e per i più recenti *Combine Paintings* di Rauschenberg, la giovane artista andava estendendo la "cornice" del medium pittorico per il tramite di elementi semoventi, strutture architettoniche e ricerche di ambito fotografico-performativo, poi confluite nel neologico ambito del "Kinetic Theatre" – identificato da un happening quale il leggendario *Meat Joy* del '64³³³³.

In uno stringato brano dal titolo di matrice pseudo-fisiologica *Il gesto è azione implicita ed esplicita: forma strutturale e attività effettiva* [*Gesture is both implicit and explicit action: structural form and actual activity*], licenziato in un frangente in cui la produzione della medesima risultava ancora principalmente votata alle sperimentazioni di matrice pittorico-fotografica, Schneemann non aveva tardato a postulare come

il gesto è l'involucro dell'unità; esso contiene l'impulso che unisce varie parti di un oggetto o di una scena; assume le forze ritmiche dominanti [*dominant rhythmic forces*]. Il gesto ha una qualità tridimensionale [*three-dimensional*]; è neuromuscolare [*neuromuscular*]; il ricordo [*remembrance*] e il riconoscimento [*recognition*] sono legati all'identificazione cinestesica di base. Il gesto è nella colonna vertebrale [*spine*]; è intangibile e non può essere afferrato senza sentirlo [*cannot be grasped without feeling it*]. Prima sentiamo il gesto di un oggetto [*feel the gesture of an object*], poi possiamo descriverlo³³³⁴.

La qualità spontanea, neuromuscolare, esoscheletrica e sensibile del gesto, trova in un'opera quale l'ipermediale *Up to and Including Her Limits* (1970-76) la sua manifestazione maggiormente completa. Assurgendo a enunciazione femminile e femminista, con essa Schneemann pone genialmente in discussione sia l'arena modernista auspicata da Rosenberg, restituendola in una veste tanto architettonica quanto pubblica

³³³¹ Per un'introduzione ai primi lavori pittorici dell'artista che riservi particolare attenzione alle connessioni che tali prodromiche opere intrattengono con le successive sculture/performance cinetiche si veda: M. Reilly, *The Paintings of Carolee Schneemann*, in "Feminist Studies", Vol. 37, N. 3, inverno 2011, pp. 620-648.

³³³² C. Schneemann, *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle*, K. Stiles (a cura di), Duke University Press, Duke, 2010, p. 424. S. Breitwieser, *Kinetic Painting: Carolee Schneemann's Media*, p. 16.

³³³³ La performance *Meat Joy*, eseguita per la prima volta a Parigi nel contesto del Festival de la Libre Expression il 29 maggio del 1964 ed incentrata sulla progressiva perdita di controllo sul palcoscenico di un grippo formato da nove performer, rende conto del complesso modus operandi di Schneemann. L'idea dell'atto performativo scaturisce dalla collazione da parte dell'artista di stralci di sogni, annotazioni e disegni, incentrati sulla transizione sensoriale tra il frangente onirico e quello della veglia. Si veda a riguardo: C. Schneemann, *Meat Joy* (1964), in T. Brayshaw, N. Wittis, *The Twentieth Century Performance Reader* (1996), Routledge, Londra: New York, 2014, pp. 425-429. Per una recente analisi della performance si veda: H. Curtis, *Fifty years since Carolee Schneemann's Meat Joy (1964)*, in "Performance Research: A Journal of the Performing Art", Vol. 20, N. 2, 2015, pp. 118-120.

³³³⁴ C. Schneemann, *Gesture is both implicit and explicit action: structural form and actual activity*, in C. Schneemann, *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, p. 163, trad. mia.

che obnubila, visualizzandole, le mire solipsistiche del suo fautore, sia l'asfittica direttrice oculocentrica perfezionata da un ventennio di critica greenberghiana sulla pittura del conterraneo Pollock [Figura 176].



Figura 176: Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1970-76, The Museum of Modern Art, New York

L'installazione³³³⁵ o, più precisamente, l'azione performativa, debuttava con l'eloquente titolo *Tracking* nel 1970 nella cornice del London Filmmakers Cooperative (Londra). Assemblando tre ampi fogli di carta a foderare l'angolo di una parete, Schneemann, come noto, veniva issata su un'embricatura installata al soffitto così da poter oscillare dinamicamente sul supporto, reso contestualmente parietale e pavimentale. Munendosi di matite colorate e gravitando nuda o seminuda, l'artista performava un diagramma di segni generati dal moto del corpo sottoposto alla forza di gravità, oltre che da uno spettro di azioni riferibili alla creazione di tracciati lineari e scritte. Nel 1970 londinese, a oltre vent'anni dalla nascita dell'Astrazione Pittorica, Schneemann sostituiva la verticalità virile della posizione eretta con un moto ondivago, orizzontale e assimilabile a una forma di danza o, più precisamente, di coreografia sperimentata dall'artista stessa sin dai primi anni Sessanta in ambito performativo³³³⁶.

³³³⁵ Risulta singolare constatare come Claire Bishop non contempra l'opera entro una genealogia dell'arte installativa, del momento che la medesima parrebbe assolvere a entrambe quelle condizioni strutturali che l'autrice pone quali distintive dell'installazione come espressione artistica (e non della similare, sebbene non sinonimica, installazione dell'arte). Ossia, da un lato come «in un'opera d'arte installativa lo spazio e l'insieme degli elementi che lo compongono sono considerati nella loro interezza come un'entità unica» e, dall'altro, nell'enfatizzare la presenza «letterale» del visitatore nello spazio per cui «piuttosto che immaginare lo spettatore come un paio di occhi disincarnati che osservano l'opera da lontano, l'arte installativa presuppone uno spettatore incarnato, i cui sensi del tatto, dell'olfatto e del suono sono potenziati quanto il senso della vista». Se è vero che l'allestimento di Schneemann non prevedeva la possibilità che lo spettatore camminasse sul monumentale foglio di carta disteso al suolo, parrebbe altresì rilevante segnalare come l'opera travalica la tradizionale articolazione mediale (obiettivo della decostruzione operata da Bishop), richiedendo allo spettatore una fruizione parimenti multimodale e cinestetica (oltre che attivandone la risposta percettiva per il tramite, si direbbe, della simulazione incarnata). C. Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Tate Gallery, Londra, 2005, p. 6, trad. mia.

³³³⁶ Deve essere sottolineato come Schneemann concepisca il piano percettivo-esperienziale, nodale nelle sue performance, nei termini di un training tanto benjaminiano quanto laboratoriale da allenarsi per il tramite per continui esercizi: «come si tocca qualcuno, come lo si trascina, come lo si afferra, come lo si tiene. Ho capito che non avrei mai potuto farlo direttamente. Non avrei mai potuto affrontare di petto i vincoli sensoriali. Ho dovuto evolvere esercizi molto sottili e strani e così ho iniziato a esibirmi perché dovevo essere in grado di farlo, vedere cosa si ottiene, come ci si sente» C. Schneemann, B. Marranca, C. MacDonald, *In the Beginning is Drawing. Carolee Schneemann in conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald*, in "PAJ: Performing Arts Journal", Vol. 122, 2012, pp. 1-15, qui 11, trad. mia.

Le sculture collassate di Oldenburg, gli oggetti processuali di Serra e di Morris, i cordoni ombelicali ritorti di Hesse, per citare un regesto di interventi parimenti influenzati dal gesto rivoluzionario di Pollock e, diversamente, della Scuola di New York, trovano nell'embricatura installata da Schneemann lo strumento mediante cui «tutto il mio corpo diventa l'ente delle tracce visive, vestigia dell'energia del corpo in movimento»³³³⁷. La *planchette* di Gertrude Stein, veicolo di una scrittura aptica precosciente, rivive in un dispositivo *bondage* parimenti aereo, egualmente sensoriale – «è la fisicità a guidarlo», sosterrà l'artista³³³⁸ – e altresì fantasmatico – a performance terminata, il sensuale imbraco fluttua al centro della scena, facendosi esso stesso scultura morbida e privata di un volume su cui modellarsi. Nel solco di O'Keeffe, il gesto di Schneemann perpetua quella ritmica energetica mediante cui il corpo proietta, con il suo peso, le sue leve, i suoi mobili allunghi (dalla spalla alle dita, dal tallone che imprime una spinta cinegetica dandosi slancio) una teoria di linee continue, reificando un diagramma fatto di infiniti contatti tra il corpo e il suo ambiente. La ripetizione ossessiva dell'atto, scaturendo da un baricentro allora anatomico e posizionato tra l'osso sacro e l'ombelico, propaga una catastrofe di linee che scompagina l'ordine di Hesse e la sensibilità femminile di Chicago e Lippard. Con Stein, Clifford-Williams, O'Keeffe, Truitt e la stessa Hesse, anche il gesto di Schneemann, traccia indessicale mediante cui lo spazio acquisisce una demarcazione temporale, non può che muovere dalla pratica lineare, allenata con sistematico rigore, del “fare segno”³³³⁹. «Il disegno – indice esosomatico per eccellenza – è la chiave ed è l'inizio della traduzione della sensazione fisica in un'immagine che poi potrebbe essere abitata, o forse no», ammette l'artista in una conversazione con la critica d'arte Bonnie Marranca tenutasi nel 2010³³⁴⁰. Schneemann discute a tal proposito di una «trasmissione» (e qui torna nuovamente Stein), che travalica tanto il piano dei significati, la cui elaborazione sarebbe antecedente all'esperienza propriocettiva e sinergetica, quanto quello dell'automatismo psichico di matrice surrealista. Una «trasmissione», quella avviata della pittrice nel campo esteso, che «è tattile, è saturazione, è densità spontanea dei tuoi elementi estesi [ossia degli arti] in uno spazio più ampio»³³⁴¹.

Dalla presentazione californiana dell'11 aprile 1974, tale performance avrebbe raggiunto la configurazione di «processo in itinere» [*on going process*], per dirla con Leonard Horowitz³³⁴², o di «installazione-performance», volendo impiegare un'efficace locuzione approntata dalla stessa Schneemann e immediatamente riproposta da Daryl Chin³³⁴³. Unitamente al fregio cartaceo, venivano esibiti sino a otto monitor televisivi impilati per coppie (o per triadi in caso di sei) proiettanti un'accurata selezione di materiali audiovisivi – da un carosello di registrazioni in bianco e nero delle precedenti esecuzioni della performance selezionabili dal visitatore, a un

³³³⁷ C. Schneemann, *Up to and Including Her Limits* (1973–76) in Carolee Schneemann Website (consultato in data 7 aprile 2021): <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/up-to-and-including-her-limits>.

³³³⁸ C. Schneemann, B. Marranca, C. MacDonald, *In the Beginning is Drawing. Carolee Schneemann in conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald*, p. 5, trad. mia.

³³³⁹ Nel solco di O'Keeffe, la pratica intermediale di Schneemann scaturisce dall'esercizio continuativo e, a tratti, aptico-manuale, dello studio della forma: «ho disegnato otto ore al giorno per tre anni quando ero alla Columbia, ed ero ossessionato dal fatto che dovevo imparare a capire la forma, il volume e la dimensione. Dovevo davvero capire le cose attraverso quell'esercizio, osservandole e affrontandole più e più volte. Quindi, questo è molto cruciale» (ivi, p. 6, trad. mia).

³³⁴⁰ ivi, p. 3, trad. mia.

³³⁴¹ ivi, p. 10, trad. mia.

³³⁴² L. Horowitz, *Film as Performance*, in “The Soho Weekly New”, 26 dicembre 1974, s.n.

³³⁴³ D. Chin, *Carolee Schneemann – Up to and including her limits. Documentation*, Anthology film archives, New York, 1974, pagina dattilografata non numerata.

registro di frame immortalanti la quotidianità dell'artista e del suo gatto Kitch (nella ripetitiva pièce *Kitch's Last Meal*)³³⁴⁴. Così progettata, pertanto, l'installazione giungeva a riunire: lo spazio performativo plasmato sul dinamismo del corpo dell'artista imbragato; i graffiti delineati dalla scrittura aptico-corporea condotta ciecamente (ma non per questo frutto di improvvisazione) dalla danza aerea di Schneemann; il coesistere di una stratificazione di temporalità veicolate dalle registrazioni televisive, dalla ritmica di elementi lineari cristallizzati sul supporto, dall'imbragatura solennemente stazionaria. La pittura di Schneemann, motore inventivo profondo delle coreografie, degli atti performativi e dei cortometraggi girati e montati dall'artista, si estende in una scrittura aptico-corporea che attiva il proprio spazio venendo generata dalla ritmica di contatti con l'ambiente circostante. Essa mutua dalla danza una topologia del movimento e una plasticità del gesto registrate sulle candide pareti di tale viscere angolare (dalla venere preistorica al gesso di Clifford-Williams). L'interazione del fruitore con una simile rete di impressioni non si compie in assenza della visione, bensì, e più profondamente, in una condizione che oscilla tra il polo dell'iper-visibilità (la documentazione video delle precedenti performance) e quello dell'invisibilità o, più precisamente, della "non-visibilità". Muovendo dal disegno tridimensionale, il soggetto senziente è chiamato a ricostruire attivamente, sfruttando la propria «immaginazione cinestesica», ciò che Schneemann trasmette mediante la diade imbraco solitario e graffito: la scrittura aptico-corporea stilata dall'artista per cui, per dirla con la coreografa Adesola Akinleye, «chi guarda la danza non fa nulla del lavoro fisico in prima persona, ma nel percepire lo spettacolo ne sperimenta il ritmo come se fosse nel proprio corpo»³³⁴⁵.

Certamente, e lo si è visto nella sezione dedicata alla storia dell'aptico, la micro-fenomenologia di uno spazio modellato per contatto non rappresenta una novità né dal punto di vista delle pratiche artistiche, né sul piano più propriamente teorico. Basti pensare a questo proposito alle prodromiche sperimentazioni filmiche condotte negli anni Quaranta dalla regista sperimentale Maya Deren³³⁴⁶ e sulle quali già la "collega" femminista Barbara Hammer rintracciava un filone genealogico di rara finezza – e di eguale impegno politico – particolarmente rilevante ai fini della presente argomentazione. Nel perimetro di una conversazione intitolata *Time Is an Emotional Muscle*³³⁴⁷, rivisitazione dell'altresì eversiva performance *The Mind Is A Muscle* coreografata da Yvonne Rainer a Judson nel fatidico maggio del '66³³⁴⁸, Hammer non esitava a investire Meyer del ruolo di

³³⁴⁴ L. Horowitz, *Film as Performance*, ibidem.

³³⁴⁵ A. Akinleye, *Geography of the Body*, in "Dance UK", N. 70, 2008, pp. 1-21, qui 21, trad. mia.

³³⁴⁶ Mi riferisco nello specifico al celeberrimo cortometraggio M. Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943). Curiosamente (o forse in maniera del tutto prevedibile), la pellicola della rivoluzionaria cineasta statunitense non appare menzionata nei volumi di Sobchack, Marks e Berker (venendo invece menzionata da Giuliana Bruno in relazione alle connessioni che l'opera filmica di Deren istituisce tra l'alveo della moda e quello dell'immagine in movimento). Allo stesso tempo, lungi dal sospingere un'analisi incardinata sugli attributi della visualità aptica (superficialità dell'immagine, granulometria, completamento del frame *out of focus* da parte dell'osservatore), la peregrinazione in soggettiva orchestrata da Deren rende conto di un vero e proprio viaggio domestico in cui la facoltà vestibolare dell'osservatore appaiono sistematicamente disorientate. Per un'introduzione al cortometraggio si rimanda a: J. D. Rhodes, *Meshes of the Afternoon*, The British Film Institute, Londra, 2011.

³³⁴⁷ B. Hammer, J. Earnest, *Time Is an Emotional Muscle*, in "The Brooklyn Rail", dicembre-gennaio 2012-2013, pp. 18-20.

³³⁴⁸ Per un'introduzione alla valenza politica della performance di Rainer si veda: C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*, Afterall, 2007. Risulta a questo proposito emblematica una descrizione stilata in presa diretta da John Bernard Meyers, in seguito direttore della newyorkese Tibor DeNagy Gallery, che restituisce la vocazione lirico e vestibolare-proprio-cettivo della coreografia progettata da Rainer e messa in scena da un gruppo di sei performer: «per me quello che ho visto ieri è stato il realismo più estremo che abbia mai visto nella danza... Quando ho visto per la prima

«mentore, madre, progenitrice»³³⁴⁹ di una cinematografia che, come noto, aveva costituito negli anni Settanta una vera e propria incubatrice per la rivendicazione di istanze omosessuali, modellando le medesime, ancora una volta, sull'investigazione di un tatto esteso³³⁵⁰. Laddove gli universi cinematografici della rivoluzionaria cineasta avevano messo in scena uno spazio terribilmente vivo, non di rado finalizzato a disorientare le facoltà vestibolari dell'osservatore – è il caso di una celebre sequenza tratta dal cortometraggio “surrealista” *Meshes of the Afternoon* (1943), il cui la protagonista (la stessa Deren) veniva immortalata nel tentativo di rimanere in equilibrio, aggrappandosi a uno spazio colto nel suo roteare e collassare su se stesso³³⁵¹ – Hammer avrebbe ravvisato nel «campo di energie» polarizzato dalla scrittura astratta di Gertrude Stein, il consolidarsi di una sensibilità tattile scoperta nell'incontro amoroso con un corpo di donna³³⁵².

Il gesto neuromuscolare della pittrice Schneemann, reificato in un'imbracatura sospesa ed eternato da un palinsesto di monitor, forse sciente della locomozione parimenti antigravitazionale di Deren – che peraltro l'artista statunitense conobbe a Manhattan³³⁵³ – si sarebbe concretizzato, entro i primi anni Settanta, in un regesto di dispositivi sovente zoomorfi atti a mappare lo spazio per progressiva palpazione. Anche in questo caso, l'elemento di stringente importanza sarebbe stato costituito dall'intersezione tra un corpo scultoreo agente che misura lo spazio e la sua registrazione per il tramite di immagini statiche o in movimento.

Si pensi agli oblungi guanti esosomatici di *Finger Gloves*, indossati dall'artista tedesca Rebecca Horn nel contesto della performance filmata *Fingerhandschuhe* del '72. Esito di una più estesa ricerca avviata sin

volta *The Mind Is A Muscle*, sono rimasto impressionato dall'impeto lirico del movimento, a volte quasi rapsodico nella sua celebrazione del rilascio di energia e/o del contenimento dell'energia da parte dei corpi (dei danzatori). Ieri quello che mi sembrava di sperimentare era molto diverso. Nel momento in cui è stato proiettato il piccolo filmato di un piede che tocca delicatamente una palla, la mia reazione è stata quella di vedere l'intero “balletto” come una forma di “predicazione”: “Questo è ciò che riguarda il corpo”. Il corpo è fresco, oppure suda; non può ignorare la gravità, meglio cedere ad essa. Il corpo salta e cade. Possiamo stare in equilibrio, ma solo per un momento o due». J. B. Meyers cit. in Y. Rainer, *Feelings Are Facts*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2006, pp. 302-303, trad. mia.

³³⁴⁹ *ivi*, p. 18, trad. mia.

³³⁵⁰ Cfr. B. Hammer, *After Gertrude Stein*, in *HAMMER!: Making Movies Out of Sex and Life*, The Feminist Press at the University of New York City, New York, 2010, pp. 154-156.

³³⁵¹ Per un'introduzione al cortometraggio si rimanda a: J. D. Rhodes, *Meshes of the Afternoon*, The British Film Institute, Londra, 2011.

³³⁵² A questo proposito Barbara Hammer giunge a ipotizzare una flessione della facoltà percettiva determinata dall'incontro amoroso omosessuale: «la mia vita è cambiata quando, da donna eterosessuale, ho fatto l'amore con una donna. Il mio senso del tatto è aumentato incredibilmente». Rievocando la scrittura «opaca» e al «tempo presente» della poesia sperimentale (e laboratoriale) di Gertrude Stein, anche la regista statunitense perviene a immaginare una sorta di coscienza corporeo-aptica radicata, allora, nella stimolazione di luogo puntiforme per eccellenza, la clitoride: «il modo in cui propongo che questo senso si sia sviluppato per me è stato attraverso l'amore o il contatto con una donna il cui corpo era simile al mio. L'area più grande del nostro cervello è collegata al tatto e la parte più grande di quest'area è costituita dai centri nervosi dei pollici e del clitoride, nel caso di una donna. Non c'è da stupirsi che il mio senso del tatto sia aumentato! Penso che anche l'astrazione sia molto fisica, non è mentale. Quando guardo un dipinto a spruzzo senza alcun tipo di linea, ho una sensazione reale di quelle particelle. È una connessione tra la vista e il tatto che forse ho sempre avuto, ma che non ho mai veramente colto fino a quando non ho fatto coming out. Quando guardo il mondo, come quando guardo questo parquet, dal mio punto di vista sento nel mio corpo come se lo toccassi. Alcuni l'hanno chiamata cinestesia, o senso aptico. L'emulsione della pellicola è essa stessa una pelle, e alcune persone sviluppano le proprie emulsioni, che ci crediate o no, e graffiano e staccano la pelle dalla pellicola per poi ri-fotografarla» (B. Hammer, J. Earnest, *Time Is an Emotional Muscle*, 19, trad. mia).

³³⁵³ C. Schneemann, *Interview with ND*, in C. Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Project*, pp. 112-129, qui 113.

dall'ultimo quarto degli anni Sessanta sull'estensione scultoreo-cinetico-protesica del corpo³³⁵⁴, calzando tali apparecchi lignei foderati in tessuto, progettati a ricreare una “mano-chela” di cinque elementi lignei coperti di tessuto e lunghi circa un metro, Horn licenziava una rivisitazione proteiforme del bastone per ciechi cartesiano – o di una rudimentale interfaccia aptica da laboratorio – mediante cui «l'azione di leva delle dita allungate intensifica il senso del tatto nella mano. Mi sento toccare, mi vedo afferrare e controllo la distanza tra me e gli oggetti»³³⁵⁵. Il filmato *Scratching Both Walls at Once* [*Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren*] girato in un interno berlinese nel '74 schiude un ambiente aptico-sonoro in cui, ai passi cadenzati della performer Horn si accompagna il familiare stridio di un oggetto rigido che gratta i muri perimetrali, quasi che la sua remota guida volesse verificare il reale ingombro dello spazio e del proprio impatto su di esso scarnificandolo o, per dirla con Giuliana Bruno, graffiandolo³³⁵⁶. Le traiettorie generate dalla *planchette* di Stein, dalla modellazione cieca di Clifford-Williams, dai movimenti corporei di O'Keeffe e dalla danza pittorica di Schneemann, imprimendosi sulle pareti, esibiscono pubblicamente il frangente corporeo di invenzione ed esecuzione dell'intervento, altrimenti protetto nella sfera privata [Figura 177].



Figure 177: Rebecca Horn, *Scratching Both Walls at Once* [*Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren*], 1972; Rebecca Horn, *Pencil Mask* [*Bleistiftmaske*] del '72

Come noto, molteplici risultano gli apparecchi progettati da Horn al fine di alterare l'esperienza percettiva del suo candidato (ossia, tendenzialmente, lei stessa). Non di rado, in essi l'artista sfrutta la sensibilità aptica nel compromettere le proprie facoltà vestibolari, impegnando la mobilità di tutti gli altri e la motilità “aiutata”, per dirla con Duchamp, degli arti inferiori, superiori e finanche del volto. Si rammentino a tal proposito le fascianti sculture performative di *Unicorn* [*Einhorn*] (1970-71) celeberrima imbragatura culminante con una protuberanza cornea che, una volta issata al seno e alla testa così da modificare l'equilibrio assiale di Horn, permetteva alla medesima di percorrere ad ampie falcate un campo di grano saggiando un sentire “animale”,

³³⁵⁴ Per un'introduzione alle sculture protesiche di Horn che riservi particolare attenzione a come la produzione dell'artista si riveli profondamente influenzata, anche per ragione schiettamente biografici (ossia per via di numerosi ricoveri) da iconografie di matrice medico-anatomiche si veda: N. Spector, *Nor the Bachelors Nor the Bride: The Hybrid Machine of Rebecca Horn*, in G. Celant, N. Spector, G. Bruno (a cura di) *Rebecca Horn*, Cat. Mostra (The Solomon R. Guggenheim, Museum, New York, 25 giugno – 26 settembre 1993), Guggenheim Museum: Rizzoli, New York, 1993, pp. 55-67, qui 57.

³³⁵⁵ C. Haenlein (a cura di), *Rebecca Horn: The Glance of Infinity*, Art Pub Inc, Zurigo, 1997, p. 58, trad. mia.

³³⁵⁶ G. Bruno, *Interiors: Anatomies of the Bride Machine*, in G. Celant, N. Spector, G. Bruno (a cura di) *Rebecca Horn*, pp. 79-95, qui 81. Si deve inoltre a Bruno una splendida ed esaustiva proposta di lettura volta a equiparare gli apparati protesici sondati per oltre vent'anni da Horn ad altrettanti bendaggi progettati in ambito medico e finalizzati alla cura del soggetto femminile.

oppure a *Pencil Mask* [*Bleistiftmaske*] del '72, visore reticolare che consente all'artista di tracciare un groviglio di linee orientando ritmicamente il volto sul supporto. L'automatismo di Pollock, traslato in un gesto orizzontale, appare sostituito da un diagramma di segni facciali che neutralizza l'azione egemonica dell'occhio in virtù della sua eccessiva vicinanza al piano di proiezione.

Tanto Giuliana Bruno quanto Teresa Macri hanno composto pagine penetranti sulla dimensione cinematografica dell'opera di Rebecca Horn. Stando con Bruno³³⁵⁷, le «macchine piumate» [*“plumed” machines*] assemblate dall'artista assurgono al rango di dispositivi ipersensibili, costruiti *da una donna per una donna*, al fine di realizzare un'esperienza sensuale del corpo proprio in funzione dell'ambiente che esso abita e che concorre attivamente a modellare. Entro tale processo, i videotape registrati da Horn in Super 8 oppure in pellicola rappresentano una fonte preziosa, imprescindibile per la catalogazione delle suddette imprese locomotorie – altrimenti ridotte all'esibizione degli ingegnosi imbraghi che, venendo in genere issati in sospensione, riecheggiano i casi di Oldenburg, Hesse e Schneemann. «Come il cinema, macchina della modernità – annota con acutezza Bruno, le ricerche performativo-filmiche di Horn – lavorano tra anatomia e topografia»³³⁵⁸. Con Macri, una simile topografia diviene palcoscenico di un corpo teriomorfo in perenne definizione. La figura della donna uccello – si rammentino i piccoli idoli neolitici menzionati in relazione a Szapocnikow –, celebrata da ingegni quali *Cockatoo Mask* [*Kakadu-Mask*], immortalato nella performance filmica *Performance II* (1973), l'avvolgente involucro di *Paradise Widow* [*Paradieswitwe*] protagonista dell'omonimo lungometraggio del '75, unitamente alla morbida ruota di *The Feathered Prison Fan* [*Die Sanfte Gefangene*] del '78, nautilo meccanico che inghiotte il corpo di una ballerina, si esibisce in «un piumaggio magico che è anche attivazione tattile del desiderio. Le piume divengono un sofisticato schermo di difesa e un seducente conduttore libidinale verso l'altro»³³⁵⁹ [Figure 178].

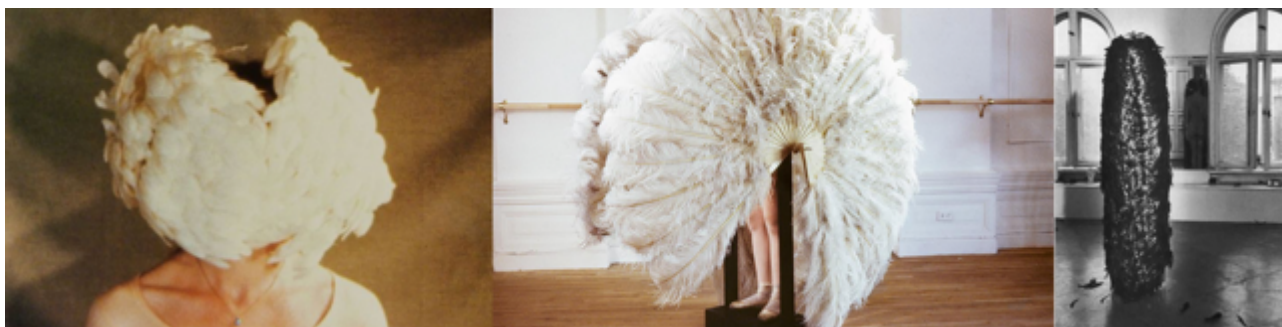


Figure 178: Rebecca Horn, *Cockatoo Mask* [*Kakadu-Mask*], 1973; Rebecca Horn, *Paradise Widow* [*Paradieswitwe*], 1975; Rebecca Horn, *The Feathered Prison Fan* [*Die Sanfte Gefangene*], 1978;

Con Deren, Schneemann e Horn, misurare lo spazio significa configurare un disegno aptico-gestuale talvolta visibile (il graffito colorato di Schneemann), più spesso transeunte – sebbene udibile, come accade in Horn – delineato da un corpo che apprende in movimento. Un corpo laboratoriale e pesante, teatro anatomico vivente

³³⁵⁷ Occorre segnalare come le riflessioni di Bruno sull'opera di Horn precorrono di circa un decennio le fondamentali riflessioni sul site-seeing esposte nell'*Atlante delle emozioni*, che dunque queste ultime poterono attivamente sollecitare.

³³⁵⁸ *ivi*, p. 79, trad. mia.

³³⁵⁹ T. Macri, *Cinemaschine del desiderio*, Costa & Nolan, Milano, 1998, p. 110.

animato da una ritmica di spinte e contropunte (la linea funzionale di Berenson), che danza una coreografia disegnativa. L'esperienza intersoggettiva generata dal sentire aptico, in cui la performer agisce e il fruitore risuona (o simula, per dirla con Gallese), riunisce in un sistema coeso scultura protesica, performance e registrazione fotografico-filmica. La pittura, rinunciando alla planarità delimitante della cornice modernista, ha perduto la sua purezza relativa. Ciò è accaduto non tanto e non solo per il suo farsi spazio vissuto la cui essenza travalica i limiti del medium, bensì in quanto tale spazio promana da una ritmica di segni che l'occhio può ancora inseguire (il vedere aptico), ma che solo il corpo senziente, per il tramite della propriocezione, dell'esterocezione, dell'interocezione, dell'immaginazione cinestesica e della memoria sensoriale, può tentare di comprendere. L'erosione dell'ovoide brancusiano, incidentalmente incitata da Pollock e auspicata con perseveranza da Greenberg, ha condotto la scultura a riscoprire talune sue coordinate per certi versi invalicabili. Ossia, il corpo a corpo con il materiale, entro un regime di autorialità scientemente diffusa (il punto di vista della MET) e la sperimentazione di uno spazio condiviso e definito da una pratica intermediale (il *making special* di Dissenayake). Ciò che mi auspico di dimostrare di seguito è come tale flessione, lungi dal proporsi quale fenomeno storico, possa aver costituito una storia avente delle coordinate alquanto precise e, almeno inizialmente, statunitensi. Più precisamente, delle coordinate che avrebbero visto nella topografia di talune "istituzioni" newyorkesi la propria legittimazione. Sospetto che anche Jole de Sanna, nel '76 una giovanissima critica appassionata e particolarmente aggiornata, come mostrerò, sulle vicissitudini artistiche d'oltreoceano, possa avere a lungo meditato su una simile, peculiare, congiuntura.

4.3.6. Castelli - Sonnabend Videotapes and Films, 1974

Nei primi mesi del 1974 nasceva la newyorkese Castelli - Sonnabend Videotapes and Films, nota con l'acronimo CSVAF in qualità di «prima organizzazione dedicata alla vendita di opere d'arte in movimento negli Stati Uniti, offrendo sia film che video in vendita a collezionisti privati e istituzioni»³³⁶⁰. La collettiva inaugurale, organizzata in collaborazione dalle due leggendarie gallerie, avrebbe aperto i battenti nel giugno di quello stesso anno nella sede Castelli di 420 di West Broadway a SoHo, dando avvio a una serie di manifestazioni tenute con cadenza regolare sino all'estate del 1985. Certamente, e come già segnalato dalla recente bibliografia critica costituitasi sull'argomento, l'operazione messa in atto nel '74 rappresentava un'iniziativa non scevra di profonde e strutturali contraddizioni. La Galleria Castelli, fondata dall'espatriato triestino³³⁶¹ nel 1957 in un loft in 4 East 77, si era progressivamente imposta all'attenzione del mercato statunitense con la "scoperta" e la promozione di artisti nevralgici per gli sviluppi artistici di secondo Novecento. Dapprima, nel '58, con Rauschenberg, Johns, Warhol e, nella decade successiva sulla

³³⁶⁰ E. Balsom, *Original Copies: How Film and Video Became Art Objects*, in "Cinema Journal", Vol 53, N. 1, 2013, pp. 106-118, qui 106, trad. mia. Si rimanda al contributo di Balsom per un'esauritiva introduzione al fenomeno della "mercificazione" dei videotape, indagato con uno sguardo genealogico (molto acutamente l'autrice ravvisa nell'operato del gallerista di origini francesi Levy il prodromico tentativo di vendere brani filmici), statunitense, ebbene non privo di importanti affondi sul contesto europeo.

³³⁶¹ Per gli anni "italiani" della primissima formazione dell'intellettuale e futuro gallerista rimando a una densa memoria di Gillo Dorfles, come noto suo conterraneo, particolarmente indicativa anche rispetto al ruolo che ebbe, dai primi anni Sessanta, la galleria Castelli nel cucire una serie di relazioni tra Italia e Stati Uniti: G. Dorfles, *Leo Castelli: un uomo elegante. Conversazione con Gillo Dorfles* (marzo 2007), in A. Jones, *L'italiano che inventò l'arte in America*, Castelvecchi, 2007.

Settantasettesima Strada, con Nauman, Serra, Morris e Benglis, Castelli aveva rappresentato, per dirla con Titia Hulst, «il primo commerciante a ottenere un ampio successo commerciale per artisti americani d'avanguardia», catalizzando le mire di artisti, galleristi e critici dal Vecchio continente e fungendo a suo stesso dire da «ponte» tra i due *côté*, in particolar modo a seguito della fatidica Biennale “americanofila” del '64³³⁶². La Galleria Ileana Sonnabend, fondata dalla competitor Ileana Schapira (consorte di Castelli dal '33 sino al '57)³³⁶³ quale succursale nordamericana della nevralgica sede parigina aperta nel '62 e promotrice a sua volta delle più avanzate ricerche statunitensi, debuttava in Madison Avenue nel 1970, per poi trasferirsi nel medesimo stabile di Soho non più tardi del 1971³³⁶⁴.

L'iniziativa newyorkese non rappresentava un *unicum* nel panorama internazionale, seguendo di un lustro la mitologica collettiva *TV As a Creative Medium* inaugurata nel maggio del '69 alla Howard Wise Gallery³³⁶⁵, e inserendosi in una vibrante trama di esperienze europee. Tra di esse devono essere almeno ricordate le attività dalla Videogalerie (Dusseldorf) di Gerry Schum, produttore dei filmati di artisti della Land Art, fautore della collettiva *Videotapes* per il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del '72, e morto suicida nel '73³³⁶⁶; il Centro Diffusione Grafica di Firenze, nato nel '72 a sostegno della produzione video di artisti italiani, accanto al Centro Video Arte inaugurato a Palazzo Diamanti (Ferrara) nel '73³³⁶⁷; le grandi esposizioni tedesche raccoltesi attorno alla Städtische Kunsthalle Düsseldorf con la manifestazione diffusa *Prospekt 71: Projektion. Filme, Video, Diaserien, Photoprojekte von 76 Künstlern* tenutasi nell'ottobre del '71³³⁶⁸, seguita dall'altresi monumentale rassegna *Video Bänder* ospitata alla Kölnischer Kunstverein nell'estate del 1974³³⁶⁹.

Ciò che distingue le suddette manifestazioni europee, suddivise tra centri di ricerca/produzione e altrettante occasioni espositive atte a recare testimonianza in presa diretta della vitalità del “nuovo” medium, afferisce

³³⁶² T. Hulst, *The Leo Castelli Gallery*, in “Archives of American Art Journal”, Vol. 46, N.3-4, 2007, pp. 14-27, qui 16, 25 trad. mia. Il contributo di Hulst fornisce un'attenta ricostruzione dei primi anni della Castelli, evidenziandone tanto il ruolo nevralgico nella configurazione di un mercato dapprima statunitense e poi europeo di opere licenziate da artisti “autoctoni”, quanto le perplessità scaturite da una simile svolta commerciale e massificata in critici quali Rosenberg e Rose (ivi, p. 26). Si veda inoltre per un'introduzione critica alla biografia di Castelli: P. Plagens, *Leo Castelli and the New World*, in “New England Review”, Vol. 31, N. 3, 2010, pp. 33-39.

³³⁶³ Celebratosi il 7 ottobre del '33 a Bucarest, città Natale di Sonnabend, la coppia si sarebbe sciolta alla fine degli anni Cinquanta, con il secondo matrimonio della gallerista con Michael Sonnabend: A. Cohen-Solal, *Leo and his circle: the life of Leo Castelli*, Alfred A. Knopf, New York, 2010, pp. 122, 152.

³³⁶⁴ A. Temkin, C. Lehmann, *Ileana Sonnabend: Ambassador for the New*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York), MoMa Artbook, New York, 2013.

³³⁶⁵ Per un'introduzione alla mostra si rimanda alla ricchissima (e ormai classica) presentazione apparsa sulle pagine di “Afterimage” nel maggio dell'84, attenta nel proporre una genealogia della Video Art che muovesse dalle ricerche cinetiche di Moholy-Nagy, Wilfred e Calder in una chiave, idealmente, anticapitalista: M. Sturken, *TV as a Creative Medium. Howard Wise and Video Art*, in “Afterimage”, maggio 1984, pp. 5-9.

³³⁶⁶ Cfr. B. Hesse, U. Wevers, *Ready to shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum: Videogalerie Schum*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 2004.

³³⁶⁷ Per una panoramica degli sviluppi della Video Art e dei suoi enti promotori in Italia si rimanda alla recente silloge di saggi presenti nella sezione: C. Saba (a cura di), *Centri di produzione e disseminazione*, in C. Saba, V. Valentina (a cura di), *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, Cat. Mostra (Galleria D'Arte Moderna; Palazzo delle Esposizioni, Roma, 12 aprile – 4 settembre 2022), Treccani, 2022, pp. 127-242.

³³⁶⁸ AA.VV., *Prospekt 71: Projektion. Filme, Video, Diaserien, Photoprojekte von 76 Künstlern*, Cat. Mostra (Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Germania, 8 ottobre – 21 ottobre 1971), Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1971.

³³⁶⁹ AA.VV., *Video Bänder*, Cat. Mostra (Kölnischer Kunstverein, Köln, 6 luglio – 8 agosto 1974), Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974.

allo statuto commerciale delle gallerie Castelli e Sonnabend³³⁷⁰, sin dalla seconda metà degli anni Settanta pivotali nella vendita, lo si è detto, di opere prodotte su suolo statunitense. Come ha già chiarito Erika Balsom, nonostante le incoraggianti premesse e la stipulazione di contratti atti a codificare finanche sul piano legale il video d'artista in qualità di opera d'arte vendibile e soggetta a restrizioni, il fatturato della neonata Castelli-Sonnabend, correlato al noleggio e alla vendita dei nastri registrati in edizione limitata (sino a un massimo di venti) non dovette essere fiorente, portando l'ente a dover fronteggiare problemi finanziari non irrilevanti sin dal '77³³⁷¹. La volontà di tradurre il videotape in un oggetto collezionabile e idealmente affine a un *Combine Paintings* di Rauschenberg o a un rilievo *Untitled* di Bontecou, per citare alcuni dei nomi rappresentati da Castelli, dovette rivelarsi all'epoca fallimentare, non trovando una risposta di mercato sufficientemente solida³³⁷². Ai fini della mia argomentazione, risulta indispensabile analizzare l'iniziativa dei galleristi individuando un duplice ordine di livelli strettamente interrelati. Il primo pertiene al piano ideologico dell'impresa per cui il video, stadio ultimo del (presunto) fenomeno di dematerializzazione dell'opera d'arte inaugurato dalle ricerche concettuali, trovava una sede di presentazione pubblica presso quelle realtà massimamente implicate nella costruzione di un mercato finanziario nazionale e internazionale dell'arte statunitense. Il secondo, impiegando una sincera osservazione formulata da Paik riferendosi all'industriale Howard nel maggio dell'83, pertiene al fatto che simili esperienze potevano definire, entro le maglie del vituperato capitalismo americano, «un perfetto equilibrio tra denaro ed estetica»³³⁷³. Le questioni sull'apico, come cercherò di dimostrare di seguito, si inseriscono all'interno di un simile equilibrio, sia esso perfetto oppure, più modestamente, fibrillante.

4.3.6.1. Allestimento e catalogo espositivo: una lettura aptica

Uno strumento imprescindibile per comprendere l'iniziativa *Castelli - Sonnabend Videotapes and Films* corrisponde al primo catalogo edito in occasione della collettiva inaugurale, tenutasi dal 1° giugno al 15 giugno

³³⁷⁰ Il punto è già stato messo in evidenza da Cynthia Chris e Jason Simon, ai quali si deve una capillare mappatura degli enti (principalmente no-profit), delle istituzioni e delle riviste che sin dallo scadere degli anni Sessanta sostennero su suolo statunitense le sperimentazioni video: C. Chris, J. Simon, *Surveying Videoscapes: The Politics of Distribution in Tiered Visual Economies*, in "Art Journal", Vol. 74, N. 4, inverno 2015, pp. 5-20, qui 10.

³³⁷¹ E. Balsom, *Original Copies: How Film and Video Became Art Objects*, pp. 106-107. Alla voce Condizioni di noleggio e vendita stilata nel biennio '76-'77 la Galleria si premurava di fornire al futuro collezionista-compratore un esaustivo vademecum inerente alle condizioni di acquisto, di riproduzione e di disposizione di un'opera, quale appunto quella filmica, potenzialmente ubiqua e replicabile. Si apprende a tal proposito come «gli acquirenti e i noleggiatori di copie di videocassette e film elencati in questo catalogo ("l'opera") acquisiscono una licenza limitata ai sensi del diritto d'autore per esporre l'opera durante la durata della loro licenza, soggetta ai seguenti termini e condizioni: l'opera non può essere copiata o duplicata; non può essere noleggiata o prestata ad altri o esposta fuori dai locali dell'acquirente o del noleggiatore o utilizzata a fini commerciali in qualsiasi modo; non può essere trasmessa o trasmessa via cavo o in altro modo e non può essere richiesto il pagamento di un biglietto d'ingresso per la sua visione. Se le opere acquistate sono usurate o danneggiate, è possibile ottenere nuove copie restituendo l'opera a Castelli-Sonnabend e pagando le tariffe per le nuove copie in vigore. Tali spese si basano sui costi effettivi di riproduzione, spedizione e altri costi attribuibili a questo servizio. Tutti i diritti d'autore e di riproduzione delle videocassette e dei film elencati in questo catalogo rimangono di proprietà esclusiva dell'artista» Castelli Gallery, *Castelli/Sonnabend Videotapes and Films*, 3 aprile 2020. Consultabile al link (visitato il 5 settembre 2021): <https://www.castelligallery.com/blog/castelli-sonnabend-videotapes-and-films>.

³³⁷² Balsom si è lungamente interrogata sul tema, segnalando come alla metà degli anni Novanta, con il Digital Turn, non solo il mercato delle edizioni limitati di brani filmici avrebbe ritrovato una notevole vitalità, ma che una simile vitalità sarebbe dipesa in buona parte dal numero di esemplari resi disponibili, limitati a un massimo di dieci elementi (E. Balsom, *Original Copies: How Film and Video Became Art Objects*, p. 110).

³³⁷³ N. June Paik, cit. (in una conversazione con l'autrice registrata il 5 agosto del 1983), in M. Sturken, *TV as a Creative Medium. Howard Wise and Video Art*, p. 5, trad. mia.

del 1974 presso gli spazi al 420 di West Broadway. L'esposizione proponeva un *parterre* di artiste e artisti statunitensi oggi illustri e all'epoca giovani trentenni, tra i quali si distinguono Vito Acconci, John Baldessari, Robert Bell, Lynda Benglis, Peter Campus, Frank Gillette, Tina Girouard, Nancy Holt, Joan Jonas, Paul Kos, Richard Landry, Andy Mann, Charlemagne Palestine, Richard Serra, William Wegman. Rispetto alla prima collettiva di videotape organizzata alla Castelli nella primavera del '71 con esemplari di Sonnier e Nauman proiettati al muro con il pubblico seduto al suolo, la mostra del '74 aveva previsto – da quanto è possibile appurare vagliando l'unica fotografia disponibile in archivio – una serie di apparecchi televisivi installati su piccoli plinti e provvisti di una serie di cuscini destinati al pubblico [Figura 179].



Figura 179: Castelli-Sonnabend, *Videotapes and Film*, 1974

Mentre la documentazione fotografica rivela la progettazione di un percorso espositivo a stazioni in cui il visitatore, trasferendosi da un dispositivo all'altro (come accade ancora oggi nelle moltissime iniziative aventi quali protagonisti schermi di molteplici dimensioni), poteva accomodarsi e seguire i filmati prodotti dai quindici artisti rappresentati, lo spoglio della pubblicazione consente di afferrare, *visualizzandola*, una tendenza condivisa che parrebbe serpeggiare alla base dell'iniziativa. Il volumetto confezionato da Castelli-Sonnabend costituisce a tal proposito uno strumento editoriale prezioso e di agile consultazione. Presentando gli artisti in ordine alfabetico e annoverandone tra i ranghi alcuni non esposti (tra i quali Bruce Nauman, Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg), l'impaginazione si conforma a un layout funzionale: ad accompagnare il nominativo del "video-maker" figura un frame mutuato dalla performance e riprodotto con i bordi stondati così da emulare un monitor televisivo (nel caso dei videotape) o mantenuti rettangolari (nel caso dei film), unitamente alle informazioni essenziali e a una breve nota esplicativa. Ciò che colpisce del nutrito catalogo, con O'Dell lettura aptica di oltre duecento pagine da sfogliare ripetutamente, compiendo un percorso oculomanuale di andirivieni tra le immagini, corrisponde all'assoluta predominanza del corpo a scapito di qualsiasi altro soggetto. Un ricorrere sistematico del corpo dell'artista, sia esso colto nella sua interezza o identificato da uno spettro di organi-sineddoche, variabilmente immortalato nell'atto di toccare, toccarsi, esplorare lo

spazio per il tramite del suo ingombro, manipolare oggetti o materiali, suonare con le dita strumenti musicali, comporre gesti ritmici.

Al fine di dimostrare fino a che punto un toccare esteso dominasse trasversalmente le sperimentazioni proposte, può essere di ausilio stilare una selezione necessariamente parziale dei lavori presentati in catalogo dagli oltre quaranta artisti menzionati. Tra gli esemplari presentati da Paul Sharits figura *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968, 12''), suono, colori), filmato suddiviso in due sequenze di gesti progressivamente sovrapposti in cui il poeta David Franks tiene la lingua tra le lame di una forbice, oppure si lascia sfiorare il volto da una mano di donna³³⁷⁴. *Hands Scraping* (1968, 4'30'', bianco e nero, muto) di Richard Serra³³⁷⁵ esibiva una «coreografia di mani» votata all'assurdo: le mani di Serra e di Philipp Glass vengono riprese dall'alto nel raccogliere meticolosamente dei trucioli d'acciaio ammassati al suolo³³⁷⁶. Lo pseudo-documentario *Possibly a Special on the Bag* (1971, 24'', colori, sonoro) di Claes Oldenburg consentiva all'artista di esporre una *summa* della propria poetica a partire dalla descrizione dell'anti-monumento molle *Icebag* installato dinnanzi al LACMA di Los Angeles quel medesimo anno. Le «proprietà cinetiche» dell'oggetto collassato vengono suggerite da Oldenburg «ballando una lenta e aggraziata danza di inflazione-deflazione-rotazione con il volto teso»³³⁷⁷. In *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68, 11'', bianco e nero, muto), Bruce Nauman mappava con passi ripetuti i lati di un rettangolo tracciato al suolo assecondando il ritmo di un metronomo e circumnavigandone la planimetria in senso orario e antiorario. Riportando lo stralcio di un'intervista apparsa sulla rivista "Avalanche" nell'inverno del '71, l'artista affermava: «se credete davvero in quello che state facendo e lo fate al meglio delle vostre possibilità, allora ci sarà una certa tensione – se vi state stancando onestamente, o se cercate onestamente di stare in equilibrio su un piede solo per molto tempo, ci sarà una *certa reazione di simpatia in chi vi sta guardando*. È una sorta di risposta corporea [*bodily response*], sentono quel piede e quella

³³⁷⁴ A.A. VV., *Castelli-Sonnabend: Videotapes and Film, Castelli-Sonnabend*, New York, 1974, p. 195.

³³⁷⁵ Come già posto in luce da Søren Grammel, deve essere sottolineato come, sebbene Serra avesse estesamente impiegato il videotape per esplorare gesti privi di una funzionalità forte e ripetuti ossessivamente, questi tendesse a separare il medium "filmico" da quello scultoreo, dal momento che, secondo Grammel, «film e video - se intesi come media bidimensionali - non si preoccupano del movimento fisico dello spettatore» S. Grammel (a cura di), *Richard Serra Films and Videotape*, Cat. Mostra (Basilea, Kunstmuseum, 20 maggio – 15 ottobre 2017), Kunstmuseum Basel, Basilea, 2017, s.n. Sulle posizioni di Serra è tornato nel 2018 Hal Foster, in conversazione con l'ottuagenario scultore americano. Foster, come si può evincere ripercorrendo il dialogo, non pare del tutto convinto della netta separazione posta da Serra tra scultura e opera filmica, incertezza ulteriormente acuita dalla piena coincidenza temporale tra le sperimentazioni plastiche dell'artista e quelle riferibili al video-tape, entrambe risalenti ai secondi anni Sessanta. L'impressione è che Serra, tornando a cinquant'anni di distanza a quelle ricerche, non potendo che ammettere una sottile connessione tra i due tipi di linguaggio (ciò che Krauss aveva definito sin dagli anni Settanta come "sculptural-film"), desiderò allo stesso rimarcare con forza la differenza mediale che intercorre tra tali sperimentazioni. A dirsi, che il corpo può agire in entambi, ma che la scultura rimane pur sempre una scultura, e un film un film: «nel film, c'è la materialità della luce, della celluloide, del proiettore e del fotogramma, e c'è bisogno di una scatola nera per vedere il film. Questi sono i limiti produttivi del mezzo. Si possono trovare analogie metaforiche nella scultura, ma questo è tutto. Anche se penso che tutto si alimenti di tutto il resto, non credo che si possa indagare sulla pellicola per fare una scultura o viceversa. Questo non significa che le indagini siano completamente separate, ma non ho mai pensato che avessero molto a che fare l'una con l'altra. D'altra parte, ho realizzato *Hand Catching Lead* (1968) perché qualcuno mi aveva detto che voleva fare un film sulle installazioni *House of Cards*, e ho pensato che *Hand Catching Lead* sarebbe stato un modo migliore per dare alla gente l'idea di come puntellare un'opera: o la prendi o non la prendi, o trovi l'equilibrio giusto o non lo trovi. Ma non ho pensato al film come a una scultura [...]. Se tutto ciò che non è pittura o fotografia è finito sotto la voce "scultura", beh, questo è un altro problema. Nella scultura non si può prescindere da alcune cose: materia, massa, peso, gravità, equilibrio, luogo, luce, tempo, movimento. Sono dati di fatto e il modo in cui li si affronta definisce ciò che si realizza» H. Foster, R. Serra, *Down and Dirty Minimalism*, p. 34, trad. mia.

³³⁷⁶ *ivi*, p. 189.

³³⁷⁷ *ivi*, p. 179.

tensione»³³⁷⁸. In *Thighing* (1967, 5'', bianco e nero, sonoro), Nauman riprendeva da un punto di vista fisso, ravvicinato e al *rallenti* la propria coscia plasmata dall'azione delle dita: il respiro dell'artista ritmava tale sistematica manipolazione³³⁷⁹ [Figura 180].



Figure 180: Catalogo Castelli-Sonnabend Video-tapes, New York, 1974

Slow Motion (1969, 18'', bianco e nero, muto) esibiva il corpo di Robert Morris premersi contro una porta a vetri parallela al piano di proiezione, così da suggerire l'impressioni che le mani, il torso e il volto dell'artista andassero schiacciandosi direttamente sullo schermo³³⁸⁰. Vito Acconci in *Rubbings* (1970, Super 8, 8'', colore, sonoro) coglieva l'artista accarezzare ossessivamente il proprio stomaco unitamente alla locomozione in close-up su di esso di uno scarafaggio³³⁸¹. A un piano più marcatamente sonoro partecipava l'intervento *Snake* (1974, 15'', bianco e nero, sonoro) in cui Charlemagne Palestine presenziava rannicchiato in posizione fetale e con il viso coperto, nell'atto di ruotare su sé stesso manifestando tale moto di rivoluzione nei rumori di contatto e sfregamento³³⁸². Ancora, il videotape *Divided Alto* (1974, 15'', colori, sonoro) di Richard Landry immortalava

³³⁷⁸ B. Nauman, *Bruce Nauman Interview*, in "Avalanche", inverno 1971, N. 2, pp. 22-35, cit. in A.A. VV., *Castelli-Sonnabend: Videotapes and Film*, Castelli-Sonnabend, p. 173, trad. mia.

³³⁷⁹ Occorre a questo proposito rammentare come già nel '71, Lucy Lippard componeva un montaggio fotografico in cui alla riproduzione fotografica di un esemplare di *Untitled* (1963-66), scultura in fibra di vetro allestita a parete alla Nicholas Wilder Gallery di Los Angeles veniva accostata una triade di frame dell'anzidetto film-performance. Cfr. L. R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, p. 10.

³³⁸⁰ A.A. VV., *Castelli-Sonnabend: Videotapes and Film*, Castelli-Sonnabend, p. 166.

³³⁸¹ *ivi*, p. 145.

³³⁸² *ivi*, p. 113.

le labbra e le mani dell'artista suonare due strumenti musicali, improvvisando una diade di melodie³³⁸³. Il mitologico *Two Women* (1973, 20'', bianco e nero, silenzioso) della pioniera Joan Jonas inquadra in primissimo piano i profili di due donne che, dallo sfiorarsi con delicata titubanza, pervengono a una forma di contatto maggiormente disinibita e sensuale³³⁸⁴. *Collage* (1973, 9''35', colori, sonoro) di Lynda Benglis descrive la suddivisione pellicolare dell'immagine elettronica in cui l'artista, quasi toccandone piano per piano, esegue con le mani una serie di gesti schematici, astratti e ripetuti. Infine, il cortometraggio girato con vidigrafo e in negativo *Rubdown* (1970, 11'', bianco e nero, sonoro) di Keith Sonnier gioca sull'esposizione in simultanea del torso immobile del performer Michael Kern e delle mani laboriose dell'artista che palpano un volume di gommapiuma le cui sonorità risultano sensualmente amplificate³³⁸⁵.

Come interfacciarsi, pertanto, con un simile mobilissimo profluvio di mani agenti, labbra bacianti, seni, peni e testicoli strizzati, torsi atterrati, cosce manipolate, piedi premuti al suolo e corpi resi pesanti nel loro ritmico misurare lo spazio?

4.3.6.2. «The medium of video is narcissism?»: una controproposta storico-artistica

In un celebre articolo apparso sulle pagine di "October" nella primavera del 1976 Rosalind Krauss esponeva un'acuta interpretazione della questione, assunta in breve termine a classico per autorevolezza³³⁸⁶. Sin dal suo titolo, il contributo *Video: The Aesthetic of Narcissism* dichiara con schiettezza il punto di vista dell'autrice. Nel solco di Lacan³³⁸⁷, Krauss propone di ravvisare la specificità del medium video nei meccanismi psicologici di matrice narcisista da esso attivati sia nell'artista-performer, sia nel suo spettatore. Lo schermo, abdicando alla funzione pittorica di finestra albertiana, si "opacizza" nella figura di uno specchio in cui l'artista può identificare o, per meglio dire, reificare, il proprio sé riflesso. Il tempo del filmato, presentandosi come scisso dalla temporalità diegetica, si avviluppa così in uno stato di eterno presente che risucchia l'artista in una soggettività fattasi sonoramente spaziale – è il caso del celebre videotape *Boomerang* (1974) di Nancy Holt e Richard Serra in cui la prima, ascoltando in lieve differita le parole che andava pronunciando, finisce per non avere più una chiara contezza del proprio discorso. Prendendo a prestito l'ipotesi lacaniana per cui, in fase di analisi, il paziente diviene suo malgrado protagonista di un fenomeno di sdoppiamento tra il corpo steso sul lettino e l'immagine del sé proiettata verbalmente³³⁸⁸, il video-artista – stando all'ipotesi di Krauss – sarebbe giunto a definire un cortocircuito di immagini onanistiche in cui, almeno tendenzialmente, lo spettatore rischiava di rimanere coinvolto. L'ipotesi elaborata da Krauss, rigorosa nel suo percorrere un orizzonte psicoanalitico e semiologico non immune da interferenze socio-culturali – l'autrice coglie con acutezza come la proliferazione di simili iniziative debba essere connessa all'influsso esercitato dai *mass media* e alla natura stessa del *videotape*, entità in sé potenzialmente riproducibile e moltiplicabile³³⁸⁹ – si rivela funzionale a patto

³³⁸³ *ivi*, p. 94.

³³⁸⁴ *ivi*, p. 78.

³³⁸⁵ *ivi*, p. 205.

³³⁸⁶ R. Krauss, *Video: The Aesthetic of Narcissism*, in "October", primavera 1976, Vol. 1, pp. 50-64.

³³⁸⁷ L'autrice si riferisce nello specifico allo studio: J. Lacan, *The language of the self: the function of language in psychoanalysis* (1968), John Hopkins University Press, Baltimora, 1981.

³³⁸⁸ *ivi*, p. 57-58.

³³⁸⁹ *ivi*, p. 59.

di sigillare lo schermo televisivo – ossia il piano di proiezione – entro i confini materiali di uno specchio rivolto, peraltro, dalla parte dell'artista.

Come ho già ripetuto in più sedi, il presente lavoro non intende adottare un approccio psicoanalitico, fondamentale a livello interpretativo, sebbene non necessariamente preferibile nell'affrontare questioni di ordine formale. Interrogando una prospettiva più modestamente storico-artistica, intendo di seguito porre in luce un dato mutuato dal *corpus* delle opere degli artisti variabilmente chiamati in causa.

Curiosamente Krauss, che ricordo scrivere nella primavera newyorkese del '76, in un frangente in cui il progetto Castelli-Sonnabend operava a pieno regime da circa un biennio, non fa mai menzione dell'iniziativa, pur prendendo puntualmente in analisi filmati di artisti là esposti. Se in altre circostanze una simile omissione potrebbe risultare del tutto irrilevante ai fini dell'argomentazione, mi pare che, nel frangente in analisi, considerare con maggiore attenzione la cornice espositiva possa offrire una chiave di lettura potenzialmente feconda. Non credo infatti risulti casuale che, mentre nel '74 proliferavano video incentrati sull'azione pervasiva di un corpo toccante (in un tema che Krauss, come mostrerò in chiusura, elude quasi completamente), sin dal '68 gli ariosi interni del magazzino di Castelli avevano ospitato un regesto di oggetti scultorei strutturalmente processuali, intimamente connessi all'azione dinamica della materia e del corpo non solo dell'artista, quanto (e soprattutto) del loro fruitore.

Come noto, il debutto newyorkese di Bruce Nauman avveniva con una personale inaugurata alla Castelli in 4 East 77 il 27 gennaio del 1968, presentando nell'ordine: il chirurgico *mouflage* di *From Hand to Mouth* (1967); la serie di calchi-bondage “dedicati” al modernista inglese di *Henry Moore Bound to Fail* (1967-60) in cui il torso di Nauman, *à la Venere* di Ray, si presentava legato da una stretta corda e perciò compresso, grinzoso e acefalo; i seminali neon approntati sulle misure del corpo di *Neon Templates of the Half of My Body Taken at 10 Inchs Interval* (1966); le sculture anatomiche *Storage Capsule for the Right Rear Quarter of my Body* (1966) e *Bronze Cast Based on Neon Template* (1966); la documentazione fotografica della performance *Flour Arrangements* (1966) il somatico di *Untitled 1965-66* costituito da un ammasso di pellicolari fogli in lattice³³⁹⁰ [Figura 181].

³³⁹⁰ Mi riferisco all'esposizione: Bruce Nauman, 27 gennaio – 17 febbraio 1968, Castelli, 4 EAST 77 (New York). Per una più estesa introduzione alla primissima opera di Nauman affrontata anche in relazione alla tradizione critica che andò immediatamente a consolidarsi attorno all'opera dell'artista si veda: J. Livingston, M. Tucker (a cura di), *Bruce Nauman: work from 1965 to 1972*, Cat. Mostra (The Los Angeles Museum of Art, Los Angeles, 19 dicembre 1972 – 18 febbraio 1973; The Whitney Museum of American Art, New York, 29 marzo – 13 maggio 1973), Los Angeles County Museum of Art: Praeger, New York, 1973.



Figure 181: da sinistra B. Nauman, *From Hand to Mouth*, 1967; B. Nauman, *Henry Moore Bound to Fail*, 1967; B. Nauman, *Neon Templates of the Half of My Body Taken at 10 Inches Interval*, 1966; B. Nauman, *Flour Arrangements*, 1966

Nella primavera di quel medesimo anno, sarebbe stata la volta di Bob Morris, di cui Castelli ospitava una selezione di lavori in fibra di vetro, feltro e alluminio, suddivisi per materiale ed esposti di settimana in settimana³³⁹¹. Un anno a seguire la pubblicazione del programmatico *Arte povera, appunti per una guerriglia* stilato da Germano Celant e un trimestre a precedere la mitologica collettiva svizzera *Live in Your Head: When Attitude Become Form* curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna³³⁹², per cui il curatore aveva fortemente sospinto la partecipazione della Galleria Leo Castelli per arrivare a Nauman³³⁹³, nel dicembre del 1968 alla Castelli Warehouse inaugurava l'altresì celebre (e celebrata) collettiva *9 at Leo Castelli* curata da Robert Morris con lavori di Giovanni Anselmo, Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier e Gilberto Zorio³³⁹⁴. Per dirla con Gilardi, che in Italia si sarebbe fatto infaticabile mediatore delle esperienze post-minimaliste susseguitesì su suolo statunitense, la

³³⁹¹ Mi riferisco all'esposizione: R. Morris, *Fiberglass, Felt* (20 – 26 aprile); *Aluminium, Cold Rolled Steel* (27 Aprile – 3 Maggio); *Aluminium* (4 – 11 maggio), Castelli Gallery, 4 EAST 77 (New York).

³³⁹² Cfr. H. Szeemann, *When attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (1969), Stämpfli Press, Berna, 2016; G. Celant (a cura di), *When attitudes become form: Bern 1969, Venice 2013*, Cat. Mostra (Fondazione Prada, Venezia, 1° giugno – 3 novembre 2013), Fondazione Prada, Milano, 2013.

³³⁹³ La cogenza dei rapporti tra Szeemann e Castelli è già stata messa in luce da Piero Gilardi, il quale ha sottolineato come la collaborazione con la galleria statunitense, finalizzata, tra gli altri, a portare in Europa il lavoro di Nauman, avesse determinato l'invito di altri artisti appartenenti alla scuderia del medesimo. Cfr. P. Gilardi, *Temporary Artistic communities: In Conversation with Francesco Manacorda* (2008), in L. Steed (a cura di), *Documents of Contemporary Art*, Cat. Mostra (Whitechapel Gallery, Londra), The MIT Press, Cambridge: Mass., 2014, pp. 230-238, qui 234.

³³⁹⁴ Cfr. M. García Torres, *9 at Leo Castelli: Castelli Warehouse, 103 West 108th Street, New York, NY 10025, December 4-28, 1968: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, William Bollinger, Rafael Ferrer, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio, organized by Robert Morris*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 2009. Come afferma Lippard ricordando l'occasione espositiva nel '76: «gli artisti che lavoravano in modo indipendente nei loro studi sulla costa orientale e occidentale, in Germania, Olanda, Inghilterra e Italia, stavano sperimentando la gamma di indipendenza che poteva essere concessa a un materiale quando si separava dalla forma permanente. I materiali flessibili o sparsi, usati non solo per dilapidare ma anche per disintegrare la forma, erano ampiamente utilizzati nel 1968, quando l'“anti-forma” apparve improvvisamente come un'idea il cui tempo era giunto. Rappresentava in parte un'azione contro il minimalismo, sostituendo la rigidità geometrica con la fluidità e l'indeterminatezza, i materiali “nuovi” e lucenti con quelli “vecchi” o poco appariscenti, un'estetica dell'ordine con un'estetica del caos apparente, anche se in realtà l'anti-forma non si opponeva tanto alla forma quanto si impegnava a introdurre un'altra di forma non formalista da trattare, proprio come LeWitt e altri avevano introdotto un contenuto concettuale o gestaltico per opporsi al “formalismo ottico” anti-contenutistico della Green Mountain gang» L. R. Lippard, *Eva Hesse*, p. 136.

dimensione «micro-emotiva» dell'opera³³⁹⁵, ossia l'insieme delle sue infinite movimentazioni materiali e ideologiche, aveva luogo, occorre sottolinearlo, nel perimetro di una delle gallerie statunitensi di *oggetti* e non di *processi*, maggiormente influenti sul mercato nazionale e internazionale [Figura 182].



Figure 182: montaggio vedute collettiva Robert Morris, 9 at Leo Castelli, Castelli Warehouse (NYC, 4 – 28 dicembre 1968)

Max Kozloff, commentatore in presa diretta della collettiva curata da Morris, offre a questo proposito una significativa memoria, constatando come in tali anomale sculture che non paiono più tali, «l'idea dell'oggetto è [sia] inghiottita dalla volatilità, dalla liquidità, dalla malleabilità e dalla morbidezza – tutte caratteristiche instabili – della sostanza che lo incarna. Il che significa che l'oggetto diventa in gran parte un riferimento a uno stato della materia o, eccezionalmente, un simbolo di un processo-azione, che sta per essere avviato o già concluso»³³⁹⁶. In linea con quanto già Lippard aveva intuito nel settembre del '66 e con un'aggettivazione particolarmente sofisticata nel cogliere la presunta vita interna di tali oggetti "al limite", Kozloff definisce gli abitanti del magazzino Castelli alla stregua di «concezioni timide e sornione» che, in maniera non dissimile da quanto si andava discutendo in Europa, «ritorna [ritornano] alla natura, obbedisce [obbediscono] alla fisica»³³⁹⁷. Sebbene il loro ingombro volumetrico appaia svuotato, piegato, forato, divelto o ridotto a rete metallica che si snoda flessuosa nello spazio, «l'accento [in esse] è posto su ciò che è unicamente tangibile» giacché correlato all'esperienza del corpo³³⁹⁸. Ovvero, volendo proporre il punto di vista approntato da Cindy Nemser a partire da un'esposizione di oggetti di Morris dislocati al suolo e, presumibilmente, non dissimile

³³⁹⁵ Deve essere a questo proposito ricordato come già Szeemann, nel tentativo di contenere lo spettro di definizioni fiorite alla fine degli anni Sessanta al fine di nominare un insieme di ricerche generalmente processuali avesse scritto: «finora nessuno ha dato a questo complesso fenomeno un nome o una categoria soddisfacente, come lo sono stati Pop, Op e Minimal. I nomi finora suggeriti – "Anti-forma", "Arte micro-emotiva", "Arte possibile", "Arte impossibile", "Concept Art", "Arte Povera", "Earth Art" - descrivono ciascuno solo un aspetto dello stile: l'ovvia opposizione alla forma; l'alto grado di coinvolgimento personale ed emotivo; l'affermazione che certi oggetti sono arte, anche se non sono stati precedentemente identificati come tali; lo spostamento dal risultato al processo artistico; l'uso di materiali banali; l'interazione tra opera e materiale; la Madre Terra come medium; il deserto come concetto» H. Szeemann cit. (1969) in R. Flood, F. Morris (a cura di), *Zero to infinity: arte povera 1962-1972*, Cat. Mostra (Walker Art Center, Minneapolis, 13 ottobre – 19 ottobre 2001), Walker Art Center: Available, Minneapolis: New York, 2001, p. 42, trad. mia.

³³⁹⁶ M. Kozloff, *At a Warehouse an Attack on the Status of the Object*, in R. Armstrong, R. Marshall (a cura di), *The new sculpture 1965-75 Between geometry and gesture*, Cat. Mostra (Whitney Museum of American Art, New York, 20 febbraio – 3 giugno 1990), Whitney Museum of Modern Art, New York, 1990, pp. 106-197, qui 106, trad. mia.

³³⁹⁷ ibidem.

³³⁹⁸ ibidem. Deve sottolineato come Kozloff finisce da ultimo per ricondurre tale tendenza in seno all'Espressionismo Astratto e quale sua sostanziale prosecuzione. Sebbene una simile lettura, lo si è visto nei precedenti paragrafi, storicamente corretta, pare tuttavia non tenere sufficientemente conto della molteplicità di sperimentazioni contestualmente svolte dalla medesima compagine di artisti.

dalla situazione del '68, «nell'atto di navigare in questo labirinto, ci si rende conto che la percezione dipende dall'esperienza passata e da risposte cinetiche e tattili immediate, oltre che da dati visivi strutturati»³³⁹⁹.

Mentre sin dai primissimi anni Settanta Castelli poteva ospitare le prime esposizioni dedicate alla Video Arte, una collettiva quale *Group Video Exhibition* presentata nella sede di 420 West Broadway nell'autunno del '73, non solo annoverava gli artisti poi riuniti nella pubblicazione Castelli-Sonnabend edita nell'estate successiva – ossia Lynda Benglis, John Chamberlain, Hermine Freed, Joan Jonas, Paul Kos, Richard Landry, Andy Mann, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra, Keith Sonnier, Lawrence Weiner³⁴⁰⁰ – bensì si risolveva in un'iniziativa sostanzialmente ibrida. In essa, unitamente ai *videotape* esibiti dagli apparecchi televisivi posizionati in piccole stanze, figuravano il già citato calco “sdomaso” di *Henry Moore Bound to Fail* (1967-70) di Nauman; il rilievo *Untitled* (1964) di Morris, supporto in legno imbevuto di acciaio sul quale si aprivano una mensola duchampiana-johnsiana con pesi e una netta ferita in prossimità dell'angolo superiore a destra; una lamiera compressa di Chamberlain difficilmente identificabile; un seminale esemplare di “*Knot sculpture*” modellato da una giovane Lynda Benglis attorcigliando un tubolare di alluminio foderato di cotone³⁴⁰¹ [Figura 183].



Figure 183: Lynda Benglis, *Sierra*, 1974; Lynda Benglis, *For Carl Andre*, 1970

Ciò che mi preme evidenziare della collettiva del '73 e, più generalmente, della linea di sviluppo ripercorsa, pertiene a come tale manifestazione consenta di visualizzare in maniera forse ancor più decisiva di quanto

³³⁹⁹ C. Nemser, *Art Criticism and Perceptual Research*, in “Art Journal”, Vol. 29, N. 3, primavera 1970, pp. 326-329, qui 327-328, trad. mia.

³⁴⁰⁰ L. Castelli, *Group Video Exhibition, Videotapes by Twelve Artists* (27 ottobre – 28 ottobre 1973, 420 West Broadway), in Leo Castelli Gallery records, circa 1880-2000, bulk 1957-1999, Scatola 45, Cartella 10, in Smithsonian Archive of Modern Art.

³⁴⁰¹ Realizzate dai primissimi anni Settanta, le cosiddette “sculture nodo” identificano parte della seminale produzione plastica di Benglis, costituendo delle opere plastiche di piccole/medie dimensione, tendenzialmente appese a parete e aventi uno sviluppo attorcigliato. Già Susan Richmond ha evidenziato la similarità e, allo stesso tempo, la risemantizzazione operata dalla femminista Benglis, che nel '74 posava nuda in posizione itafallica sulla copertina di “Artforum” e sin dal '69 aveva prodotto opere plastiche realizzate facendo colare della pittura liquida a pavimento e lasciandola consolidare, del gesto di Pollock. Gli esemplari risultano generalmente realizzati mediante il modellamento di tubi di alluminio ricoperti di cotone ed eventualmente glitterati. Cfr. S. Richmond, *Lynda Benglis: Beyond Process*, I. B. Tauris & Co, Londra, 2015, pp. 98, 101.

fosse accaduto in esposizioni capitali quali la menzionata *Anti-Illusion: Procedures/Materials*³⁴⁰², l'elemento che parrebbe legare le sperimentazioni video confluite l'anno successivo alla Castelli-Sonnabend e le ricerche condotte dagli artisti sopra menzionati. Ovvero, quello secondo cui in simili ricerche non solo il «corpo dell'artista» viene utilizzato alla stregua di un «materiale scultoreo»³⁴⁰³, bensì – e più profondamente – risultano uno spettro di azioni, operazioni e comportamenti da esso compiuti e variabilmente incentrati sul sentire aptico a costituire il fulcro inventivo della ricerca. Una coreografia intermediale, sia essa agita dal corpo o dal materiale, la cui specificità consiste nel migrare dalla superficie elettronica (o fotografica) al corpo tridimensionale e viceversa [Figura 184].



Figure 184: Bruce Nauman, Manipulating a Fluorescent Tube, 1969; Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance), 1967; Bruce Nauman, Untitled, 1965; Bruce Nauman, Live Taped Video Corridor, 1970

Entro una simile prospettiva, Nauman può filmarsi manipolare un tubo al neon, mappare lo spazio sfruttando il corpo in tutta la sua estensione e sondandolo con mani, piedi, schiena, terga, petto e capo. Può imprimere calchi in negativo del proprio ingombro o modellare in fibra di vetro sculture oblunghe sottoposte alla forza di gravità che, descrivendo conformazioni con Lippard “post-dinamiche”, assorbono le estenuanti coreografie agite dall'artista dinnanzi alla cinepresa. Nel loro farsi entità sensibili e senzienti – la fibra di resina in Nauman vive di facoltà propriocettive e cinestesiche ignote all'umano e che tuttavia questi può intuire –, esse paiono

³⁴⁰² Nonostante l'indubbia importanza assunta dalla suddetta manifestazione, una commentatrice attenta quale Emily Wassermann rilevava come l'esteso numero di artisti e opere presentate rendesse arduo individuare una tendenza comune sufficientemente consolidata, limitandosi a constatare come la nuova direzione del Museo avesse dato vita a una manifestazione indubbiamente innovatrice e coraggiosa nell'interrogare il presente più stringente. Scrive a questo proposito Wassermann: «la velocità con cui le tendenze e gli sviluppi cambiano nell'arte è spaventosamente rapida e riconoscibilmente volatile al giorno d'oggi. Di solito è stato lasciato ai musei il compito di seguire i nuovi lavori o i concetti radicali molto tempo dopo che la loro vitalità si è esaurita o la loro sostanza è stata trasformata o scartata. Da un lato, questo permette alla storia e al consenso di fare le loro valutazioni ponderate a lungo termine, ma dall'altro trasforma il museo in un obitorio troppo familiare per una mediocrità accettabile. Il Whitney non è stato innocente a questo schema nei suoi anni di direzione conservatrice, ma il fatto che i suoi nuovi curatori sono stati in grado di coordinare, in un tempo piuttosto breve dal loro arrivo, una mostra che fosse rilevante per le preoccupazioni più attuali di un gruppo considerevole di artisti, è merito di un'audacia e di una consapevolezza che vanno oltre il semplice seguire le tendenze». E. Wasserman, “Process”, *Theodoron Awards, Richard Van Buren, David Paul, Lynda Benglis, Chuck Close, Dan Christensen*, in “Artforum”, settembre 1969, Vol. 8, N. 1, pp. 57-62, qui 59, trad. mia.

³⁴⁰³ Come ebbe a dire già Jerome Tarsish recensendo con toni tanto umoristici quanto illuminanti la collettiva itinerante *Body Works* curata Willoughby Sharp al Breen's Bar di San Francisco nell'ottobre del '70: J. Tarsish, *San Francisco*, in “Artforum”, febbraio 1971, Vol. 9, N. 6, p. 85, trad. mia. La recensione stilata da Tarsish risulta preziosa non solo perché fornisce uno spaccato piuttosto eloquente della vitalità delle iniziative statunitensi nei primissimi anni Settanta, ma soprattutto in quanto pone bene in luce la difficoltà provata dal pubblico nel seguire (e nel sopportare) minuti e minuti di performance corporee violente o estremamente ripetitive. A questo proposito il recensore rammenta con un tono tra l'exasperato e il divertito: «alla fine di *Body Works*, la moglie di Oppenheim si alzò dalla sedia come se fosse stata colpita da un cannone e disse: “Grazie a Dio è finita! Non ne potevo più!”. Questa è stata anche la mia reazione: quest'opera può essere divertente da leggere e da raccontare, ma un inferno da sopportare. Spiegando l'opera di Nauman ai laici, Oppenheim ha detto: “In futuro il tempo sarà accettato come un estensore, proprio come lo è ora la trementina”. Una minaccia terribile» (ibidem, trad. mia).

correlarsi a quel toccare in differita attivato dall'opera partecipativa *Separate Touch and Sound* del 1969, presentato nel febbraio del '70 alla Galleria Sperone di Torino. Quell'anno, infatti, l'artista progettava una diade dei celebri corridoi-passaggio³⁴⁰⁴, dei quali uno di essi veniva equipaggiato con una serie di microfoni atti a captare le dita e il corpo dei passanti che, attraversandone l'estensione, potevano tastarne e testarne le pareti con le dita. Il secondo corridoio, eretto a una quarantina di metri di distanza, presentava altrettanti autoparlanti atti a propagare il fruscio dei micro-contatti corporei, facendo sì che il fruitore «si “confronta” [confrontasse con esso] fenomenologicamente, ma con una sorta di tocco poetico. Il fatto stesso di “sentire il tuo tocco” è privo di significato, non è cinestesicamente istruttivo, eppure è un'operazione coinvolgente»³⁴⁰⁵. Ancora, il nucleo di undici fotografie *Untitled* (1966) brulica di mani che agiscono premendosi su superfici specchianti, intrecciano orditi tessili, compongono scritte tridimensionali, immaginiamo (non vedendole in azione) ammassare tocchi di argilla sui piedi dell'artista oppure imbragare il torso per approntare il calco di Moore in versione suo malgrado *bondage*.

Quelle stesse mani, quegli stessi piedi e, più generalmente, quegli stessi arti che si snodano, investigano, soppesano, tormentano e abitano (o si dovrebbe dire, *inventano*) l'ambiente dei filmati di Serra e di Morris. Quelle stesse dita che, dal '73, un Morris “diversamente” preistorico avrebbe impresso ciecamente sul supporto cartaceo, immergendole in un composto di grafite frammista a olio da cucina ed eseguendo itinerari gestuali seguendo istruzioni in tempi prestabiliti³⁴⁰⁶ – tra di essi figura un esercizio ispirato dalla presenza della montagna Saint-Victoire di Cézanne in tal senso particolarmente toccante³⁴⁰⁷. Sin dai seminali rilievi metallici, la cui superficie appare turbata dall'azione immobile di forze cinetiche, passando per le impronte digitali post-storiche, per i rilievi pitto-scoltorei degli anni Ottanta in cui, da un supporto di materia inanellata *à la* Van Gogh, affiorano corpi mistici ed emblemi mortiferi³⁴⁰⁸, sino ai sudari impressi dall'ottuagenario Morris³⁴⁰⁹, la

³⁴⁰⁴ Si veda a riguardo: B. Nauman, R. Tenconi, V. Todoli (a cura di), *Bruce Nauman. Neons Corridors Rooms*, Cat. Mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 15 settembre 2021 – 26 febbraio 2022), Pirelli Hangar Bicocca, Milano, 2022.

³⁴⁰⁵ J. Livingstone, M. Tucker, *Bruce Nauman: work from 1965 to 1972*, p. 30, trad. mia.

³⁴⁰⁶ Già Rosalind Krauss, in un'analisi di matrice merleau-pontiana, ha messo in luce la vocazione potentemente aptica disposta dalle impronte cieche di Morris: «queste aree marcate, che risentono ovunque della pressione della mano, dell'estensione delle dita, dell'allargamento del palmo, assumono esattamente quella qualità aptica che Morris aveva esplorato nei Leads: l'esperienza del limite del corpo come senso di pressione che preme contro la pressione che preme indietro. In questo modo, le geometrie oggettive che il corpo descrive nel mondo – le biforcazioni verticali e orizzontali della lastra rettangolare, per esempio, o il nastro adesivo depositato come “quadrato” – assumono la risonanza delle argomentazioni di Maurice Merleau-Ponty sul ruolo del corpo nella fenomenologia della percezione» R. Krauss, *The Mind/Problem: Robert Morris in Series*, p. 15, trad. mia.

³⁴⁰⁷ Ricorda l'artista: «lavorando con gli occhi bendati, stimando il tempo trascorso e richiamando la memoria del primo Cézanne che ho conosciuto - il Mont Sainte-Victoire visto da Les Lauves, 1902-06, alla Nelson Gallery of Art di Kansas City, Missouri – tocco la pagina come se stessi toccando il Cézanne. Nel 1988 mi sono recato nell'atelier Lauves di Cézanne ad Aix per toccare il suo mantello. Rimasi lì con le dita contro la stoffa per tutto il tempo che potei sopportare il desiderio, l'imbarazzo e il timore di essere scoperto. Sentivo il traffico all'esterno e mi è venuta la nostalgia dei silenzi che Cézanne cercava. Errore nella stima dell'ora: -52» R. Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991, in *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, p. 301, trad. mia.

³⁴⁰⁸ Mi riferisco nella fattispecie alla serie degli *Hydrocal Paintings* avviata da Morris sin dal 1982 e in cui l'artista saturava la superficie e la cornice di supporti a rilievo con una molteplicità di componenti figurative riconducibili al grande tema del *Memento Mori*. Per un'introduzione a tale impressionante ciclo di opere in cui la vocazione mortifera che il Minimalismo aveva strenuamente cercato di espellere dai propri volumi, per dirla con il poeta Carter Ratcliff, si incarnava in un tempo immobile e infernale si veda: C. Ratcliff, *Robert Morris: A Saint Jerome of Our Time*, in “Artforum”, aprile 1985, Vol. 23, N. 8, pp. 60-63.

³⁴⁰⁹ Come scriveva incisivamente Paolo Fabbri nel 2000, l'immagine diafana, epifanica e «autografa» della Sindone restituita in veste scultorea, mette in luce con forza «il movimento “aptico” destinato a rendere tattile l'immagine

produzione dell'artista appare trasversalmente percorsa da un'operatività aptica che questi avrebbe pubblicamente rivendicato nel 2016³⁴¹⁰. Se, stando con Morris, la propensione soggiacente alla sua intera opera sue opere – «allora benvenuti nel mio mondo aptico»³⁴¹¹ afferma infatti l'artista – mira a far «percepire la loro presenza contro il corpo che si muove attraverso gli spazi che occupano», parrebbe legittimo connettere i filmati aptico-corporei contemplati nel catalogo Castelli-Sonnabend a un'esposizione in cui il movimento aptico dell'artista poteva concretarsi, da coreografia sensuale esperita dal suo corpo o propagata dalle sue sculture-processo, a movimento faticosamente agito dal pubblico, come accaduto nella dirompente personale *BODYSPECIMOTIONTHINGS*³⁴¹².

Allestita negli ampi spazi della Tate Gallery di Londra tra il 28 aprile e il 6 giugno del '71 (ma chiusa già il 4 maggio di quell'anno), gli ancestrali volumi Minimal esposti sin dalla personale alla Concoran Gallery di Washington, venivano risemantizzati in quelli che il recensore Nigel Gosling definiva nei termini di «sculture d'azione» [*Action Sculptures*]³⁴¹³. Interagendo attivamente con tali monumentali strutture dotate di componenti semoventi, componibili e scomponibili, i visitatori potevano testare le proprie facoltà vestibolari – tentando di mantenersi collettivamente in equilibrio su una pedana rialzata e soggetta a continue oscillazioni; divenendo coscienti della pressione esercitata dalle mani e dai piedi nel camminare su una struttura pendente con un basso soffitto posticcio altresì inclinato; facendo roteare, spingendola con le braccia, una grande sfera lungo le guide di un percorso a spirale; saggiando la propria tenuta muscolare inerpicandosi lunga un'architettonica “ex struttura minimale”, schiacciando la schiena al supporto e premendo i piedi sulla parete opposta³⁴¹⁴.

bidimensionale e senza sfondo della Sindone» P. Fabbri, *Esequire la sindone*, in F. Molteni (a cura di), *La memoria di Cristo. Le copie della Sindone: verità di fede storica*, Protagon Editori Toscani, Siena, 2000. Lucia Corrain, allieva di Fabbri, ha compilato un fondamentale contributo dedicato all'ultima opera di Morris (deceduto nel 2018) e, non fortuitamente, dominata dal proliferare di impronte, sudari e calchi tridimensionali di cui l'autrice intesse un'esautiva lettura tra storia dell'arte e il corpus di lavori del medesimo. Si veda a riguardo: L. Corrain, *Sudari e impronte in Robert Morris*, in “EIC. Serie speciale”, Anno XIV, N. 29, 2020, pp. 73-90.

³⁴¹⁰ Nel contesto di una conferenza dedicata all'opera di Morris e celebrata nel 2016 presso la DIA Foundation di New York, l'artista aveva affermato, ricordava le opere realizzate per la Green Gallery nell'ultimo quarto degli anni Sessanta: «queste opere sono inseparabili dal loro spazio, e questa relazione spaziale la considero più della metà del lavoro. Le opere sono sempre state più per il corpo che per l'occhio, più per percepire la loro presenza contro il corpo che si muove attraverso gli spazi che occupano. E se possiamo ammettere di essere sempre stati per lo più ciechi di fronte a ciò che conta di più, allora benvenuti nel mio mondo aptico [*haptic world*]» Robert Morris, cit. in A. Battaglia, A. Greenberger, *Welcome to My Haptic World': Art World Tributes to Robert Morris*, in “Artnews”, 4 dicembre 2018, s.n., trad. mia. Consultabile al link (visitato il 15 marzo 2020): <https://www.artnews.com/art-news/news/welcome-haptic-world-art-world-tributes-robert-morris-11428/>.

³⁴¹¹ Robert Morris, cit. in A. Battaglia, A. Greenberger, *Welcome to My Haptic World': Art World Tributes to Robert Morris*, s.n.

³⁴¹² R. Morris, *BODYSPECIMOTIONTHINGS*, in M. Compton, D. Sylvester (a cura di), Cat. Mostra (The Tate Gallery, Londra, 28 aprile – 6 giugno 1971), Tate Gallery, Londra, 1971.

³⁴¹³ N. Gosling, *The "Have-a-Go" Show*, in “Observer Review”, 2 Maggio 1971.

³⁴¹⁴ Per un'esautiva ricostruzione su basi documentarie dell'iniziativa del '71 e del suo più recente rifacimento inaugurato alla Tate Gallery di Londra nel 2009, si veda T. Westerman, *Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern 2009*, in “Perspectives”, Tate Research Publication, Londra, 2009, consultabile al link (visitato il 30 marzo 2022): <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>. Nonostante la disposizione di precise illustrazioni grafiche relative a come interagire con ciascuna scultura-struttura, come Westerman ha sottolineato in più sedi, non mancarono incidenti e ferite riportati dai visitatori, obbligando l'istituzione ad allestire un punto di pronto soccorso e a chiudere anticipatamente l'esposizione dopo quattro giorni dalla sua inaugurazione (ibidem). In uno studio altresì documentario dell'esposizione che rende conto comprendente numerose voci mutate dalle recensioni dell'epoca, Hilary Floe ha posto in evidenza la discrasia determinatosi tra l'approccio corporeo, fenomenologico e di ricerca tenuto da Morris rispetto all'esposizione, e la sua percezione da parte del pubblico e di parte della critica alla stregua di un monumentale parco giochi, luogo di un regresso collettivo all'età infantile. Si veda a

Lynda Benglis, collaboratrice di Morris in molteplici performance registrate, poteva disporre di una prassi in cui il «gesto congelato», per dirla con un'espressione formulata dall'artista e immediatamente accolta da Witten-Pincus³⁴¹⁵, spirante dalle sue sculture «rituali»³⁴¹⁶ plasmate in tubi di alluminio o in cera d'api. Ancor prima, nella serie dei pittorici e drammaticamente scatologici "Pours", serie di colate di lattice pigmentato fatto rapprendere al pavimento³⁴¹⁷, tale atto cristallizzato riviveva nel tocco di mani, dita e labbra messo in scena dalle sue stratificate immagini in movimento (e, peraltro, veicolo delle medesime istanze femministe). Entro tale direttrice, unitamente alle artiste e agli artisti sinora nominati, potrebbero rientrare a pieno titolo Carolee Schneemann e Rebecca Horn, la conterranea Hannah Wilke, la francese Annette Messager, l'italiana Ketty La Rocca e alle austriache Friederike Pezold e Valie Export³⁴¹⁸. Laddove risulta indubbia l'intersezione di numerose delle ricerche menzionate con le istanze femministe (sebbene sarebbe opportuno stabilire più

riguardo: H. Flow, *'Everything Was Getting Smashed': Three Case Studies of Play and Participation, 1965–71*, in "Tate Papers", No. 22, autunno 2014, consultato al link (visitato il 15 marzo 2022): <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71>.

³⁴¹⁵ R. Witten-Pincus, *Lynda Benglis: The Frozen Gesture*, in "Artforum", novembre 1974, Vol. 13, N. 3, pp. 54-59. Come annota Witten-Pincus citando l'artista, «il gesto libero è la nozione pivotale dell'arte di Benglis. Fin dai primi anni '70, l'artista ha inteso il "gesto congelato", come lo chiama lei, come qualcosa di fisico e psicologico, nel senso di una frase come "era un bel gesto" o il termine *beau geste*» (ivi, p. 55, trad. mia). Sull'agentività e l'intelligenza dei materiali Benglis si è espressa con chiarezza, affermando come «li chiamavo "gesti congelati" quando colavo con il poliuretano. Prima di allora versavo con il lattice di gomma, ma il gesto si perdeva nel flusso perché a volte lo diluivo con l'acqua. La gomma ha una memoria, rimbalza come un elastico. Quando lanciavo la gomma, mi sembrava che fosse viva» L. Benglis, F. Bueti, *Lynda Benglis by Federica Bueti*, in "Bomb" [online], 15 dicembre 2016, consultabile al link (visitato il 20 marzo 2022): <https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>.

³⁴¹⁶ È la stessa artista a rimarcare in più sedi la vocazione virtuale di tale gesto scaturito in termini relazionali (in una rivisitazione del vasaio di Malafouris) tra la sostanza liquida e il corpo dell'artista. Nel solco di Andre e Serra, Benglis dovette prediligere lavorare in situ, cominciando «a pensare alla gomma di lattice che prende il pavimento e cambia lo spazio. Il pavimento rimbalzava su di te, il pezzo rimbalzava su di te e deformava anche lo spazio. Ogni volta che facevo un pezzo all'interno o intorno a un angolo, questo risucchiava l'angolo» (ibidem, trad. mia). Deve essere inoltre sottolineato come, pur traducendo il gesto di Pollock in termini tridimensionali, l'artista percepisse tale movimento in qualità di estensione esosomatica della propria pelle: «come faccio a portare la "mia" pelle sull'architettura? È stato come un parto, in un certo senso, quando ho tirato su questi enormi pezzi di gomma di lattice, lunghi sei metri e larghi nove e mezzo» (ibidem). Inoltre, lungi dal propendere per una dinamica per certi versi casuale, come si sarebbe forse portati a credere osservando l'oggetto "raffreddato", Benglis mirava da ultimo a «trovare il flusso, il ritmo» insito in tali materiali industriali (ibidem).

³⁴¹⁷ Per un'introduzione alle opere di Benglis che tenti di istituire, parallelamente alla dichiarata genealogia facente capo all'Espressionismo Astratto, una seconda linea di sviluppo riconducibile alla Peter Voulkos, ceramista statunitense la cui pratica può trovare numerosi punti di tangenza con quella dell'artista si veda: B. K. Obler, *Lynda Benglis Recrafts Abstract Expressionism*, in "American Art", primavera 2018, Vol. 32, N. 1, pp. 3-23.

³⁴¹⁸ Una genealogia per certi versi affine, sebbene non elaborata sull'elemento intermediale, è stata rintracciata sin dal da Lucy Lippard, stilando un importante contributo dedicato alle sperimentazioni sviluppatesi nell'alveo della Body Art femminile tra Europa e Stati Uniti. In quella sede, non considerando più profondamente (pur citandole) le ricerche intermediali realizzate delle medesime artiste, anche Lippard associava la presenza del corpo maschile a una forma di narcisismo che, tuttavia, l'autrice riconosceva venire potenzialmente attribuito alle artiste donne: «non è stata solo la timidezza, sospetto, a trattenere molte donne dal realizzare la propria body art tra il 1967 e il 1971, quando Bruce Nauman faceva "Thighing", Vito Acconci si masturbava, Dennis Oppenheim prendeva il sole e bruciava e Barry Le Va sbatteva contro i muri. Sembrava un'altra attività molto maschile, una manipolazione degli impulsi voyeuristici del pubblico, che non avrebbe attratto le donne artiste vulnerabili appena uscite dall'isolamento. Gli articoli e i libri sulla body art includono spesso immagini di donne nude, ma poche sono di artiste donne. Gli uomini possono usare donne belle e sexy come oggetti o superfici neutre, ma quando le donne usano i propri volti e i propri corpi, vengono immediatamente accusate di narcisismo. C'è un elemento di esibizionismo in tutta la body art, forse un risultato legittimo della scelta tra sfruttare se stessi o qualcun altro. Tuttavia, il grado in cui il narcisismo informa e influenza il lavoro varia immensamente. Poiché le donne sono considerate oggetti sessuali, si dà per scontato che ogni donna che presenta il proprio corpo nudo in pubblico lo faccia perché pensa di essere bella, è una narcisista, mentre Acconci, con la sua immagine meno romantica e la sua schiena ruffiana, è un artista». L. R. Lippard, *The Pains and the Pleasure of Rebirth: European and American Women's Body Art*, in "Art in America", Vol. 64, N. 3, Maggio-giugno 1976, ristampato in L. R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, pp. 121-138, qui 125, trad. mia.

precisamente il grado di partecipazione delle singole interpreti), è pur vero che da un punto di vista strettamente operativo le artiste nominate si pongono nel solco, risemantizzandone gli estremi, di una pratica intermediale e basata sul sentire aptico-corporeo che abbina il gesto scultoreo e la vitalità intrinseca nei materiali al gesto performativo. Per dirla con le parole di Richard Armstrong, curatore nel 1990 della collettiva *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture* tenutasi al Whitney Museum, e che ben sintetizzano lo spirito di una serie di sperimentazioni non circoscrivibili al *côté* statunitense:

Questi giovani scultori condividevano la volontà, o addirittura la necessità, di reinventare la forma (spesso utilizzando materiali nuovi e mai sperimentati) e di investire quella forma di significato. C'era un desiderio comune di democratizzare la posizione privilegiata dell'artista, di sostituire l'artificio dell'arte. Da qui l'insistenza sul primato del "processo", la rivelazione deliberata dell'ordinarietà del fare arte. Per molti, il processo si traduce in un'adozione generalizzata del gesto nella scultura³⁴¹⁹.

Per tornare al punto dal quale si sono prese le mosse parrebbe necessario, allora, praticare una flessione al discorso formulato da Krauss. Ossia, perché la proposta di ricostruzione aptico-intermediale in corso di illustrazione divenga praticabile, occorre restituire allo schermo la sua vocazione non già di specchio rivelatore, né di opaco supporto modernista, bensì di finestra albertiana. Una finestra trasparente che, mediando temporalità stratificate, giunge a farsi connettore di ambienti altresì eterodossi. Una cornice inclusiva tramite cui il corpo toccante del performer può condividere idealmente lo spazio del fruitore e quello in cui le sculture performano una propria invisibile, forse illeggibile, seppure percepibile, coreografia.

Dal tocco della luna, al tocco dello schermo, sarà di seguito necessario esplicitare da un punto di vista biografico-documentaristico come un simile plesso di eventi giunga a tangere una giovanissima critica Jole de Sanna ben prima del suo debutto, nell'estate del '76, in un comune piemontese eccentrico rispetto alle principali rotte internazionali.

4.3.7. Il farsi corale di Aptico: il senso della scultura – Jole de Sanna

Jole de Sanna era nata nel 1947 nel comune di Martina Franca, in provincia di Taranto. Nel '71, all'età di ventiquattro anni, si era laureata in Storia della Critica d'Arte con il venturiano Marco Rosci, alla Statale di Milano, con una tesi sull'attività della Galleria Apollinaire in via Brera 4³⁴²⁰. Non deve essere sottovalutata, lo si evincerà meglio a breve, l'influenza che la formazione con lo storico dell'arte novarese dovette esercitare sulla *forma mentis* della futura studiosa. Erano gli anni, quelli a cavallo tra l'ultimo quarto degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, in cui il modernista Rosci dava alle stampe una serie di pubblicazioni che ne testimoniano la vocazione tanto impegnata quanto enciclopedica, condivisa con numerosi umanisti italiani della sua generazione, e comprendente le monografie dedicate al veronese Renato Birolli, i saggi sull'architettura veneta di Serlio e Palladio, gli interventi sul Divisionismo, sul Simbolismo – ma anche tesi di laurea sulla pittura di Courbet – unitamente agli studi degli amati Evaristo Baschenis e Bartolomeo Bettera³⁴²¹.

³⁴¹⁹ R. Armstrong, *Between Gesture and Geometry*, in R. Armstrong, R. Marshall (a cura di), *The new sculpture 1965-75 Between geometry and gesture*, pp. 12-18, qui 12, trad. mia.

³⁴²⁰ A. Oldani, *Aptico*, 1976. *Una mostra per la scultura*, in "Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea", N. 3, 2021, pp. 165-185, qui 168. Per un'introduzione alla figura di Jole de Sanna si veda inoltre: C. Casero, *Jole de Sanna. Una lucida passione per l'arte*, in "Metafisica", N. 14-16, 2016, pp. 289-295.

³⁴²¹ Per un'introduzione alla figura di Rosci si rimanda a: F. Gonzales, M. Rosci (a cura di), *Le frontiere dell'arte: una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, Interlinea, Novara, 2013.

In tale cornice, la studentessa De Sanna non solo poté maturare una fascinazione profonda per la storia dell'arte intesa nel suo più ampio sviluppo storico, sebbene non storicistico *à la* Riegl, in cui le ricerche sul contemporaneo scaturivano da un più composito intreccio di tempi e temporalità, quanto ammirare la postura militante dell'autorevole studioso, parimenti impegnato sul fronte accademico e su quello della critica di più cogente militanza³⁴²².

Rispetto agli imprescindibili contributi filologico-documentari recentemente pubblicati da Alessandro Oldani³⁴²³ e da Veronica Locatelli³⁴²⁴, la mia proposta mira a penetrare un nucleo di scritti riferibili alla primissima attività critica di de Sanna passati tendenzialmente in sordina. Testi o, più precisamente, trafiletti e brevi interventi pubblicati tra il '72 e il '76 che permettono di tentare un approccio parallelo alla mostra-pubblicazione sull'apτικό risalente all'estate del '76. Piuttosto che "retro-illuminare" la riflessione in essa elaborata per il tramite delle monografie su Rosso e Fontana apparse dalla seconda metà degli anni Ottanta (in un'operazione condotta egregiamente da Locatelli) o in riferimento alle iniziative sulla scultura realizzate in Italia dalla fine degli anni Sessanta (in un indirizzo sondato con attenzione da Oldani), mi prefiggo di anteporre all'analisi della mostra e, soprattutto, del saggio compilato da de Sanna, una panoramica sugli ambienti, sui contatti e sugli interessi maturati dalla studiosa in quegli anni. Interessi, non fortuitamente, incentrati su un tema sinora largamente battuto: quello della Video Arte e della sua diffusione internazionale. In altri termini, piuttosto che investigare *Aptico: il senso della scultura* quale indubbio incunabolo e prodromica fucina di quelli che, un decennio a seguire, avrebbero rappresentato le principali direttrici di ricerca di de Sanna, vorrei penetrarne la "preistoria", al fine di carpire le ragioni profonde di una monografia a tratti sconcertante.

4.3.7.1. Corpo di energia: l'esordio di su "Data"

Prima della fatidica estate del '76, non figurano contributi di de Sanna esplicitamente dedicati all'indagine sul medium scultura e sulla sua storia. Un seminale incontro con la scrittura non strettamente accademica e, più precisamente, con l'universo dell'editoria artistica, dovette concretarsi nell'aprile del 1972, quando la giovane neolaureata subentrava stabilmente nella redazione di "Data" fondata nel '71 dal «critico *amateur*», come era solito egli stesso definirsi, Tommaso Trini³⁴²⁵. Praticando in prima persona gli uffici milanesi, non è da escludersi che in quella sede de Sanna potesse vedere, forse per la prima volta, l'esemplare *Marmo rosa del*

³⁴²² Sul ruolo nella vita culturale torinese di Rosci si veda: AA. VV., *Torino, città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980: cento anni di vita cittadina, politica, economia, società, cultura*, Centro di Studi Piemontesi, Torino, 1980, Vol. 1, pp. 717,723, 730.

³⁴²³ A. Oldani, *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, pp. 165-185.

³⁴²⁴ V. Locatelli, *Jole de Sanna: due monografie intorno allo spazio moderno*, in "Il capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage", Supplementi 13, 2022, pp. 907-917. Il contributo di Locatelli fornisce uno studio tanto preciso quanto prezioso che offre, tra l'altro, importanti ragguagli inediti sull'arrivo milanese di de Sanna e sulla sua attività di insegnamento universitario.

³⁴²⁵ T. Trini, L. Cerizza (a cura di), *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, Johan & Levi, Monza, 2016. Per uno studio esaustivo e monografico della rivista "Data", di cui sottotitolo dovette variare nei primi numeri con espressioni quali Dati Internazionali d'arte, Pratica e Teoria dell'arte, Pratica e Teoria delle arti si rimanda a: I. Hwang, *Tommaso Trini e DATA: Attività critica ed editoriale*, Dottorato di Ricerca, Università Ca' Foscari, Venezia, AA. 2016-2017. Come si legge sul sito-web della rivista, in un enunciato particolarmente chiaro nel cogliere lo spirito e le finalità della neonata testata: «all'inizio degli anni Settanta in Italia una nuova rivista d'arte progettò di costituirsi al modo di un database degli eventi d'arte contemporanea in presa diretta. Ciò era suggerito dall'evolversi dei linguaggi creativi tra New York e Torino, Parigi e Roma, di cui la rivista voleva dare testimonianze documentarie le più esatte possibili» in "Data", consultabile al link (visitato il 20 gennaio 2020): <http://www.dataarte.it>.

Portagallo e seta naturale (1970-71) di Luciano Fabro, al quale la rivista aveva dedicato una splendida copertina per il lancio del numero pilota, unitamente a una riproduzione del bronzo *Tamerlano* (1968) – scultura inclusa nella collettiva di Verbania – scelta per un’inserzione pubblicitaria della milanese Galleria Arte Borgogna.

Il primo intervento licenziato da de Sanna per le pagine della testata si rivela curiosamente aptico e particolarmente eloquente se posto in relazione alla pubblicazione del ‘76. Il testo bilingue intitolato *Gilberto Zorio: Corpo di Energia*, forniva una sintetica introduzione, nella forma della conversazione, alle opere realizzate dall’artista torinese tra il ‘66 e il ‘72³⁴²⁶. A corredare l’articolo figurava un notevole apparato di fotografie di medie e grandi dimensioni, da ultimo predominante rispetto al corpo testuale (ridotto a una densa cartella). De Sanna, come diversamente, a loro tempo, Read e Greenberg, affina il proprio sguardo di critica d’arte e di teorica delle immagini in un contesto redazionale e con una postura relazionale che assurgerà a cifra stilistica (e morale) dell’intero suo lavoro di studiosa.

Risultano molteplici gli elementi di potenziale interesse che l’intervista con Zorio dispone per inquadrare la figura di de Sanna in relazione al sentire aptico e, più generalmente, alle sperimentazioni artistiche a lei coeve. In primis, come il titolo del pezzo suggerisce in maniera limpida, il campo discorsivo del testo, modellato sulla pratica dell’artista, coinvolge in maniera perentoria il corpo agente, il processo e un registro di oggetti residuali dalla natura eterogenea. Un lustro a seguire la partecipazione “poverista”, il vocabolario di lemmi e gesti praticati da Zorio riflette la partecipazione a una cornice squisitamente internazionale, già concretizzatasi nella collettiva da Castelli del ‘68. È in questa sede che de Sanna poté confrontarsi con uno spettro di figure riconducibili a un toccare esteso configurato tanto dalle parole dell’artista, quanto dai suoi lavori “esposti” in riproduzione. Allora, il «filo conduttore» della produzione di Zorio «è l’energia intesa in senso fisico e in senso mentale» propagata da oggetti e situazioni intesi quali «lavori viventi [...], lavori in azione e lavori futuribili» atti a coinvolgere il corpo dell’artista e quello dello spettatore³⁴²⁷. Intendendo «l’atteggiamento critico nei confronti della tecnologia» come «implicito», Zorio intrattiene una relazione diplopica con la materia e i materiali di cui estesamente si avvale. Da un lato e, in prima battuta, concependo i medesimi quali trasmettitori di energia dotati di una loro precipua conformazione fisica – per cui, ricorda l’artista, molte delle sostanze impiegate «avevano una pericolosità tattile e un odore sgradevole». Dall’altro, questi ammette l’esistenza di un sostrato «più astratto», condiviso con i sodali Kounellis, Anselmo e Penone, per cui, riferendosi ai paradossali esemplari litici di Anselmo, questi poteva rilevarne la natura di «lavori estremamente rarefatti, secchi, ma anche estremamente pesanti perché implicano una *tangibilità mentale enorme*»³⁴²⁸.

È all’interno di una simile dialettica tra presenza e assenza, tra propagarsi dell’energia e sua manifestazione tattile e tangibile, in una propensione aptico-corporea, peraltro, ammessa dallo stesso artista³⁴²⁹, che si

³⁴²⁶ J. De Sanna, G. Zorio, *Gilberto Zorio: Corpo di Energia*, in “Data”, N. 3, aprile 1972, pp. 16-23.

³⁴²⁷ *ivi*, p. 20.

³⁴²⁸ *ibidem*, enfasi mia.

³⁴²⁹ In una conversazione con Piero Gilardi risalente al gennaio del ‘68, Zorio poteva affermare, componendo una serie di immagini incentrate su un contatto corporeo diffuso con i materiali e l’ambiente circostante: «le *esperienze tattili* e visive sono essenziali per me: il cavo d’acciaio di una gru che solleva un peso pesante; il contatto delle mie mani e del mio viso con la neve bianca, soffice, gonfia e fredda; l’amore per il fosforo bagnato, che prende fuoco al contatto con il suolo...» P. Gilardi, *Intervista a cinque artisti di Torino*, gennaio 1968, s.n.

posiziona l'efficacia del regesto iconografico posto a corredo dell'articolo. Una galleria immaginifica in cui, insieme alle strutture processuali di Zorio – si pensi all'esemplare *Rosa-blu-rosa* (1967), semi-cilindro cavo disposto al suolo e riempito di cloruro di cobalto di cui colore mutava con il variare del grado di umidità – presenziavano le fotografie documentarie dall'azione politica *Fluidità Radicale* (1969), di cui Zorio rivendicava il valore di simulatori in grado di rendere lo spettatore partecipe dell'evento. Nella performance filmata da Gerry Schum l'artista, forgiando uno «strumento» metallico con una scritta a rilievo sul manico³⁴³⁰, poteva mappare lo spazio circostante traducendo l'energia necessaria a compiere il movimento dell'arto nell'impressione tangibile della parola sul palmo (scaturita dalla pressione generata dal brandire nella mano il medesimo). Il dispositivo protesico di *Odio* (1969), imbragatura in plexiglass avente due terminazioni con l'omonimo sostantivo a rilievo, veniva calzato dall'artista alla stregua di una fasciatura rigida (in una sorta di precedente di Horn) producendo anch'esso una traccia per pressione-impressione, visibile una volta rimosso l'imbraco. Il primo tentativo di elaborazione teorica e il seminale regesto di immagini con cui de Sanna, il cui sguardo di tesista era stato allenato sullo studio delle opere rivoluzionarie di Fontana, Manzoni e Klein esposte alla Galleria Apollinaire, dovette avvenire su uno spettro di strutture, azioni e indici variabilmente animati dall'energia temporale di un corpo in movimento e di una micro-fenomenologia del contatto. Micro-fenomenologia, curiosamente, attestata anche nel secondo intervento apparso su “Data” a firma della medesima.

Nel maggio del '72, un mese a seguire i fatti ripercorsi, de Sanna licenziava un breve articolo dedicato all'Archivio di Carlo Alfano³⁴³¹, artista napoletano impegnato in una sofisticata sperimentazione sui rapporti tra suono, voce e immagine³⁴³². L'intervento della giovane studiosa, anch'esso accompagnato da un più contenuto apparato fotografico, verteva sulla serie multimodale degli *Autoritratti*, “descrizioni” incise su nastro magnetico dei più svariati personaggi – da Filiberto Menna a Molly Bloom, passando per Beuys e Kounellis – custodite in cofanetti marmorei ed esibite in un'apposita *Stanze per voci* (allestita quella primavera alla Galleria dell'Ariete in via Sant'Andrea 5). Conquistando una dimensione ambientale, le anzidette incisioni figuravano installate in tutta la loro lunghezza su una cornice metallica di sapore minimalista di cui de Sanna notava con acutezza le dimensioni a misura di «spettatore/ascoltatore»³⁴³³. Potrebbe essere del tutto incidentale, in un contesto di commissioni redazionali, che de Sanna si sia trovata dapprima “a colloquio” con le impronte energetiche, politicamente violente, di Zorio e, a poche settimane di distanza, con le corrispettive sonore di

³⁴³⁰ Come dichiara lo stesso Zorio, esaltando la natura ergonomica e manuale dell'oggetto: «in *Fluidità Radicale*, ho continuato a mostrare gli strumenti del mio lavoro attraverso le fotografie delle mie azioni. Lo spettatore può facilmente utilizzarle per diventare anch'egli partecipe dell'azione. “Fluidità” perché questo oggetto, questo strumento, è pesante, ma se lo si afferra e lo si scuote, diventa fluido. È possibile controllarlo perfettamente. “Radicale” perché lascia un'impronta diretta sul palmo della mano dell'idea che diventa azione. Il Giavellotto suggerisce la consapevolezza del proprio potenziale e della propria volontà. La consapevolezza è rivelata dall'impronta sul palmo della mano; la mano è anche il cervello, perché la mano è un'estensione del cervello» G. Zorio, M. Bandini, *Stati di Necessità Organizzati*, in “NAC. Notiziario Arte Contemporanea”, N. 3, marzo 1973, pp. 2-18, ristampato in R. Flood, R. Morris, *Zero to infinity: arte povera, 1962-1972*, pp. 324-327, qui 327.

³⁴³¹ J. De Sanna, *Archivio Alfano*, in “Data”, 4, maggio 1972, pp. 58-61.

³⁴³² Per una recente aggiornamento sul tema si rimanda a: M. De Vivo, *L'archivio messo in opera, nuove riflessioni su Carlo Alfano*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 133-140.

³⁴³³ *ivi*, p. 59.

Alfano, scaturite da un processo di impressione idealmente affine. L'incipit dell'articolo, in cui la storica dell'arte trascriveva fedelmente un passaggio declamato da uno dei nastri incisi, ne rivela la vocazione di immagini che, intercettando in maniera del tutto fortuita la prassi incardinata sul "sentimento aptico" teorizzata da Louis Danz nei primi anni Quaranta, scaturiscono dalla palpazione del corpo proprio e del corpo immaginario dell'effigiato, entro una dimensione spazialmente sonora. Annotava a questo proposito Alfano, quasi andasse a misurare il proprio contorno con la punta delle dita, comparandolo con quello di altri profili più o meno familiari:

Dalla mano sinistra all'avambraccio, al gomito, al braccio, all'orecchio sinistro, alla metà della testa, all'esterno dell'altra parte della mia testa, all'esterno del mio orecchio destro, all'esterno della mia spalla destra, all'esterno del mio polso destro. Il profilo della mia mano sinistra è nella mano destra di mio padre, il profilo della mia spalla sinistra è vicino al gomito di mio padre, il profilo della mia testa è distante dalla sua spalla³⁴³⁴.

Imprimendo autoritratti di piante e animali, Alfano interrogava quella dialettica natura-cultura destinata a godere di un valore criticamente strutturale nello studio di de Sanna del '76. Il gesto simulato, il movimento intrinseco ed estrinseco, l'indice acustico, l'ambiente risonante, il corpo: nella primavera del '72, l'aspirante critica d'arte, comparsa non marginale di una scena artistica milanese che quest'ultima calcava in qualità di sagace osservatrice, veniva immersa in un vocabolario di lemmi toccanti e in una cornice altresì relazionale (la conversazione con Fabro, l'archivio in *loop* di Alfano).

Tale seminale apprendistato condotto entro le mura del capoluogo lombardo, avrebbe trovato un'incursione sul piano nazionale con il report stilato da de Sanna nell'estate del '72 in qualità di inviata-recensore, per dirla con Dorflès, alla Biennale di Venezia³⁴³⁵. Una Biennale, quella del '72, che, come noto, ospitava l'esposizione *Comportamento* a cura di Renato Barilli per il Padiglione Italia, con opere di Fabro, Merz, Vaccari, Bendini, Olivotto e De Dominicis³⁴³⁶, tra gli altri, nel contesto dell'emblematico tema "opera o comportamento" fortemente voluto dal longhiano Francesco Arcangeli e celebrato dalla mostra "gemella" *Opera*³⁴³⁷.

Delineando una sintetica topografia delle iniziative espositive inaugurate su suolo veneziano, il resoconto elaborato da de Sanna coglie in maniera lucida come «il tema proposto per il padiglione italiano», variabilmente sondato anche dagli espositori, fosse assurto allo stadio di «motivo conduttore della rassegna»,

³⁴³⁴ *ibidem*.

³⁴³⁵ J. De Sanna, *Biennale di Venezia (Fotografie di Ugo Mulas)*, in "Data", N. 5/6, estate 1972, pp. 56-61.

³⁴³⁶ R. Barilli, *Comportamento: Biennale di Venezia 1972: Padiglione Italia*, Cat. Mostra (Centro Museo Pecci, Prato, 7 maggio – 24 settembre 2017), Silvana Editoriale, Milano, 1972. Per una recente introduzione alla Biennale del '72, nel contesto di una più ampia (e capillare) ricognizione della storia della Biennale di Venezia negli anni Settanta, si veda: S. Portinari, «*Stiamo facendo del comportamento*»: la trentaseiesima Biennale del '72, in *Anni Settanta. La Biennale di Venezia* (2018), Marsilio, Venezia, 2022.

³⁴³⁷ Una rilettura a questo proposito particolarmente attenta della figura di Arcangeli e della sua partecipazione alla Biennale del '72, di cui lo storico dell'arte, che sarebbe deceduto due anni a seguire, intendeva la dialettica-dicotomia tra opera e comportamento non alla stregua di un fenomeno transeunte, quanto piuttosto in qualità di cornice in cui si sarebbe svolte (come poi in effetti è accaduto) le sperimentazioni artistiche dei decenni successivi si veda: P. Fameli, *Francesco Arcangeli tra Opera e Comportamento*, in "Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi", *Appunti*, Anno LXVII, Terza serie, N. 129-130, settembre-novembre 2016, pp. 77-84. Può essere utile a questo proposito sottolineare come Fameli rivendichi un sostrato fenomenologico-sensoriale soggiacente al pensiero di Arcangeli, maturato nelle letture di Husserl e Merleau-Ponty ed esplicitato dalla definizione di soggetto quale «epitelio di contatto di una superficie ramificata e prensile, da cui nasce un vincolo di carattere partecipativo» (R. Barilli, *Arcangeli e la contemporaneità*, in "Paragone", N. 317-319, 1976, p. 269, cit. in *ivi*, p. 80).

non esente da eventuali aspetti problematici. È in quella sede che de Sanna poté confrontarsi in presa diretta con una serie di questioni che l'esposizione sollevava e che, adottando uno sguardo precorritore rispetto alle vicissitudini dell'estate del '76, dovettero suscitare una reazione pressoché immediata nella giovane studiosa. Lo si evince almeno da due passaggi chiave presenti nel testo. Il primo afferisce a un interrogativo avanzato dal curatore Barilli e trascritto da de Sanna, quasi l'autrice intendesse rivolgere il medesimo tanto al lettore, quanto (e soprattutto) a sé stessa. Si chiedeva con franchezza il critico bolognese: «ci sarà veramente questo passaggio a una diversa dimensione di vita, di cultura, di ricerca estetica, o viceversa l'opera pian piano si riprenderà tutto il terreno perduto?»³⁴³⁸.

L'impressione che de Sanna propenda per tale seconda opzione pare emergere in un secondo passaggio nevralgico nell'economia del breve resoconto. Dal confronto diretto, si direbbe schiettamente corporeo, con l'installazione *INove Oggetti* di Fabro, «versione in vetro di murano e shantung della più nota serie di "Piedi"», de Sanna non può che intuire il sussistere di una «non dissimulata ambiguità» tutta interna allo statuto dell'opera per cui, da ultimo, essa «conferma come poche altre l'interrogativo di fondo del tema opera o comportamento. La fattura virtuosistica delle zampe di animali mostruosi e, d'altra parte, le potenziali reazioni di chi è portato a fruirne sono i due termini di un problema volutamente irrisolto»³⁴³⁹. Ovvero, i relati di quella che de Sanna, diversamente da quanto proponeva Barilli³⁴⁴⁰, concepisce quale diade sostanzialmente oppositiva tra la dimensione cosale dell'oggetto, colto nella sua ineccepibile qualità tecnica e presenza materiale, e il suo estendersi, per così dire, nel *milieu* condiviso dal fruitore. A dirsi che il presunto vaporizzarsi dell'opera nel puro comportamento incontra con Fabro un punto di flessione affatto marginale, dal momento che il vetro di murano, così come la traslucida seta orientale in cui appare fasciato, confermano una vocazione materiale alla quale de Sanna pare non voler rinunciare.

A riprova di una simile inclinazione, si pone il parere conclusivo formulato a margine della «grossa esposizione collettiva» *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, curata quell'estate da Giovanni Carandente e Giuseppe Marchiori con lavori di Consagra, Colla, Cavalieri, Manzoni, Pascali e Mattiacci, per citare alcuni nominativi³⁴⁴¹. Anche in quel frangente la giovane de Sanna, mostrandosi ricettiva, ma non per questo acritica, nei confronti delle ricerche condotte su suolo europeo e statunitense poteva rimarcare, «il dovuto richiamo al ruolo dei precursori Fontana e Melotti negli anni Trenta»³⁴⁴², numi tutelari destinati, non fortuitamente, a trovare spazio anche nella successiva cornice di *Aptico: il senso della scultura*. Deve infine essere segnalato come nella cornice veneziana del '72 de Sanna intercettasse, presumibilmente per la prima volta in una sede istituzionale, quello che avrebbe costituito negli anni immediatamente a seguire un oggetto di ricerca collaterale, seppure non per questo irrilevante per il configurarsi del suo pensiero critico: ossia, i *videotape*, di

³⁴³⁸ R. Barilli, cit., in J. De Sanna, *Biennale di Venezia (Fotografie di Ugo Mulas)*, p. 57.

³⁴³⁹ J. De Sanna, *Biennale di Venezia (Fotografie di Ugo Mulas)*, p. 58.

³⁴⁴⁰ Come ricorda sul punto Stefania Portinari, contrariamente all'impostazione dicotomica proposta da Arcangeli, Barilli pare propendere per una posizione di maggiore apertura finanche sensoriale, quando questi afferma come un simile scenario permetta «di muovere al riscatto programmatico di tutte le nostre facoltà, di tutti i tipi di interventi sul mondo, a cominciare da quelli più sfuggenti e precari» (Barilli, cit. in S. Portinari, «*Stiamo facendo del comportamento*»: *la trentaseiesima Biennale del '72*, passim).

³⁴⁴¹ J. De Sanna, *Biennale di Venezia (Fotografie di Ugo Mulas)*, p. 58; si veda inoltre L. Siena, *Rupto Deinde Cortice Volat Papilio: La XXXVI Biennale*, in "Belfagor", Vol. 27, N. 5, 30 settembre 1972, pp. 604-605.

³⁴⁴² ibidem.

cui de Sanna poteva visionare nel Padiglione Italia la già citata collettiva prodotta da Gerry Schum con opere di Baldessari, Beuys, De Dominicis, Dibbets, Merz, Serra, Sonnier e Wiener³⁴⁴³. Al fine di introdurre tale snodo nella formazione di de Sanna, occorre contemplare un'ulteriore figura perché l'intreccio attorno al sentire aptico possa realizzarsi.

4.3.7.2. «Appunti su un mezzo»: de Sanna, Tommaso Trini tra scultura e videonastro

La prodromica “militanza” di de Sanna sulle pagine della rivista “Data” non esaurisce i propri aspetti di interesse nella consultazione di tali articoli, preziosi per accostare il punto di vista e la scrittura, già nel '72 incisivi e mai pregiudiziali, della giovane studiosa. Parallelamente, la quotidianità presso gli uffici milanesi della testata poté favorire lo stringersi di relazioni umane altrettanto cruciali per la futura storica e critica dell'arte. Una di queste deve essere ravvisata nel rapporto con Tommaso Trini, poliedrico intellettuale più anziano di dieci anni, che dovette progressivamente coinvolgere la giovane de Sanna non solo in fase redazionale, bensì in una serie di iniziative esterne alla rivista – sebbene, come si vedrà a breve, dalla medesima supportate.

Al fine di verificare in quali termini ciò poté verificarsi e, soprattutto, nella volontà di individuare eventuali punti di tangenza con la mostra-catalogo *Aptico* del '76, occorre indugiare brevemente sul ruolo assunto da Trini nel panorama artistico italiano e più generalmente europeo, muovendo da alcune considerazioni affidate ai suoi scritti. Sin dal '67, l'indagine sullo statuto della scultura aveva occupato una posizione rilevante nella riflessione del critico ligure, in linea con il dibattito contestualmente alimentato da teorici e artisti oltreoceano. Nel novembre del '67, sulle pagine della milanese “Domus” e in parallelo alle dichiarazioni di Celant, questi poteva licenziare il celebre testo *Una galassia chiamata scultura*, in cui Trini esponeva le proprie meditazioni sullo statuto della coeva scultura³⁴⁴⁴. Allora Trini, lungi dall'accordare una preminenza teorica alla vocazione “de-materializzante” che Lippard avrebbe posto a sistema un lustro a seguire (e, di fatto, messo già profondamente in discussione con la collettiva del '66), poteva affermare come «ciò che con un termine comprensivo denominiamo ancora scultura non ha soltanto aperte dimensioni del tutto nuove, ma si è affermato come la dimensione privilegiata, dove *la presenza fisica e immediata dell'opera* sostituisce gli strumenti dell'illusione e favorisce *quell'identificazione tra arte e vita* così tenacemente cercata ai nostri giorni»³⁴⁴⁵. La ferma rivendicazione della dimensione percettologica e materiale dell'opera, a discapito e, anzi, proprio in virtù di qualsivoglia estensione del medium scultura, dovette rappresentare una posizione teorica potenzialmente affine alle riflessioni maturate nel decennio successivo dalla stessa de Sanna. Cionondimeno l'anno successivo, nel celebre intervento *Alfabeto per materia corpo*, apparso sulla medesima testata nel gennaio del '69³⁴⁴⁶ e riprodotto tra i saggi introduttivi alla mitologica *When Attitude become Form*, la riflessione di Trini disponeva un ulteriore, sostanziale, approfondimento. Nel delineare una mappatura capillare delle esperienze artistiche susseguitesesi tra Europa occidentale e Stati Uniti, soggette, come noto, a

³⁴⁴³ J. De Sanna, *Biennale di Venezia (Fotografie di Ugo Mulas)*, p. 58.

³⁴⁴⁴ T. Trini, *Una galassia chiamata scultura*, in “Domus”, Vol. 456, N. 11, novembre 1967, p. 49.

³⁴⁴⁵ *ibidem*.

³⁴⁴⁶ T. Trini, *Nuovo alfabeto per il corpo*, in “Domus”, N. 470, gennaio 1969, pp. 45-51, ristampato in L. Cerizza, *Mezzo secolo di arte intera*, pp. 282-286.

singolari casi di tangenza, questi ne ravvisava alcuni elementi condivisi. Tra di essi devono essere annoverati: lo scorgere nelle medesime sperimentazioni un'interrogazione tanto profonda quanto comune della «condizione umana»; l'estinguersi, idealmente, dei processi di “metaforizzazione”; il rifiuto della finitezza commerciale del prodotto Minimal in favore della processualità fluida e «alchemica»³⁴⁴⁷. Più sinteticamente, concludeva l'autore, tali ricerche artistiche, pur non costituendo «un movimento», rappresentavano un vero e proprio modo di pensare: più esattamente, un modo di realizzare praticamente questo nuovo pensiero»³⁴⁴⁸. Quando la neolaureata de Sanna subentrava nell'organico della redazione di “Data”, non solo Trini rappresentava una delle figure maggiormente aggiornate sulla configurazione del coevo panorama artistico, sulla sua articolazione teorica e sulle questioni di ordine mediale, assolvendo peraltro il ruolo, tutt'altro che neutrale, di accorto mediatore di quanto contestualmente avveniva negli Stati Uniti. Bensì, questi ne costituiva una voce anzitempo disillusa. Rispetto ai toni entusiastici degli scritti menzionati, frutto di una partecipazione appassionata ai fatti immediatamente successivi al '68, lo «spettatore *avanguardone*» genialmente suggerito nell'articolo *Note sullo spettatore*, edito su “Data” nel settembre del '71³⁴⁴⁹, testimonia di un Trini decisamente più disincantato. Sebbene l'opera d'arte fosse uscita dai recinti istituzionali a essa adibiti – nel settembre del '69 era stata la volta della manifestazione comasca *Campo Urbano* per la cura di Luciano Caramel³⁴⁵⁰, – e si fosse estesa in maniera proteiforme, l'autore non poteva che rilevare la parimenti «enorme accumulazione di oggetti d'arte verificatasi in questi decenni»³⁴⁵¹. Allo stesso modo, in un'interrogazione sempre aperta tra i risvolti spettacolari e scientifici nelle produzioni artistiche, Trini pare da ultimo suggerire una direttrice che eluda un solipsismo da più parti percepito come connaturato alla figura del nuovo artista.

Si può essere certi – afferma Trini – che tutte le volte che un quadro, un gesto, un evento, hanno richiesto di essere ricreati dall'esterno, lo hanno fatto in termini di sensibilità e di gusto, non di identificazione di come l'arte è arte. Uno sbocco evasivo in cui si perde infine la sola realtà tangibile da cui tutto muove: la presenza dell'opera. Oggi sembra che l'opera tenda a scomparire nella misura in cui scompare l'oggetto a favore di un'idea, un concetto, un[a] proposizione analitica o critica. È vero il contrario. Si ha riduzione simbolica, l'opera che tende a significare solo sé stessa e identificare ulteriormente gli elementi della sua specificità e della sua pratica, è una realtà che enuncia e non decifra, e in questo uso comune si pareggiano i significati non più distinti dell'artista e dello spettatore³⁴⁵².

È in un simile contesto di interrogazione dello statuto dell'opera d'arte che, nel biennio 1974-75, Trini e de Sanna risultavano parimenti coinvolti, sebbene con gradi diversi, in una serie di iniziative incentrate sul *videotape*.

³⁴⁴⁷ Già Stefania Portinari, in un articolo di particolare finezza, ha messo in luce la pluralità di figure non solo impiegate da Trini al fine di mettere in luce l'estensione del medium scultura, quanto per sottolinearne la natura parimenti coinvolgente sul piano della percezione. Come annota a questo proposito l'autrice: «a latere di una narrazione ottimistica del progresso emerge la riscoperta del sortilegio e del rituale; all'indagine sul corpo e alle istanze femministe, all'autorità del reportage di denuncia e a sperimentazioni nello specifico campo della fotografia, si affiancano sottili presagi di mondi e di sensazioni straordinarie che diventano più intensi tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta», non di rado votati al versante del magico, del rituale, dello sciamanico. S. Portinari, *Tracce di gesti impossibili. Fotografia e comportamenti negli anni Settanta*, in “Piano b. Arti e culture visive”, V. 6, N. 2, 2012, pp. 27-48, p. 28.

³⁴⁴⁸ T. Trini, *Nuovo alfabeto per il corpo*, in “Domus”, N. 470, gennaio 1969, pp. 45-51, ristampato in L. Cerizza, *Mezzo secolo di arte intera*, pp. 285.

³⁴⁴⁹ T. Trini, *Note sullo spettatore*, in “Data”, N. 1, settembre 1971, pp. 16-17.

³⁴⁵⁰ L. Caramel (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Cat. Mostra (Como, 21 settembre 1969), Cesare Nani, Como, 1969-1970.

³⁴⁵¹ T. Trini, *Note sullo spettatore*, p. 17.

³⁴⁵² *ivi*, p. 82.

Nella primavera del '74, il nome di de Sanna figura con quello del celebrato Germano Celant, della collega Daniela Palazzoli e dell'altresì affermata critica Lea Vergine, tra gli autori della piccola pubblicazione *Nuovi Media Film e Video Tapes*, curata dallo stesso Celant in occasione delle "quattro serate organizzate dal centro di documentazione e ricerche Jabik", svoltesi presso il Centro Sperimentale di Brera in Piazza Formentini dal 27 al 30 maggio 1974³⁴⁵³. È possibile che il mediatore latente di tale intreccio di contatti, puntualmente riferibili alla redazione di "Data", debba essere ravvisato nello stesso Trini, che dedicava nella primavera di quello stesso anno un'intervista a Floriano de Angelis del milanese Jabik/Centro d'arte moltiplicata, all'interno di un più ampio servizio incentrato sul tema *Grafica & Multipli*³⁴⁵⁴. Il rapporto con Jabik, come ha già chiarito Inkyung Hwang in un'intervista con lo stesso Trini, non deve essere disgiunto dalla circostanza per cui, almeno dal '74, fosse stato proprio lo studio milanese a prendere in carico i servizi di stampa e distribuzione della rivista³⁴⁵⁵. Il Centro Jabik, oltre che provvedere alla realizzazione di multipli in serie limitate di opere d'arte bidimensionali e tridimensionali, offriva alla consultazione del pubblico, negli spazi di Via Borgogna, «una biblioteca d'arte molto aggiornata, una collezione di film e una di *tapes* d'artisti (ambidue le collezioni contano oggi circa di 70 opere), una collezione di libri opera e infine una di dischi»³⁴⁵⁶. Dovette essere tale duplice anima a spronare Celant a organizzare la manifestazione serale negli spazi del Centro Sperimentale di Brera e in collaborazione con l'ente Jabik. Occorre inoltre sottolineare come il consolidarsi dei rapporti tra il *côté* nordamericano e il corrispettivo italiano, relazioni non circoscrivibili alla straordinaria congiuntura di ricerche artistiche verificatesi nel precedente lustro, venisse registrato nel medesimo inserto di "Data". Un articolo privo di firma e presumibilmente stilato dalla redazione, sanciva la nascita del fiorentino centro di produzione e distribuzione *Art/Tapes* di Maria Gloria Bicocchi, istituito quale satellite della neonata Castelli-Sonnabend Video Tapes and Film, di cui la rivista italiana non riportava il nominativo, bensì l'indirizzo di 420 West Broadway³⁴⁵⁷. L'ente, che prometteva la produzione di edizioni di videotape in numero di venti, sonorizzati, firmati e numerati dagli artisti, ambiva a offrire, nell'intenzione della curatrice Bicocchi, una fremente fucina di creazione di materiali video, ma anche un luogo di aggregazione e di serrato confronto tra pubblico e addetti ai lavori³⁴⁵⁸.

È in una simile cornice, in cui "Data" di Trini assurgeva a osservatorio editoriale degli sviluppi della Video Arte in ambito nazionale e internazionale, che devono essere contemplati l'iniziativa di Celant e la partecipazione di de Sanna. Una manifestazione, come si evince sfogliando il catalogo pubblicato a corredo

³⁴⁵³ G. Celant, *Nuovi Media Film e Video Tapes: quattro serate organizzate dal centro di documentazione e ricerche Jabik*, Cat. Mostra (Centro Sperimentale di Brera, Piazza Formentini, 27-30 maggio 1974), Centro di Documentazione Jabik, Milano, 1974.

³⁴⁵⁴ AA.VV., *Grafica & Multipli. Intervista con Floriano de Angelis - Jabik/Centro d'arte moltiplicata*, Milano, in "Data", N. 11, primavera 1974, pp. 66-67.

³⁴⁵⁵ I. Hwang, *Tommaso Trini e DATA Attività critica e editoriale*, p. 323.

³⁴⁵⁶ *ivi*, p. 66.

³⁴⁵⁷ Redazione, *Grafica & Multipli. Art/Tapes*, Firenze, in "Data", primavera 1974, N. 11, p. 63.

³⁴⁵⁸ *Ibidem*. Tra gli artisti supportati da Bicocchi, di cui taluni nominativi appaiono condivisi con il gigante Castelli/Sonnabend, si annoverano: Vito Acconci, Christian Boltanski, Jannis Kounellis, Vincenzo Agnetti, Giuseppe Chiari, Allan Kaprow, Charlemagne Palestine, Sarkis, Dick Landry, Pierpaolo Calzolari, Eleonor Antin, Simone Forti. Per un'introduzione alle iniziative di *Art/Tapes/22* e più generalmente alle attività di Maria Gloria Bicocchi si veda: A. Mazzanti, *Da art/tapes/22 alla Biennale (1973-1977). I laboratori sperimentali di Maria Gloria Bicocchi fra promozione e militanza*, C. Saba, V. Valentini (a cura di), *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, Cat. Mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 - 4 settembre 2022), Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 154-169.

della medesima, di ampio respiro nonostante l'articolazione limitata del calendario. In quella sede il critico militante poteva formulare un resoconto aggiornato sulle sperimentazioni di *Musica & Danza negli USA*; Palazzoli licenziare un'altresì puntuale riflessione sul *Videotape e Video Arte*; Vergine, in linea con l'uscita della monografia sulla Body Art destinata a godere di un notevole successo internazionale, estendere le proprie ricerche in tal direzione, interrogandosi senza riserve sullo scottante tema degli *Usi e abusi del corpo nella Body Art*³⁴⁵⁹. È tuttavia il saggio di de Sanna, emblematicamente intitolato *Appunti su un mezzo*³⁴⁶⁰, a fornire il saggio dall'apporto contenutistico maggiormente tecnico e puntuale sul mezzo del videotape. L'incipit dell'articolo, in cui l'autrice afferma «l'argomento Arte-Video è entrato nei temi dell'arte ormai da non poco tempo. Intorno ad esso si è nel frattempo alquanto scritto ed attuato sotto forma di interrogativo e di attesa»³⁴⁶¹, tradisce un indubbio interesse da parte di de Sanna nei confronti del medium e, allo stesso tempo, una precoce astenia nei confronti del medesimo. Nel restante intervento, dopo aver rimarcato la differenza tra videotape e opera filmica, averne sottolineato l'utilizzo da parte di una compagine eterogenea di artisti quale «merce artistica» e «puro registrato di eventi» definiti come «non oggettuali», il contributo lasciava spazio a una densa intervista didattica con il varesino Luciano Giaccari, tra le figure maggiormente aggiornate sulla storia, sull'estetica e sulla realizzazione pratica dei videotape, avendo realizzati molteplici per altrettanti artisti italiani (non da ultimo Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa, come si vedrà vicinissimi a de Sanna)³⁴⁶².

Quella del maggio del '74 dovette fornire la prima occasione di scrittura propriamente impegnata sul *videotape* per de Sanna, che sin dall'estate del '72, come si è visto, aveva potuto familiarizzare in maniera non del tutto pacifica con numerose opere filmiche. Risulta tuttavia l'anno successivo, ossia il 1975, a disporre un'ulteriore occasione di cruciale confronto con tale mezzo.

Nel numero autunnale di "Data" uno schematico contributo privo di firma, ma da attribuirsi a un comunicato evidentemente fornito da Trini, coinvolto in prima persona in tutte le iniziative nominate, delineava una cartografia di centri di produzione e distribuzione video disseminati a livello internazionale, comprendenti il CAYC (Centro de Arte y Communication) di Buenos Aires, la Comunità Video di Siracusa, l'Arcipelago Arte di Messina e il Festival del Cinema di Pesaro, annunciava la nascita della milanese Videoteca Camel Award³⁴⁶³. La Videoteca inaugurata nel capoluogo meneghino nasceva in occasione della collettiva *Artevideo e Multivision*, curata da Trini in collaborazione con de Sanna³⁴⁶⁴ presso gli spazi della Rotonda della Besana nel marzo di quello stesso anno. Protagonista di un notevole successo di pubblico, ricevendo oltre «ventimila spettatori in soli 13 giorni effettivi di programmazione»³⁴⁶⁵, l'esposizione collettiva riuniva a Milano circa sessanta nastri orchestrati da un giovane Bill Viola, riprodotti con apparecchiature Sony di «Acconci, Benglis, Campus, Davis, Freed, Gilette, Jonas, Kaprow, Kos, Landry, Levin, Lucier, Morris, Nauman, Oppenheim,

³⁴⁵⁹ G. Celant, *Nuovi Media Film e Video Tapes: quattro serate organizzate dal centro di documentazione e ricerche Jabik*, passim.

³⁴⁶⁰ J. de Sanna, *Appunti su un mezzo*, in G. Celant, *Nuovi Media Film e Video Tapes*, s.n. (6 pagine in totale).

³⁴⁶¹ *ivi*, s.n.

³⁴⁶² *ivi*, s.n.

³⁴⁶³ Redazione, *Mass Media*, in "Data", N. 18, settembre-ottobre 1975, p. 29.

³⁴⁶⁴ T. Trini, *Artevideo e Multivision*, in "D'Ars", Anno XVI, N. 75, luglio 1975, pp. 12-21, qui 20.

³⁴⁶⁵ *ivi*, p. 13.

Paik, Palestine, Schneider, Serra, Sobel, Sturgeon, Viola (Usa)»³⁴⁶⁶, unitamente ad artisti italiani tra i quali Trotta e Fabro (come si vedrà vicinissima a de Sanna) e altrettante voci internazionali.

Dal 5 al 19 marzo del 1973 presso il complesso tardobarocco della Besana, trovava ospitalità nella sua quasi totalità, la scuderia di artiste e di artisti rappresentati o esposti alla Castelli-Sonnabend. Ma non solo. Come il numero autunnale di “Data” segnala, alla chiusura della collettiva dovette seguita l’annunciata fondazione della Videoteca Camel Award, con conseguente istituzione di un comitato preposto alla selezione delle opere da collezionare e rendere gratuitamente disponibili alla visione del pubblico. Nel perimetro di tale organo formato da personalità di spicco per il panorama italiano dei primi anni Settanta, figurava anche de Sanna, all’epoca ventottenne. Come recita il comunicato trasposto sulle pagine della testata milanese: «tra gli oltre 60 videonastri di artisti italiani e stranieri, una commissione composta da Giulio Carlo Argan, René Berger, [Palma Bucarelli], Gillo Dorfles, Jole de Sanna, Umberto Eco e Giuseppe Gatt» individuava un totale di tredici esemplari video³⁴⁶⁷.

Non meraviglia riscontrare, allora, come molteplici dei brani selezionati da tale composita giuria di altissimo profilo afferissero a quel vocabolario di corpi estesamente toccanti e agenti rilevato nei precedenti paragrafi. Tra di essi figurano: il già menzionato *Now* (1973) di Benglis, in cui la voce risonante dell’artista si decuplicava in una stratificazione di piani immortalanti il profilo colto nell’atto di leccare il proprio corrispettivo, con mani che palpano lo schermo; il celeberrimo *Three Transition* (1973) di Peter Campus in cui, entro una triade di atti, l’artista cancellava (o per meglio dire, clonava) la propria immagine in movimento passando con vigore le dita sulla medesima; lo psichedelico collage postmoderno *ante litteram* di *Global Groove* (1973) selvaggiamente montato da Paik, di cui già Bruce Kurtz segnalava il baluginare di «un colore che massaggia lo spettatore, un colore composto da luce proiettata verso lo spettatore, con la pelle dello spettatore che diventa la superficie del colore»³⁴⁶⁸; il «laboratorio onirico subacqueo» *Waterpiece* (1974) di John Sturgeon, in cui l’artista si riprende immerso in una coltre d’acqua mentre delle mani intervengono sulla superficie fluida, metafora dello schermo³⁴⁶⁹.

L’esordio storico-artistico di de Sanna, pertanto, dovette compiersi in una cornice votata allo studio sul campo, ma con un respiro propriamente internazionale, dei videonastri. Impegno testimoniato dalle brevi recensioni firmate come “JdS” alla sezione *Video* sin dal numero primaverile del ‘75, affiancando il testo *Per un circuito aperto* compilato dallo stesso Trini e inserendosi in un palinsesto di frame da *videotape* di Benglis, Fabro,

³⁴⁶⁶ *ivi*, p. 20.

³⁴⁶⁷ Redazione, *Mass Media*, p. 29. Il nome di Bucarelli, escluso nel comunicato apparso su “Data”, compariva tuttavia regolarmente nell’articolo compilato da Trini per “D’Ars” nel luglio di quello stesso anno: T. Trini, *Artevideo e Multivision*, p. 20.

³⁴⁶⁸ B. Kurtz, *Video Is Being Invented*, in “Arts Magazine”, dicembre-gennaio 1973-74, pp. 37-44, qui 38, trad. mia.

³⁴⁶⁹ L’elenco completo dei videotape selezionati compare su “Data” annoverando: il meraviglioso video psichedelico e astratto Eugenio Carmi & Angelo Paccagnini (musiche), *C’era una volta un re che aveva tre figlie bellissime*, 1974 (25’’, colore); Allan Kaprow, *The Third Routine*, 1974 (60’’, bianco e nero, sonoro); Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975 (10’’, bianco e nero), Charlemagne Palestine, *Running Outburst*, 1975 (7’’, bianco e nero); Luca Patella, *Gazzetta Ufficiale di Luca Patella*, 1974 (20’’); Luciano Fabro, *Quattro Apologhi*, 1972 (10’’, bianco e nero); Ugo La Pietra, *Fuga*, 1974 (8’’); Nina Sobel, *Breakdown*, 1974 (23’’, bianco e nero); Antonio Trotta, *Punto*, 1969 (2’’, bianco e nero); *Il sogno di Coleridge*, 1972 (3’’); *Silbando*, 1972 (2’’); Una cita / Aspettando, 1973 (1’’); Redazione, *Mass Media*, p. 29.

Lucier, Gillette, Davis, Paik, Campus, Chiari, Oppenheim, Iimura³⁴⁷⁰. In quella sede l'autrice, in veste di collaboratrice curatoriale, poteva esplicitare i criteri ordinatori soggiacenti all'iniziativa, segnalando come gli esemplari prescelti «a documentare questo ormai cospicuo aspetto dell'arte contemporanea» fossero stati individuati «secondo una suddivisione che teneva conto sostanzialmente di tre criteri: i) il videotape come oggetto relativo ad un impiego delle proprietà estetiche, plastiche e cromatiche della Televisione; ii) il videotape come filo d'Arianna tecnologico per la comprensione del medium; iii) il videotape come estensione dell'artista nell'arte concettuale»³⁴⁷¹. Nella cadenza programmatica, il prospetto stilato dall'autrice permette di comprendere come quest'ultima osservasse l'oggetto/medium videotape adottando uno sguardo allo stesso tempo formalista, media-archeologico e più propriamente esosomatico, rendendo conto dell'aggiornamento tutt'altro che superficiale su questioni in fondo nevralgiche nel panorama dei primi anni Settanta.

Recensendo sul medesimo numero la collettiva itinerante *Americans in Florence: Europeans in Florence* organizzata da Art/Tapes di Bicocchi e curata dallo statunitense David Ross, de Sanna redigeva due ulteriori annotazioni di interesse. La prima rende conto della conoscenza che la studiosa dovette avere del progetto Castelli-Sonnabend, laddove quest'ultima segnala come «Art Tapes, legata a sua volta a situazioni americane per il rapporto di coedizione che fin dalla fondazione l'ha unita con Castelli-Sonnabend video-film Inc.», avesse fornito un apporto consistente alla divulgazione e allo studio del suddetto medium³⁴⁷². La seconda si risolve in una stringata considerazione che, tuttavia, se osservata in relazione alle vicissitudini dell'estate del '76, si rivela altresì significativa. Pur riconoscendo come le iniziative fiorentine, per l'appunto «vincolate» persino su un piano logistico all'iniziativa statunitense, non potessero che correlarsi alla medesima, de Sanna non tarda a intuire e, con altrettanta rapidità, a rivendicare, l'esistenza di un sostrato semantico che avrebbe distinto, per il tramite delle parole di Ross³⁴⁷³, le tecnofile sperimentazioni nordamericane da quelle nostrane. Il quadrato di Malevic non è (e non vorrebbe neppure essere) il cubo in laminato chirurgicamente rifinito da altri per Judd.

Nel febbraio del '75, presumibilmente sospinta dallo stesso Trini, presente sulle pagine di «Domus» sin dal '66, Jole de Sanna licenziava l'articolo *Video Against Video*, frutto di una conversazione con l'artista statunitense Douglas Davis³⁴⁷⁴. L'omonimo videotape (dalla durata di 29''), un montaggio di opere video e stralci di interviste dello stesso Davies, contemplava nel finale una sequenza che poté colpire de Sanna, allenata alla riflessione sui dispositivi aptico-corporei di Zorio e sui corrispettivi aptico-sonori di Alfano. L'artista statunitense, ponendosi in posizione eretta e frontale allo schermo televisivo, allungava delicatamente gli avambracci verso il piano di proiezione, appoggiando idealmente le dita contro il medesimo. In tale attitudine toccante, Davies invitava ripetutamente l'anonimo spettatore ad avvicinarsi all'apparecchio ponendo le proprie mani contro quelle dell'artista, immaginando che queste ultime si toccassero o l'una con l'altra [*touching each*

³⁴⁷⁰ T. Trini, J. De Sanna, *Video*, in «Data», primavera 1975, p. 43.

³⁴⁷¹ *ibidem*.

³⁴⁷² *ibidem*.

³⁴⁷³ De Sanna riporta uno stralcio di un'intervista di Ross in cui quest'ultimo afferma: «la produzione delle opere video nei diversi centri americani si è caratterizzata principalmente secondo l'importanza attribuita alle innovazioni tecnologiche e al perfezionismo tecnico. Pertanto, le opere prodotte da Art Tapes costituiscono un esempio molto importante di analisi e sperimentazione a livello del significato, un contesto attivo nello studio delle possibilità potenziali del video come medium per l'arte concettuale» (*ibidem*).

³⁴⁷⁴ J. De Sanna, *Video Against Video*, in «Domus», febbraio 1975, n. 543.

other]. Di seguito, Davies invitava a compiere la medesima operazione con il petto [*chest*]. Una volta giunto nella sede fiorentina di Biccocchi, l'invito si sarebbe esteso a muovere ritmicamente i piedi sullo schermo; a Caracas, a disegnare sullo schermo insieme all'artista.

Lo schermo del concettuale, subendo un improvviso processo di rovesciamento, si era fatto duro pavimento terrestre. La ritmica gestuale, attraversando l'etere per il tramite del tubo catodico, rivive in un rituale moderno e, insieme, estremamente antico: quello del fare segno, ora su un monitor. De Sanna, allora, sarebbe stata pronta per il balzo dimensionale e geografico verso la scultura.

4.3.7.3. Aptico: il senso della scultura. L'esposizione

Come ha già opportunamente sottolineato Alessandro Oldani, le vicissitudini attorno alla Seconda edizione della Biennale di Scultura Contemporanea indetta dal Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza, cittadina piemontese affacciata sul Lago Maggiore, dovettero essere a dir poco travagliate. La consultazione di una circolare stilata da Gianni Pizzigoni, storico dell'arte, insegnante di liceo e direttore del Museo, in data 18 novembre 1975³⁴⁷⁵ e di una conversazione dattiloscritta tenutasi a Milano nel dicembre del 1975 alla presenza dello stesso Pizzigoni e degli artisti Alik Cavaliere, Mauro Staccioli e Vittorio Frattini³⁴⁷⁶, permette di fare luce sull'avvio dei lavori. Sulla scia del successo ottenuto con la prima edizione della Rassegna di Scultura verbanese, Pizzigoni auspicava la rinnovata partecipazione degli enti locali e regionali, evidenziando due indicazioni importanti al fine di ricostruire l'*iter* organizzativo. Il primo, afferisce a come, almeno nella primissima ipotesi progettuale, la manifestazione verbanese avrebbe dovuto concretarsi in una diade di esposizioni gemelle³⁴⁷⁷. La prima di esse, di carattere eminentemente «didattico-scientifico» e incentrata sul tema del «lago», filo conduttore dell'intera rassegna, avrebbe dovuto avere luogo presso le sale del Kursaal e con il sostegno dell'Istituto Idrobiologico (attualmente ISRA) di Verbania-Pallanza. La seconda, di carattere più propriamente storico-artistico, si proponeva quale collettiva di sculture degli artisti «Cavaliere, Staccioli, Trafeli, De Sanctis, Mazzucchelli, Trubbiani, Gallerani, Coletta, Pardi, Nespolo, Travaglini, Selmoni, Paolucci» da esporsi «all'aperto, sul lungolago di Pallanza»³⁴⁷⁸.

Il secondo dato pertiene a come, a queste altezze, Jole sa Sanna non figurò tra i nominativi delle personalità coinvolte. Come si evince da una prima conversazione esplorativa registrata nell'inverno del '75, la questione tematica dovette costituire un'occasione di confronto anche in relazione alla collettiva scultorea. Scorrendo la trascrizione del confronto orale, si evince come fosse profondamente sentito tanto dal rappresentante dell'ente museale (Pizzigoni), quanto dagli artisti chiamati a presenziare (Staccioli *in primis*), il desiderio di proporre una manifestazione focalizzata sui binomi «uomo e natura» e «uomo e ambiente», che prevedesse un significativo coinvolgimento della città, con un programma di eventi collaterali di carattere

³⁴⁷⁵ G. Pizzigoni, *Rassegna Biennale di Scultura: 1976*, 18 novembre 1975, pp. 1-2. Faldone (1) Aptico: il senso della scultura – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁴⁷⁶ *Registrazione verbale dattiloscritta, dicembre 1975*, p. 1. Faldone (1) Aptico: il senso della scultura – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁴⁷⁷ Unitamente a tali due iniziative di maggiore respiro, venivano affiancate un'esposizione collaterale alla pesca e una di «opere grafiche e piccole sculture» degli artisti invitati: G. Pizzigoni, *Rassegna Biennale di Scultura: 1976*, 18 novembre 1975, pp. 1-2.

³⁴⁷⁸ *ivi*, p. 1.

interdisciplinare³⁴⁷⁹. Dalle parole di Staccioli si comprende la posizione già pienamente consolidatasi da parte dell'artista, in una premessa atta a spiegare come, una volta subentrata de Sanna, lo scultore toscano avesse mantenuto un punto di vista dichiaratamente eccentrico rispetto all'iniziativa.

Mentre ancora nel febbraio del '76 Pizzigoni sollecitava gli enti finanziatori al fine di ottenere i finanziamenti necessari, già dal marzo successivo la situazione subiva un repentino mutamento, portando alla sostanziale revisione del progetto iniziale. Ed è infatti nel marzo del '76, in una data non ulteriormente precisata, che figura per la prima volta il nome di Jole de Sanna³⁴⁸⁰. Il comunicato stampa stilato in quel frangente dal Consiglio del Museo risulta illuminante per capire come, a seguito dei colloqui con gli artisti e gli enti locali, il ruolo assegnato alla scultura rispetto a eventuali temi corollari avesse assunto, almeno sul piano concettuale, maggiore rilievo.

Recando in oggetto l'indicazione *APTICO. Il senso della scultura*, il documento illustrava con chiarezza la volontà e le ambizioni dell'ente museale, un'istituzione vitale nonostante la sua posizione periferica rispetto ai centri dell'arte contemporanea maggiormente in vista tra i quali, per prossimità geografica, Milano e Torino. Trasferendo l'asse espositivo dal lungolago alle sale del Museo del Paesaggio e parzialmente, come si vedrà, al tessuto cittadino, il comunicato enunciava con determinazione la cornice in cui l'occasione espositiva andava a collocarsi.

Come la precedente, dedicata a vari aspetti di scultura odierna – si legge nel documento –, questa edizione della biennale di Verbania-Pallanza è dedicata al tema della Scultura, ma con criteri e intenti interamente rinnovati. La mostra, infatti, vuole tentare un processo di lettura e di analisi degli elementi naturali e strutturali spesso fraintesi nelle condizioni attuali della scultura e procedere quindi ad una vera e propria definizione della medesima alla luce degli sviluppi rilevati dall'arte del dopoguerra e sul filo dei contatti che l'arte odierna intrattiene con il passato, sia sotto il profilo teorico che in quello pratico. La figura di Lucio Fontana è una delle polarità della mostra, insieme con la cosiddetta anti-scultura di Fausto Melotti. Attraverso Piero Manzoni, come cerniera degli anni '60, l'indagine affronta quindi il manifestarsi nuovo e originale del senso aptico, il senso della scultura per eccellenza, nel lavoro di Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa, Giulio Paolini, lo scomparso Lo Savio e altri giovani artisti come Mauro Staccioli e Toni Trotta. La rassegna si estende quindi ad alcuni aspetti della scultura americana (Jasper Johns, Bruce Nauman) e della scultura francese (Y. Klein, César). La mostra è organizzata dal Consiglio del Museo e da Jole De Sanna. Un catalogo comprendente testi teorici, inediti e documenti originali sul tema della scultura e sul dibattito teorico relativo, sarà pubblicato in occasione della mostra stessa³⁴⁸¹.

Tanto “sulla carta”, per così dire, quanto in relazione all'effettivo allestimento, il documento del marzo '76 segnala un significativo cambio di rotta nella configurazione dell'iniziativa. Dal prediligere un gruppo di artisti riferibili ad Alik Cavaliere, la rassegna *Aptico*, termine puntualmente segnalato sin da queste date, vede il “prevalere” di una parallela compagine di artisti giovani aventi eterogenea provenienza che, non fortuitamente, avevano ravvisato nella rivista “Data”, ancor prima che nella figura di de Sanna, un solido interlocutore. Anche in questo caso, la consultazione del fatidico numero della primavera del '75 – in cui venivano annunciati, lo si è visto, la nascita della Videoteca Camel Award, unitamente a una prima mappatura dei centri specializzati

³⁴⁷⁹ *ivi*, p. 2. Nel documento Staccioli fa aperto riferimento «a una sorta di interdisciplinarietà» tramite cui «arrivare a una sorta di festival su uomo e natura» avente un'organizzazione di ampio respiro che prevedesse, nel corso dell'estate, la realizzazione di iniziative di settori compresi «dal cinema alla musica, allo spettacolo, all'arte figurativa», ai «laboratori teatrali», in cui anche «la scultura e la pittura» avrebbero trovato un proprio spazio (*ivi*, pp. 1-2).

³⁴⁸⁰ Consiglio del Museo, *Comunicato stampa*, marzo 1976. Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁴⁸¹ *ibidem*.

nella produzione di videotape disseminati su suolo nazionale e internazionale – fornisce una fonte preziosa per deciptare gli eventi di quei mesi. Mentre Gabriella Druidi licenziava uno splendido articolo dedicato alla scultura di Fausto Melotti accompagnato da numerose fotografie delle opere³⁴⁸², unitamente alla lunga conversazione *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. I punti in comune*, apparsa nello speciale *Miracolo a Milano* che chiudeva il medesimo numero di “Data”³⁴⁸³. La cornice di “Data”, tale manipolo di artisti “milanesi” e la militanza di de Sanna, in una serie di considerazioni che lo spoglio delle fonti d’archivio, date le vicende pregresse di cui si è detto, non permetterebbe da solo di suggerire, lasciano propendere per la genesi di un progetto Aptico corale, di cui cercherò di rendere conto di seguito.

4.3.7.4. Aptico: un termine *singolare*, per un’idea di scultura *plurale*

La visione della planimetria espositiva unitamente all’elenco delle opere installate consente di chiarire come la mostra verbanese si snodasse attraverso un percorso di sale per lo più monografiche, con lavori rispettivamente di Bernini, Canova, Gemito, Fabro, Fontana, Manzoni, Melani, Melotti, Nagasawa, Ongaro, Paolini, Rosso, Staccioli, Trotta³⁴⁸⁴. Una prima ricostruzione dell’allestimento, sul quale tornerò brevemente di seguito, è già stata elaborata in maniera capillare da Oldani, fornendo un’attenta presentazione delle opere riunite. Ciò che preme verificare rispetto agli studi dei precedenti interpreti verte più precisamente sulla configurazione della nozione di “aptico” e su come de Sanna, a mio avviso in termini propriamente relazionali, sia giunta alla medesima. Il sopracitato dossier posto a chiusura del numero primaverile di “Data” del ‘75 può costituire a tal proposito un utile punto di partenza.

L’incipit della conversazione non lascia dubbi rispetto allo spirito della medesima: «abbiamo messo le risposte di ciascuno di noi – puntualizzano Fabro, Nagasawa, Tonello e Trotta rivolgendosi a Trini, nominato una sola volta poco oltre – sotto la voce “artista” e cioè senza contraddistinguerle con i nomi, perché non ci interessa personalizzare opinioni che, quando condivise, sono patrimonio di tutti noi ed eventualmente di altri [...]»³⁴⁸⁵. In maniera pienamente conforme al frangente storico, che aveva visto, peraltro, proprio in quel marzo la prima crisi della lira, il drappello di artisti rinunciava, almeno negli intenti, alla proposizione di considerazioni di ordine formale. I temi affrontati, piuttosto, presentano un taglio necessariamente sociopolitico, interrogando il ruolo dell’artista nelle società post-industriali e la necessità, da parte di quest’ultimo, di sviluppare dei rapporti di solidarietà con i colleghi. L’analisi, inoltre, si attestava tanto lucida quanto amara nel descrivere il coevo panorama artistico milanese, «sclerotizzato» tra una sponda di «collaborazionisti» alla mercè delle gallerie di

³⁴⁸² Peraltro, tra i documenti catalogati in archivio si conserva un componimento firmato Fausto Melotti e dedicato alla tutto tondo Tre quarti di luna (1970) là esposto. G. Druidi, *Fausto Melotti*, in “Data”, Primavera 1975, Anno VI, N. 15, pp. 16-24.

³⁴⁸³ T. Trini, L. Fabro, H. Nagasawa, F. Tonello, A. Trotta, *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. I punti in comune*, in “Data”, Primavera 1975, Anno VI, N. 15, pp. 70-96.

³⁴⁸⁴ A. Oldani, *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, pp. 289-295. Tra le fonti di archivio si conservano inoltre una planimetria tracciata a mano e indicante, sala per sala, i nominativi degli scultori esposti, unitamente a numerose cartoline dell’evento, riportanti sul recto l’elenco degli artisti ospitati con relative opere. I documenti menzionati sono riuniti nel menzionato Faldone (1) Aptico: il senso della scultura – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁴⁸⁵ T. Trini, L. Fabro, H. Nagasawa, F. Tonello, A. Trotta, *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. I punti in comune*, p. 70.

punta e chi, come i soggetti in causa, andava tentando soluzioni utopistiche, sovente fallimentari, di uscita dal «modello dominante». È possibile captare, più in generale e senza eccessivi sofismi, il serpeggiare di un sentimento profondamente antiamericano nutrito dagli artisti nei confronti dei «colonizzatori» d'oltreoceano. Un sentimento certamente non esente da flessioni pregiudiziali e volto a ravvisare nell'artista statunitense un individuo «contento e felice del mondo che gli hanno lasciato», che abita un paesaggio antropico scandito da «autostrade e pompe di benzina»³⁴⁸⁶ e plasmato dall'azione dei «mass-media», miranti a un destino di «stupidità» collettiva³⁴⁸⁷. Parrebbe dunque la nozione di cultura e la concezione stessa di storia a fare problema al drappello di interlocutori, disincantati rispetto alla necessità di contemplare la propria esistenza di artisti entro i rispettivi scenari di provenienza.

Alla concezione di una storia «ciclica», vichiana e non storicistica, viene giustapposto il persistente tropo della giovane America in cui gli artisti, formati in un contesto «con pochi anni di cultura alle spalle» – giovinezza che, allo stesso tempo, dovette risvegliare nell'artefice statunitense la consapevolezza che «un passato», sebbene «breve», costituisse ormai una realtà con cui interfacciarsi – agivano naturalmente quali «allievi che impazziscono con il primo giocattolo che trovano. *Per noi un mezzo è solo un mezzo in più, mentalmente non ci fa modificare nulla*»³⁴⁸⁸. La questione culturale e sociopolitica, allora, si tingeva di sfumature propriamente mediali, rendendo necessario avanzare alcune osservazioni sul coevo panorama artistico. Luciano Fabro, fra gli artisti riuniti quello più vicino a de Sanna, si esprimeva sul punto con parole penetranti e che, da ultimo, andavano a colpire al cuore il grande tema polemico di quegli anni, grimaldello comune agli artisti europei e angloamericani. Ossia, quello della de-materializzazione, che l'artista torinese riconduceva con una sagace torsione nelle dinamiche della società borghese e tardo-capitalista.

Per l'artista borghese – affermava questi senza mezzi termini –, il potere si persegue cercando di inserirsi nella trama del potere; dapprima, stazionando in permanenza nella galleria di potere per manifestare la sua disponibilità e la sua aspirazione a mettersi a disposizione della struttura; poi, facendo del suo lavoro il simulacro artistico delle scelte che la struttura di potere ha già fatto. Così abbiamo i manovali della pop-art, i manovali della conceptual-art, i manovali della body-art, orgogliosi di essere manovali con l'appendice -art come i manovali Fiat dei tempi di Valletta³⁴⁸⁹.

Un simile sistema di manovalanza, in Italia meno consolidato per via dell'assenza di «gallerie di potere» altrettanto egemoni quali, per esempio, le newyorkesi Castelli e Sonnabend, giunge a tangere anche quegli interventi che, per dirla con un vocabolario sessantottino, miravano alla distruzione dell'opera in qualità di oggetto vendibile. Sul tema, si sarebbe espresso poco oltre Nagasawa, segnalando come, in effetti, «non si voleva neanche generare l'equivoco che è tipico di chi fa il pozzo nel deserto [il riferimento è chiaramente agli artisti della Land Art e, presumibilmente, a Michael Heizer] e poi vende le foto in città». Alla documentazione dell'atto in fotografia i suddetti artisti, almeno concettualmente, propongono l'emissione di «cedole»³⁴⁹⁰ che,

³⁴⁸⁶ *ivi*, p. 74. A parlare, in questo caso, risulta Antonio Trotta.

³⁴⁸⁷ *ivi*, p. 72.

³⁴⁸⁸ *ibidem*, enfasi mia.

³⁴⁸⁹ *ivi*, p. 73.

³⁴⁹⁰ Tra gli esemplari soggetti a una simile iniziativa rientra anche il marmoreo *Lo spirato* (1973) di Fabro. Come si legge nella conversazione apparsa su "Data": «allora abbiamo pensato che al mercante era meglio dare un documento di possesso dell'opera, invece dell'opera. Così è nata l'idea della cedola. Ma dato che la cedola è firmata dall'artista, è stata

divenendo ciò che il collezionista effettivamente acquista, avrebbero permesso di allocare le opere presso spazi pubblici rendendole visibile alla comunità, piuttosto che perennemente imballate presso la dimora dell'ennesimo privato. In altri termini, non era l'opera a rinunciare alla propria dimensione materiale, bensì i meccanismi inerenti alla sua proprietà a farsi estesi e relazionali.

È in un simile contesto in cui, peraltro, figurano numerose delle sculture allestite nella futura mostra di *Aptico* – l'articolo esibiva riproduzione di opere di Fabro quali *Lo spirato* (1973), *Le iconografie* (1975) – che deve essere collocata la figura di de Sanna, allora alla sua prima esperienza critico-curatoriale. Non parrebbe illegittimo, avanzate le premesse anzidette, supporre che la citata affermazione con cui si è aperto il capitolo, programmatica e militante e stampata nella sovraccoperta al catalogo, nascesse da un intenso dialogo e da una ferma partecipazione alle istanze sollevate dal gruppo di artisti, con cui de Sanna, due anni seguire, avrebbe riaperto la milanese Casa degli Artisti. «Che senso può avere oggi fare uno studio ed una mostra sul lavoro della scultura», si domandava l'autrice, rivolgendosi al futuro fruitore.

Una prima risposta – proseguiva de Sanna – è diretta a coloro che richiedono ulteriori informazioni sull'arte contemporanea. Per costoro il quadro è un oggetto, un oggetto vale come una scultura, la scultura è un intervento, un'azione, e dunque teatro, così da rendere possibili tutti gli incroci (esempio: il quadro come evento o il teatro come oggetto. Essi troveranno nella mostra e nel libro pubblicato contemporaneamente cose inaspettate e che considereranno inattuali. S'informino, perché rischierebbero di scadere di categoria [...] ³⁴⁹¹.

Il messaggio perviene con chiarezza: *Aptico: il senso della scultura*, desiderava porsi, a costo di risultare ai più malevoli un'iniziativa di stampo passatista o, ancor peggio, autoritaria, quale riflessione su ciò che costituisce il nucleo profondo dell'arte plastica. Una concezione di scultura, pertanto, che mira a liberare (almeno apparentemente) il medesimo medium dal processo di estensione intermediale nel quale era stato progressivamente imprigionato dal secondo quarto degli anni Sessanta. De Sanna, all'epoca ventinovenne, insieme ai più anziani Fabro, Nagasawa e Trotta, si esprimeva con un vocabolario degno di un Clement Greenberg o di un Michael Fried. Viene da domandarsi quanto un simile parallelismo sia auspicabile, a maggior ragione se riferito a una studiosa che, in quegli stessi anni, si era occupata in maniera significativa di video arte, intercettando l'opera di artisti, quali per l'appunto Fabro, Nagasawa e Trotta, non solo cimentatisi estesamente con tale *medium*, ma che avevano concorso attivamente al rinnovamento della scultura italiana nel Secondo dopoguerra. Senza contare il riferimento all'*aptico*, che avrebbe immediatamente portato alla mente la vituperata (da Greenberg) “sensibilità aptica” del competitor Read.

A quale scultura, dunque, vanno riferendosi de Sanna e compagni? La risposta, che ancora una volta “rimbalza” su numerosi fonti d'archivio, giungendo da ultimo all'anzidetta sovraccoperta e stampata (con qualche piccola modifica) sulla sguardia del catalogo, risulta solo apparentemente dogmatica.

Jole De Sanna, Luciano Fabro, Nagasawa, Antonio A. Trotta definiscono «aptico» il senso della scultura ³⁴⁹²:

considerata un'opera d'arte in sé. Una simile lettura duchampiana era inaccettabile. [...] La cedola è una cosa pensata in tanti e a disposizione di tutti, perfezionabile da chiunque. Si pensava poi che l'idea fosse in accordo con la situazione italiana, dove non ci sono musei. Se pensava che anche il comune potesse mettere a disposizione uno spazio in cui depositare le opere; dove uno potesse andare e pensare, se possedeva alcune cedole relative a un'opera» (ivi, p. 78).

³⁴⁹¹ J. De Sanna, *Aptico: il senso della cultura*, sovraccoperta.

³⁴⁹² J. De Sanna, L. Fabro, H. Nagasawa, A. Trotta, *Aptico: il senso della cultura*, sovraccoperta.

«una scultura è un'immagine che l'artefice suscita nella materia secondo fini e modi ispirati dalla sua idea e senso. La scultura tiene chi la vede per l'intelletto e la carne: questa unione forma un senso ulteriore, il senso aptico (apto = toccare, aderire, unire, legare insieme), il senso della scultura³⁴⁹³.

Una prima possibilità di penetrare tale definizione corale, tanto affascinante quanto sfuggente – la scultura, recita limpidamente l'enunciato a, *è un'immagine* –, viene offerta dalla visione delle opere esposte, destinato a mettere in luce alcuni elementi inattesi che, tuttavia, non parrebbero coincidere con quelli declamati dai suoi protagonisti dell'iniziativa.

4.3.7.5. Soffi, agganci, conchiglie, perle, stampi, panni: i manufatti esposti

Sulle pagine del settimanale “Tempo”, il 25 aprile 1976, a precedere di oltre due mesi l'inaugurazione della rassegna, Arturo Carlo Quintavalle pubblicava un denso pezzo intitolato *La scultura è nata in frack*³⁴⁹⁴. Lo storico dell'arte parmense, del resto, vantava una conoscenza tutt'altro che superficiale degli “attori” chiamati in causa dall'esposizione verbanese, avendo curato la collettiva *Della Falsità* organizzata nel '74 presso il Salone delle Scuderie in Pilotta (Parma) e con, tra gli altri, gli stessi Fabro, Trotta e Nagasawa³⁴⁹⁵. Scrivendo mentre la mostra era in corso di allestimento, Quintavalle ne rilevava due elementi di interesse. Il primo, in una sorta di premonizione particolarmente sentita, si riferisce alla descrizione dell'iniziativa curata da de Sanna nei termini di una «rassegna diversa», in grado di “chiudere” con la miriade di iniziative di scultura nel paesaggio³⁴⁹⁶ proliferate nelle torride estati dei più disparati comuni italiani. Il secondo, altrettanto cogente, muove dal constatare come le due direttrici cardinali dell'iniziativa, che aveva trovato i propri fuochi nell'opera di Lucio Fontana – ossia nella concezione di una «scultura» come «schermo in senso freudiano, parete da infrangere» – e di Fausto Melotti – il quale, da junghiano, «costruisce sull'immagine significante» – mirasse a un obiettivo parzialmente in contraddizione con la vocazione del museo stesso: «la mostra di Verbania – nell'acuta premonizione di Quintavalle –, intende invece proporre un'analisi dei linguaggi e rimettere in discussione proprio il tema del “monumento”, quello che, alla borghesia, è sempre servito per ipostatizzare il proprio mito di classe e agevolare il consenso a questo mito»³⁴⁹⁷.

Il commento formulato dallo storico dell'arte non solo si dimostra perfettamente allineato agli umori dei protagonisti, bensì lucido nel cogliere il cuore dell'impresa. Contrariamente a quanto si potrebbe supporre ragionando su un'esposizione allestita in un Museo del Paesaggio – e che, come si è detto, aveva previsto in un primo momento la collocazione degli esemplari sul lungolago –, la rassegna di de Sanna prevedeva solo opere esibite in interni, salvo per l'intervento di Staccioli, presenza dichiaratamente «dialogica» rispetto all'iniziativa, al quale si deve l'erezione di un monumento piramidale dinnanzi alla scalinata della Chiesa di

³⁴⁹³ ID, sguardia.

³⁴⁹⁴ A. C. Quintavalle, *La scultura è nata in frack*, in “Tempo”, 25 aprile 1976, N. 16. Recensione confluita nei documenti Faldone (1) Aptico: il senso della scultura – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁴⁹⁵ A. C. Quintavalle, *Della Falsità*, Cat. Mostra (Salone delle Scuderie della Pilotta, Parma, aprile 1974), Università di Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Parma, 1974.

³⁴⁹⁶ ibidem

³⁴⁹⁷ ibidem.

San Leonardo (Pallanza)³⁴⁹⁸. Ma non solo, dal momento che, la maggior parte degli esempli confluiti in mostra, vantano delle dimensioni piccole, medio-piccole, quando non addirittura *piccolissime*.

Nella cornice del seicentesco Palazzo Viani Dugnani in Via Ruga 4, dotato di splendide sale con dipinti, affreschi, intarsi, imponenti camini e altrettante raffinate teche lignee contenenti oggetti di proprietà dell'ente, come si può apprendere dalla documentazione fotografica conservata in archivio³⁴⁹⁹, le sculture di *Aptico*, a tratti, rischiavano di scomparire. L'esemplare di maggiore ingombro risultava *Piede di vetro con conchiglie di fusione* (1968-76), una delle opere che de Sanna poteva aver ammirato sulla copertina di "Data" del '71 e alla Biennale di Venezia nell'estate del '72. Vi è inoltre un'ulteriore caratteristica che, non fortuitamente, pare dipanarsi alla stregua di un vibrante *fil rouge*, qualora si osservino le opere esposte. A ben vedere, in effetti, il dispositivo euristico dell'impronta, per dirla con Didi-Huberman, promana quasi trasversalmente dai manufatti selezionati da de Sanna. L'immagine che «l'artefice suscita nella materia» creando la «scultura», stando alla definizione corale sopradetta, viene il sospetto possa coincidere con il gesto antico, persino rituale, che questi realizza in un rapporto paritetico con la natura.

Nella celebre fusione bronzea e dorata *Tamerlano* (1968), condottiero mongolo e fondatore dell'Impero timuride, soffia con forza dalle narici un'aria antica, spirante nei millenni. L'ostensione di tale moderna maschera mortuaria nella cornice verbanese, come ha già definitivamente chiarito Oldani, avveniva prevedendo un allestimento del tutto peculiare, adagiando il manufatto su una piuma e accostando al medesimo la «copia moderna di un bronzetto romano riprodotto un fauno che suona un flauto doppio»³⁵⁰⁰. La collocazione di due cannule in bambù, anch'esse colate nella mistura metallica, si rivela necessaria perché il soggiacente calco in argilla del volto possa respirare. *Straccio* (1970), esemplare in seguito distrutto dall'artista³⁵⁰¹, cristallizza in una riproduzione gessosa un brandello di tessuto imbevuto d'acqua ergersi contro la forza gravitazionale. Raccolti alla base dell'esemplare di "Piede" venivano esibiti il nucleo di stampi necessari alla fusione degli arti vitrei di chissà quale animale mostruoso. Quelle stesse «conchiglie di fusione» che, ridotte a residui, galleggiano nella serie delle *Iconografie* (1975)³⁵⁰², recipienti apparentemente iconoclasti e invece insospettabilmente violenti, che recano idealmente in una serie di «bacinelle di vetro» la testa decollata

³⁴⁹⁸ J. De Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, pp. 119-127.

³⁴⁹⁹ Già Alessandro Oldani ha svolto un egregio lavoro di recupero delle fonti fotografiche, riscoprendo numerosi scatti riscoperti da Enrico Cattaneo, al quale era stata assegnata la documentazione dell'esposizione. Per la visione delle medesime, si rimanda pertanto al già menzionato contributo: A. Oldani, *Aptico. Una mostra per la scultura*, pp. 165-185.

³⁵⁰⁰ Oldani, *Aptico. Una mostra per la scultura*, p. 177.

³⁵⁰¹ *ivi*, p. 178.

³⁵⁰² Per un'esauriente introduzione al ciclo delle *Iconografie*, capillare nel ricostruirne le molteplici versioni, le vicissitudini espositive e possibili interpretazioni si veda: M. Rossa, *Luciano Fabro, Iconografie (Bacinelle): alcune possibilità di lettura*, in "Studi di Memofonte. Rivista online semestrale", N. 21, 2018, pp. 178-215. Già Rossa, riferendosi alla serie in analisi, ha riassunto in maniera chiara ed estremamente convincente l'approccio sensibile e sensoriale di Fabro all'opera d'arte: «preliminare per la loro comprensione è la considerazione del valore esperienziale-conoscitivo che Fabro attribuisce all'opera d'arte, tesa a stabilire un rapporto diretto tra spettatore e realtà: le cose in arte non sono un fatto artistico ma cose, e l'arte interviene come strumento di indagine tramite l'esperienza che lo spettatore fa di esse. Tale esperienza si compie attraverso i sensi e la ragione, che si pongono a due livelli di interazione con la realtà oggettuale distinti, benché tra loro inscindibili: uno, la sensazione, immediato e superficiale; l'altro, la razionalità, che porta in profondità la relazione emozionale» (*ivi*, p. 183).

di celebri personaggi vittime di una morte ferina e ingiusta. La sindone anti-retinica³⁵⁰³ del barocco *Spirato*³⁵⁰⁴, materializzazione disorientante del cimelio torinese e dell'eccezionale velatura, allora straordinariamente attenta a seguire lievemente l'anatomia del corpo santo, del Cristo Velato di Sanmartino in Sansevero (fascinazione postuma anche di Morris e Cattelan), subisce, per dirla ancora con Fabbri, quel «movimento aptico» intrinseco al passaggio alla terza dimensione³⁵⁰⁵.

L'orientale Nagasawa, saldo nella volontà di non smarrire le proprie radici e piuttosto di riscoprirle a contatto con la cultura mediterraneo-latina, interrogava le origini remote, si direbbero preistoriche, del gesto artistico. Mentre la “paoliniana” *In Medio Virtus* (1975) in cui due calchi femminili acefali e privi di arti si fronteggiano a distanza, issati su altrettanti piedistalli, i quattro esemplari confluiti nell'esposizione verbanese ben denotano la transizione da un vocabolario sostanzialmente concettuale a un corrispettivo incentrato sull'aspetto materico-sensoriale³⁵⁰⁶. Allora *Mano* (1976), sorta di *alter ego* in negativo³⁵⁰⁷ del vicino *Lo spirato*, esibisce, prendendo a prestito le parole di Fabro, l'oggetto e la sua azione. In esso, un lungo supporto in cera vergine appare attraversato dai profondi solchi impressi dalle dita, e posato su un ripiano rialzato sul quale figura, in posizione laterale, il dichiarato artefice del segno indessicale: il calco in gesso di una mano fasciato da un morbido pannello. L'ovoide divelto di *Un'altra metà* (1972) riuniva, senza ricongiungerle completamente, le due metà del volume rispettivamente in pietra e in bronzo. Il monaco *Ganjin* (1972) baluginava in una serie di *silhouette* metalliche sagomate dal fabbro ligure Edgardo Sangini a creare un paesaggio fiammeggiante, nonché una scultura allestita al suolo e “pittorica” nella composizione frontale, spessa circa 12 cm.

Di proprietà di Nagasawa, come puntualizza ancora Oldani³⁵⁰⁸, dovette essere l'opera *Conchiglia* (1972) di Athos Ongaro, formata di una diade di valve ricavate dall'impressione di una spalla femminile (la spalla e il suo negativo) rivestite esternamente in lana d'alpaca³⁵⁰⁹. Dalla consultazione della planimetria e della documentazione fotografica si apprende come, in quella sala, fossero confluiti insieme ai calchi di Ongaro, alla composita *Un'altra metà* di Nagasawa e al *Tamerlano* di Fabro, ulteriori esemplari di piccole dimensioni,

³⁵⁰³ Già Lucilla Meloni, citando una conversazione tra Achille Bonito Oliva e Luciano Fabro tenutasi nel '73 nel contesto della celeberrima mostra Contemporanea, poneva in evidenza come per Fabro la configurazione di tale stele marmorea non potesse estinguersi nel solo «approccio retinico all'opera d'arte». «Ne lo Spirato – afferma l'artista torinese – il lenzuolo che sta sopra al corpo rimanda al corpo ma allo stesso tempo la sola cosa leggibile è il lenzuolo, per cui si crea una dicotomia tra lettura puramente visiva – e non a caso faccio proprio questa precisazione in un'epoca in cui sembra che la sola cultura possibile, comunque la sola cultura in auge e difendibile sia la cultura visiva – e una lettura conoscitiva. Una lettura visiva dà appunto il lenzuolo, una lettura conoscitiva dà “che cosa nasconde il lenzuolo». L. Fabro, A. Bonito Oliva, in *Contemporanea*, Cat. Mostra (Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 – febbraio 1974), cit. in L. Meloni, *Arte guarda arte: pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, 2013, pp. 82-83.

³⁵⁰⁴ Numerose risultano le analisi che hanno già precedentemente posto in luce un frequente riferimento al barocco in relazione all'opera di Fabro. Tra di essi si vedano: D. Soutif, *Fabro torna Fabro*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera International*, Cat. Mostra (Torino-Rivoli, Castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 – 19 febbraio 2012), Electa, Milano, 2011, pp. 224-237; P. Mania, *L'opera barocca testimone esemplare dell'opera contemporanea. A proposito di Io (l'uovo) di Luciano Fabro depositata nella Fontana delle api del Bernini il 16 marzo del 1978*, in AA. VV., *Parlato E, Curiosa Itinera: scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, GB Editoria, Roma, 2015, pp. 559-569.

³⁵⁰⁵ P. Fabbri, *Eseguire la sindone*, passim.

³⁵⁰⁶ A un simile orizzonte parrebbe partecipare anche l'esemplare di *Nicchia* (1975) in cui la riproduzione di una Venere classica appare inserita di spalle entro una nicchia triangolare in rame issata a parete.

³⁵⁰⁷ Tale similarità dovette trarre in inganno la stessa Vergine che, recensendo la rassegna verbanese, assegnava all'opera di Nagasawa il titolo dell'esemplare scolpito da Fabro. In L. Vergine, *Aptico. Il senso della scultura*, in “Data”, Anno Vi, N. 23, ottobre 1976, pp. 14-15, qui 15.

³⁵⁰⁸ Oldani, *Aptico. Una mostra per la scultura*, p. 184, nota 54.

³⁵⁰⁹ J. De Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 31.

tutti installati all'interno di teche cubiche in plexiglass sorrette da piedistalli. Fernando Milani presentava la bronzea *Scultura elastica* (1965) – forse memore della *Struttura al neon* (1951) di Fontana e delle cinetiche *Strutturazioni Fluide* (1960) di Colombo³⁵¹⁰ – in cui un sottile cavo metallico veniva ripetutamente attorcigliato dall'artista a descrivere una serie di orbite asimmetriche. Nel surrealista *Hotel Continental (Le monde invisible)* licenziato da Giulio Paolini nel '72, una minuta pietra veniva posata sulla cartolina dell'omonimo capolavoro magrittiano (per l'appunto *Le monde invisible*) del 1954³⁵¹¹, riproponendo il processo di *mise en abyme* estesamente interrogato dall'artista torinese. Persino lo scultore campano Antonio Trotta finiva per sperimentare con finezza l'ideologia del calco proponendo *à la Duchamp* ma, soprattutto, *à la Johns*, duplicati monocromi di lampioni (*El Farol* del 1975-76) e cancelli riccamente decorati (*La cornice in marmo*)³⁵¹².

Rimangono infine le sale dedicate all'opera degli artisti capostipiti dell'impresa: Melotti e Fontana e, tra loro, Rosso e Manzoni. Il polimaterico *Venezia II* (1973) di Melotti, unitamente al notturno teatrino velato di *Tre Quarti di luna* (1970)³⁵¹³, trovavano esposizione sugli ormai noti plinti liberi da eventuali protezioni. Di Fontana, alla cui produzione era riservato un ampio salone, venivano esposte sei esemplari di *Nature* (1959-60), di cui tre installate a pavimento e un egual numero affisse in coppia a parete (dalla serie *Concetti Spaziali/Nature* del 1959)³⁵¹⁴, unitamente al mosaicato *Ritratto di Teresita* (1940), ubicato su un candido piedistallo. Le fotografie documentarie conservate in archivio rendono conto dell'estrema e, del resto, nota, materialità qualificante gli esemplari plastici di Fontana. Tanto le *Nature* a bassorilievo, quanto le corrispettive a tutto tondo notoriamente definite dall'artista “Palloni”³⁵¹⁵, celebrano la superficie in terracotta (o i duttili volumi) attraversati dalle archetipiche fenditure e da altrettanti segni di manipolazione della materia, in una direzione, tuttavia, non del tutto sovrapponibile a quella presenzialità ostinatamente rivendicata da de Sanna³⁵¹⁶ e dalla compagine di artisti con lei in dialogo nell'estate del '76. Piuttosto, come ebbe a dire Carla Lonzi commentando la coeva serie dei *Quanta* (1959), in un passaggio non fortuitamente trascritto dalla stessa de Sanna nella monografia del '93 proprio alla voce *Nature*, «Fontana realizza in tal modo, nella sua opera, l'intuizione boccioniana, il movimento assoluto e relativo della realtà, in quanto riserva di elementi primari che rispondono gli uni agli altri secondo il ritmo intrinseco dei fenomeni del mondo della loro crescita e nelle

³⁵¹⁰ G. Colombo (a cura di), *The Body and the Space 1959-1980*, Marsilio: Robilant + Voena, Milano: Londra, 2015, pp. 134-135.

³⁵¹¹ Per un'introduzione al dipinto di Magritte si veda: M. Carlino, *Gli oggetti di Magritte, l'occhio, la dialettica*, in “Immagine e Parola”, Vol. 2, 2021, pp. 79-90.

³⁵¹² Una delle poche monografie dedicate all'opera dello scultore campano rimane: E. Pontiggia, *Antonio Trotta*, Mazzotta, Milano, 1990.

³⁵¹³ Si veda a riguardo: F. Melotti, F. D'Amico (a cura di), *Fausto Melotti: opere dal 1944 al 1986: sculture, bassorilievi e carte*, Forni Scultura, Bologna, 1995.

³⁵¹⁴ S. Whitfield, L. Fontana, *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, 1999, figure 85-86.

³⁵¹⁵ Per un'introduzione al celebre ciclo delle *Nature* si rimanda a: L. Fontana, *Lucio Fontana: La fine di Dio, Nature, Cubo di luce*, H. Friedel, R. Terrosi (a cura di), Lenbachhaus, Monaco, 1998.

³⁵¹⁶ Quando nel 1993 de Sanna tornerà in termini monografici sull'opera di Fontana, come era già avvenuto nel caso di Aptico, la storica dell'arte ne porrà immediatamente al centro il valore di immagine e, ancor più specificamente, di goethiana «*Bildung*». In tali «corpi sferoidali», simili a un «organo umano», a un «utero» o, più radicalmente, a un «pugno di terracotta ingrandito», su cui l'artista agisce praticando fenditure di variabile dimensione per il tramite di un bastone, possiedono una scala «gigante», giacché cosmica, inscrivendosi nella più ampia produzione dell'artista in qualità di entità che «interpreta l'attività formativa della natura (performance)». J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, pp. 131-132.

relazioni»³⁵¹⁷. È il movimento e, nella fattispecie, il moto cosmico e non propriamente la scultura colta nella sua materiale finitudine a portare de Sanna ad annotare, nella più matura analisi del '93, come tali esemplari affermino la propria «indivisibilità [...] nella loro scala “gigante», dove l'aggettivo gigante risulta acutamente virgolettato, date le dimensioni piccolo-medie (comprese dai 30 cm al metro) dei lavori in causa³⁵¹⁸.

La presenza corporea della scultura, poi, parrebbe ulteriormente ricondotta alla sua origine manuale (il bifacciale Paleolitico e la remota venere) pervenendo alla selezione dei pezzi di Manzoni. Nella sala ospitante i tutto tondi di Gemito – con il celebre bronzetto de *Il pescatorello* (1876) – e di Rosso – con una versione in cera di *Enfant Juit* (1893)³⁵¹⁹ –, entrambi riparati entro l'usuale protezione in plexiglass, figuravano due minuti *Achromes* (1959, 10 x 6 x 6cm) «prensili», per dirla con un'efficace locuzione proposta da Michele Dantini, che non ha tardato a scorgere in tali manufatti il fantasma dell'ubiquo mito delle «sculture viventi»³⁵²⁰. Le dimensioni “palmari” e la terminazione arpionata suggerisce la vitalità potenziale dell'oggetto stesso, da recare nella mano o da appendere, ma anche da manipolare con accortezza (eventualità impossibile, essendo le opere custodite nel familiare dispositivo di protezione), data la sua eventuale natura di trabocchetto duchampiano (il paragone all'altresì spettrale, piccolo e “uncinato” ready made *Air de Paris* (1919-64) non può che sorgere spontaneo)³⁵²¹ e di oggetto johnsiano.

Ciò che, pertanto, emerge dalla disamina degli esemplari scultorei esposti afferisce alla natura del tutto peculiare delle opere là confluite. Anzitutto, al fine di fugare qualsivoglia dubbio, alla mostra *Aptico* non si poteva toccare nulla. Anche quegli esemplari maggiormente accattivanti per dimensioni ridotte, erano stati opportunamente accomodati in espositori di gusto minimalista, onde mettere al riparo le opere delle quali il Museo, come si evince dai registri contabili, aveva pagato delle assicurazioni tutt'altro che simboliche. Inoltre, la questione dimensionale può destare stupore: non tanto e non solo, e qui mi riferisco alla prima sezione del presente lavoro, in relazione all'ingombro medio-piccolo, quando non addirittura manualistico, delle opere selezionate. La monumentalità, lo si è detto a più riprese, non si esaurisce né coincide con il valore della scala. D'altro canto, per un'esposizione allestita in un ente dedicato al Paesaggio e votata al recupero del senso profondo (il senso aptico) della scultura dopo un decennio di sperimentazioni intermediali, meraviglia (o forse, lo si vedrà a breve, neppure troppo) interfacciarsi con un nucleo di esemplari variabilmente riferibili all'alveo del soffio, dell'aggancio, della conchiglia, della valva, della perla, dello stampo, del lenzuolo e del sudario. Una teoria di sculture, lo anticipavo, che materializzano nella loro indiscutibile presenza l'ennesimo

³⁵¹⁷ C. Lonzi, *Catalogo Opere scelte di Fontana* (Torino, Galleria Notizie, 8 gennaio – 10 febbraio 1965), in J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, p. 133.

³⁵¹⁸ *ivi*, p. 131.

³⁵¹⁹ Segnalato come tale già in Oldani, *Aptico. Una mostra per la scultura*, p. 180.

³⁵²⁰ Il testo di Dantini rimane una delle più complete analisi (peraltro curiosamente fantasmatica nel tema di fondo) non solo documentarie, bensì propriamente di confronto visivo tra tali piccole ed eccentriche sculture di Manzoni, ancora scarsamente studiate dalla letteratura critica sull'artista, entro una rete di possibili precedenti suggerita, almeno in parte, dall'attenta lettura dei diari e delle annotazioni svolta dallo studioso. La vitalità di tali piccolissime sculture in legno coperte di caolino e munite, come si diceva, di un gancio metallico, risiede per Dantini nel loro concretizzarsi alla stregua di «attesa» o di «trappole per immagini» e a sede di «un'attitudine scettica e inquisita». M. Dantini, *Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes, 1959*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Fondazione Piero Manzoni: Cambi, Poggibonsi, 2017, pp. 155-169, 241-244.

³⁵²¹ L'eventuale ascendenza duchampiana di tali lavori risulta estesamente affrontata da Dantini, che tuttavia, curiosamente, non cita il *readymade* sopra menzionato.

diagramma fenomenologico di gesti e impressioni. Sul punto si è già espresso Oldani, formulando una valida proposta di lettura di cui potrebbero essere precisati, forse, alcuni snodi. Lo studioso afferma, riferendosi all'operazione critico-teorica soggiacente ad *Aptico*:

La scultura in particolare veniva considerata per il suo “peso”, per la sua presenza nello spazio e per il suo essere frutto anche materiale di *lavoro*, un termine che si colorava in quegli anni di un preciso senso ideologico sia in riferimento alla teoria marxista, sia come recupero delle diverse pratiche artigianali³⁵²².

Laddove i rinvii di stampo marxista al “lavoro” e alle “pratiche artigianali” parrebbero estremamente puntuali e corretti rispetto all'analisi dell'organismo espositivo – in una serie di temi che anche la mia tesi si propone di sviluppare –, il riferimento al “peso” della scultura, attributo che sorge spontaneo convocare in relazione al titolo e ai presupposti programmatici dell'impresa, risulta maggiormente problematico qualora confrontato con l'insieme delle opere descritte. Ossia, e qui si annida una prima, profonda contraddizione insita nella proposta di de Sanna & artisti, il «senso aptico» della scultura non sembrerebbe coincidere né con la sua vocazione al “monolite” (riprendendo la ferma condanna greenberghiana), né con il suo costituire una “massa” (volendo richiamare l'ipotesi aptica elaborata da Read). Un simile rompicapo o, sarebbe più corretto dire, *estensione*, scandisce il complesso trattato stilato da de Sanna, che costituirà l'ultimo oggetto di analisi del presente capitolo. Prima di ciò, occorre spendere alcune parole sul tema gestuale, a mio avviso fortemente correlato all'adozione dell'aggettivo “aptico”.

4.3.7.6. Metafore filmico-vestimentarie in Fabro e Nagasawa

Dello spirito marxista, sovversivo e sostanzialmente antiamericano che animava tanto de Sanna quanto, forse ancora più profondamente, i colleghi artisti, si è detto. Sul rifiuto schiettamente ideologico che gli “organizzatori” di *Aptico* nutrivano nei confronti di una scultura bistrattata in quanto de-sostanzializzata ed estesa in tutte le direzioni mediali percorribili, si è altresì posto l'accento. Di seguito, mi preme indugiare ulteriormente su quella traccia potentemente aptico-gestuale che le opere esibite in mostra mi pare tradiscano, corroborando la mia ipotesi con alcuni ulteriori documenti. Nella fattispecie, riferendomi ad alcune opere licenziate da Fabro e Nagasawa, le due anime, insieme a de Sanna, dell'impresa.

Non è mistero che la produzione di Fabro realizzi una potente offensiva all'alveo del visivo e a quello che l'artista definiva nei termini di “cultura visiva”. Ne ha già colto le dinamiche Lara Conte, alla quale si deve un'esaustiva ricognizione di ciò che la studiosa intende quale processo «orizzontalizzazione della scultura», per il tramite delle «misure del corpo» fisico e biografico colto nella sua teatralità (teatralità che, per estensione, arriva così a permeare la scultura, senza tuttavia necessariamente dematerializzarla), nelle sperimentazioni artistiche italiane dell'ultimo quarto degli anni Sessanta³⁵²³. Al cubo primario e antiumanistico di Judd, Fabro

³⁵²² A. Oldani, *Aptico. Una mostra per la scultura*, p. 174.

³⁵²³ L. Conte, *Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969*, in “Arabeschi”, N. 19, giugno-gennaio 2022, pp. 136-150, qui 143, 141. Annota a questo proposito l'autrice, in un passaggio che mi pare particolarmente cogente a introdurre le vicissitudini di quegli anni: «nell'ambito delle riflessioni connesse a misura e ad autobiografia si dipanano modalità ed esperienze in cui la vita e il vissuto si manifestano come punto di partenza per una nuova possibilità di forma, dove il corpo diventa misura e canone di relazione con lo spazio; dove l'opera si fa prolungamento del corpo, registrazione di un'esperienza o provocazione di un comportamento; dove

interpone non solo un volume umanistico, bensì *ad personam*. Mentre a New York Lippard raccoglieva gli esemplari della collettiva *Eccentric Abstraction*, Fabro progettava una struttura primaria a suo modo eccentrica. *In-cubo* del '66, come noto, si dimostra una struttura *aptica* nella fruizione – era necessario, quando ancora consentito, sollevare il volume cubico fabbricato in listelli di legno e tela per accedere al suo “ventre” – e *aptica* nella sua genesi, materializzando entro uno spazio approntato sulle misure corporee di Carla Lonzi. Il cubo, in altri termini, non solo si poneva come un'entità referenziale (vituperato bersaglio minimalista), bensì *indessicale*.

Al '67 al '75, poi, risalgono due ulteriori esperienze di massimo interesse per il sentire aptico: quella della serie degli *Indumenti* e quella di taluni allestimenti ambientali.

Nella serie *Indumenti* avviata nel '66, Fabro imprimeva fragili abiti-indici su aree del corpo quali i seni, i piedi, i genitali, realizzando ciò che Celant, sin dall'88, intendeva quale delicata reificazione di «quei luoghi frattali dove tutti i momenti di intersezione saranno momenti di energia e tensione»³⁵²⁴. L'energia “poverista” si coagula ancora nei processi dell'impronta, registrati dalla omonima performance *Indumenti* (1966)³⁵²⁵. Filmata da Marinella Pirelli nello studio dello stesso Fabro, essa immortala l'operazione, tanto meticolosa quanto intima, mediante cui l'artista realizzava una diade di coppe per i seni di Lonzi. Vale la pena segnalare quanto sin dalla successiva primavera del '67 Fabro annotava ripercorrendo tali frangenti. «Quel che certamente coinvolge – di tali oggetti e manifestazioni – è il fatto che uno deve qualche modo indossarlo, lì occorre una disposizione palese: *non va capito ma va indossato...* è un'azione talmente specifica che diventa un *gesto*. Mica un gesto postulato, ma un momento inerente»³⁵²⁶. Del momento inerente, somatico e indessicale in cui il pensiero si fa esperienza sartoriale, Fabro, almeno a quelle altezze, sottolinea la vocazione solipsistica, in cui la partecipazione dello “spettatore” appare marginale, quando non addirittura irrilevante³⁵²⁷.

Nel febbraio del '75, presso gli spazi della Fondazione Bagno Borbonico di Pescara, l'artista metteva in scena la *performance* (e la correlata scultura) *Lo Spazio*. Le fotografie scattate da Giorgio Colombo e pubblicate nel già citato dossier *Miracolo a Milano* apparso su “Data” forniscono una preziosa testimonianza al fine di carpire

l'autobiografia può essere declinata come registrazione di una traccia, di una scrittura o diventare il luogo di evocazione in assenza della presenza dell'uomo e dunque ritratto che attiva dialetticamente gli opposti di visibilità e invisibilità» (ivi, p. 137). Già Claudio Zambianchi ha condotto una fondamentale analisi a partire da un tema a tratti contraddittorio che la ricerca “poverista” aveva aperto in Italia, ossia, da un lato, l'insistenza teorica sull'azione e sulla dematerializzazione dell'oggetto artistico e, dall'altra, il numero soltanto limitato di performance propriamente dette eseguite in quel frangente, a fronte di un profluvio di oggetti che occupano (e attivano) lo spazio. Per dirla con Zambianchi, la ricerca del medesimo si proponeva di «indagare sulle condizioni di possibilità della *performance* nell'Arte Povera» e dunque «si domanda se l'idea poverista se l'idea poverista che l'opera d'arte non sia mai stabile e data una volta per tutte non abbia una valenza potenzialmente performativa [...]» C. Zambianchi, «*Oltre l'oggetto*»: qualche considerazione su *Arte Povera e performance*, in “Ricerche di Storia dell'Arte. Rivista Quadrimestrale”, N. 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45, qui 35.

³⁵²⁴ G. Celant, *Luciano Fabro: The Image That Isn't There*, in “Artforum”, Vol. 27, N. 2, 1981, pp. 105-111, qui 108.

³⁵²⁵ Si veda a riguardo: M. Pirelli, *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, Cat. Mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo – 25 agosto 2019), Electa, Milano, 2019.

³⁵²⁶ L. Fabro, *Luciano Fabro*, in “Data”, N. 1, 1971, pp. 54-59, qui 54, enfasi mia.

³⁵²⁷ Afferma nella medesima sede l'artista: «Io qui come funziono? Non c'è nulla di mio in cui il portatore di questi indumenti possa identificarsi [...]. Io lavoro su di lui, non lui su di me; glieli faccio addosso, in intimità, con diversi tipi di attenzione. Ora, di tutto questo indaffararmi resta, nell'indumento finito, il solo fatto che il tale o la tale hanno avuto un certo rapporto con me e che ora hanno questi indumenti per indossarli. Cioè non vedo con interesse la ricostruzione del rapporto tra artista e spettatore attraverso l'oggetto» (ibidem).

lo spirito dell'azione. Rispetto a quanto accaduto un decennio prima e un anno a precedere *Aptico*, Fabro pare tornare sulle considerazioni esposte nella primavera del '77. Ciò avviene, anzitutto, nel dichiarare come egli collochi «questo mio lavoro – definito nel titolo quale *Allestimento teatrale* – tra due discipline artistiche: l'arte, tattile e visiva, e il teatro, visivo e sonoro»³⁵²⁸. Costruendo un monumentale cubo di cui superfici appaiono integralmente foderate di specchi, l'artista mira a mantenere e, allo stesso tempo, disancorare le logiche della *pièce* teatrale. L'attore, nella persona di Stefano Corsi, risulta “irraggiungibile” all'interno del volume specchiato, dal quale recita riflettendosi su una superficie «in cui si specchia all'infinito e lo moltiplica a pubblico di sé stesso». Il pubblico, per contro, venendo fatto accomodare dinnanzi al cubo riflettente, precipita cede «all'immagini del teatro di sé stesso». Vi è qui, stando con Fabro, un primo tentativo di interlocuzione non diretta tra artista/attore e pubblico³⁵²⁹.

A dire il vero, un ulteriore momento di passaggio esiste e deve essere collocato, geograficamente e temporalmente, nel novembre del '74 presso la Salle Patinõ di Ginevra. In quella sede si svolgeva la performance in due azioni intitolata *Mimare uno spazio*. È interessante notare le parole con cui Fabro introduceva un'impresa che, a posteriore può essere in toto definita come aptica. L'artista aveva infatti foderato il soffitto della sala con un reticolo di fili che, venendo installati a una delle pareti, terminavano agganciandosi alla corrispettiva di fronte, lasciando scivolare verso terra il filo rimanente. Allora, annota l'artista, «era così naturale, quando capitava a portata di mano, afferrare il filo pendente»³⁵³⁰ così che, prendendolo, l'intera ragnatela spaziale subisse delle inevitabili variazioni. La seconda azione, nelle indicazioni affine alla precedente, veniva performata in un ambiente di dimensioni minori e con le pareti rivestite di fotografie documentarie della prima performance, portando lo «spettatore» a rivisitare [rivisitava] «un suo gesto, nello spazio, nell'angustia del ricordo»³⁵³¹.

Veniamo ora alla figura di Nagasawa. Con il prezioso ausilio del varesino Giaccari, nel marzo del 1972 Nagasawa realizzava un *videotape* emblematicamente intitolato *Toccata* perfettamente in linea con la cornice descritta³⁵³². In esso l'artista, un decennio a seguire le sperimentazioni “antropometriche” di Klein e un lustro dalle operazioni sartoriali di Fabro, veniva filmato nell'atto di percorrere, toccandolo, il corpo nudo di una donna.

Diversamente da Yves Klein e da Fabro, tuttavia, l'azione di Nagasawa procedeva per sottrazione e negazione. La forma, lungi dal generarsi per contatto diretto (il seno dipinto contro il supporto, la garza a esso apposta), veniva progressivamente ricostruito dall'artista richiamando le proprie memorie tattili in assenza del corpo

³⁵²⁸ T. Trini, L. Fabro, H. Nagasawa, F. Tonello, A. Trotta, *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. I punti in comune*, p. 94.

³⁵²⁹ *ibidem*.

³⁵³⁰ *ivi*, pp. 95-96.

³⁵³¹ *ibidem*.

³⁵³² B. Corà, *Hidetoshi Nagasawa. La scultura degli anni Settanta*, Figura 1, p. 117. Nel volume sulla Body Art, lea Vergine dedicava particolare attenzione alla performance di Nagasawa, riportando a corredo le parole dell'artista: «il ritrovare la memoria di un'entità appena toccata è già argomento dei miei lavori, da un po' di anni. In questo ho scelto il corpo perchè la mia mano doveva essere interessata ad una sostanza viva. Così comincio col toccare molto lentamente una donna nuda nei punti cui sono maggiormente interessato, quasi tutta la parte anteriore. Ad un certo momento la donna sparisce, non esiste più davanti a me. Mi ritrovo davanti la stoffa che prima le faceva da sfondo; io tocco con la mano sporca di carbone questa stoffa negli stessi punti in cui toccavo il corpo, ripeto gli stessi gesti alla fine, sulla stoffa viene fuori un'immagine (la donna è sparita solo per lo spettatore ma, in realtà, è rimasta dietro la stoffa e solo io so che è lì dietro)» H. Nagasawa, cit. in L. Vergine, *Body Art*, s.n., tavola dedicata a Hidetoshi Nagasawa.

nudo. Lo si è menzionato già nella prima parte del presente lavoro proprio in relazione alla mostra di *Aptico*: «lo scultore – come il viaggiatore Hidari Gingorò che aveva la capacità innata di far germogliare splendidi fiori incidendo canne di bambù – non lavora su ciò che vede, ma su ciò che deve accadere»³⁵³³. E la scultura, a sua volta, «non deve avere posto, né concetto, né tempo, deve stare in aria», scriveva de Sanna, riportando le parole di Nagasawa nel trattato-catalogo della mostra³⁵³⁴. Ancora, dunque, quale scultura? Quale presenza e quale peso? Ma, soprattutto, quale aptico? E qui, si de Sanna, per così dire, *torna* Fabro.

4.3.7.7. Fabro scopre lo «sguardo aptico» di Dafne

Nell'onnicomprendente *Forma, L'idea degli artisti 1943-1997*, dato alle stampe nel 1999, Jole de Sanna, allora docente all'Università di Brera, avrebbe dato prova capillare della conoscenza delle teorie formaliste e di quelle maturate nell'alveo della *Kunstwissenschaft* di area tedesca, nella fattispecie di Hildebrand e Wölfflin (sebbene non, curiosamente, di Riegl)³⁵³⁵. Se alla fine degli anni Novanta è presumibile sospettare che l'autrice non fosse ancora pervenuta alla nozione di aptico frequentando gli scritti dei teorici germanofoni, la possibilità che vi fosse giunta alla metà degli anni Settanta, quale giovane critica militante impegnata nello studio a trecentosessanta gradi del *videotape* e solo di sponda della scultura, risulta meno probabile, pur rammentando di come la traduzione italiana della Kunstindustrie giungesse nel '68, per mano di Licia Collobi. L'impressione, piuttosto, è che de Sanna fosse pervenuta a tale categoria per vie traverse e, non fortuitamente, relazionali.

Come noto, la copertina del saggio *Attaccapanni* di Luciano Fabro, edito per la collana Einaudi Letteratura il primo gennaio del 1978³⁵³⁶, recava in copertina un'opera formata di un ritaglio fotografico recuperato dallo stesso Fabro del già menzionato capolavoro berniniano di *Apollo e Dafne*. Il dettaglio riprodotto, reso ovale e

³⁵³³ J. De Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, pp. 55-56.

³⁵³⁴ *ivi*, p. 24.

³⁵³⁵ J. de Sanna, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, Costa & Nolan, Milano, 1999. Deve essere segnalato come il rapporto di de Sanna con simili teorie sia strutturalmente vitale e critico, piuttosto che puntualmente filologico. Hildebrand, che la studiosa nomina in qualità di sculture, diviene il punto di partenza per seguire gli sviluppi della forma in artisti quali Mondrian (emissario della «forma chiusa»), di contro a quella perseguita dai Pollock e Fontana. «Le definizioni assolute di Mondrian – scrive a questo proposito de Sanna – sono su un confine geometrico che allinea da una parte i fondamenti moderni dell'architettura artistica (Adolf von Hildebrand), della forma aperta (Impressionismo) e del punto di vista mobile tra spazio e materia (Medardo Rosso, Paul Cézanne); dall'altra, l'arte di sconfinamento all'esterno nel reale che è nella prima generazione di questi anni: Jackson Pollock, Lucio Fontana, Barnett Newman (*ivi*, p. 20). Hildebrand, di cui de Sanna da prova di aver consultato *Das Problem der Form*, scritto che in effetti quest'ultima cita puntualmente, non viene tuttavia colto in relazione alle questioni retiniche, come forse si sarebbe portati a sospettare dati i precedenti della studiosa. Invece, ciò che alla fine degli anni Novanta colpisce de Sanna delle formulazioni espresse dallo scultore di Marburgo, ora osservato in qualità di teorico, pertiene all'«elevazione dell'opera d'arte a dimensione spaziale» per il tramite di ciò di «un'architettura artistica» (*ivi*, p. 30). Ed è curioso come de Sanna, rileggendo la prefazione alla terza edizione del fondamentale testo, pervenga nuovamente a un tema che le è caro e che, in fondo, serpeggia per l'intera trattazione di *Aptico*, ossia quello dello spazio. «Il sentimento dello spazio – afferma Hildebrand trascritto da de Sanna – è l'effetto più elementare della natura. Quanto più l'artista sarà in capace di esprimere il contenuto spaziale, la pienezza spaziale, quanto più curerà nell'apparenza la rappresentazione dello spazio, tanto più forte, vissuta ed essenziale sarà realizzata rispetto alla natura... Lo spazio esiste non in virtù di una delimitazione esterna, ma in quanto animato dall'interno (H. von Hildebrand, cit. in *ivi*, p. 31). Rispetto a Wölfflin, invece, de Sanna ne coglie un possibile capostipite tanto di quella «scuola formalista» che negli Stati Uniti si era raccolta intorno a Greenberg e Fried, facendosi promotrice di una compagine di pittori «non-passionali», quanto della parallela linea sociale-antropologica inaugurata da Kubler, di cui la studiosa riporta una citazione di particolare eloquenza: «le sole reliquie di storia costantemente accessibili ai nostri sensi sono le cose desiderabili create dall'uomo» G. Kubler, *The Shape of Time*, Einaudi, Torino, 1989, p. 7 in J. De Sanna, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, p. 109).

³⁵³⁶ L. Fabro, *Attaccapanni*, Einaudi, Torino, 1978.

acquarellato con tinte invertite (ossia un tono rosato per la fronda vegetale e un verde acidulo per l'epidermide), risaliva in realtà al 1976, come puntualizzato negli anni Novanta dalla stessa de Sanna³⁵³⁷. Come già accaduto, sebbene diversamente, per Riegl e Wölfflin, anche il punto di vista dello scatto risulta peculiare e, in questo caso, impunemente erotico. Disertando le canoniche vedute del complesso scultoreo, Fabro optava per una prospettiva anomala, fortemente ribassata e focalizzata sull'invisibile sesso di Apollo, censurato dalle frasche vegetali. «La scultura – affermerà de Sanna in un dialogo con Fabro, Nagasawa e Trotta trascritto per intero nel catalogo di aptico, quasi avesse negli occhi la repentina metamorfosi berniniana – è trasformazione»³⁵³⁸. È nel perimetro del medesimo volumetto che risulta possibile risalire all'unico, ulteriore riferimento lessicologico puntuale all'aptico che il saggio contiene. Un rinvio che, non fortuitamente, veniva avanzato proprio da Fabro, componendo un'acuta osservazione suscitata dall'esperienza del capolavoro berniniano. Il passaggio in analisi veniva riportato nella primissima sezione del catalogo, isolato e, se confrontato con il restante palinsesto di intervento, non può che venire ricondotto a una conversazione tenutasi tra de Sanna, Fabro, Nagasawa e Trotta tra il gennaio e il luglio del 1976, nel vivo della progettazione dell'esposizione. In tale estratto l'artista afferma:

c'era una lotta tra dio e la natura: dio con la terra ha cercato qualcosa di diverso dalla terra: l'uomo. Perciò se la pietra diventa fiore non contiamo che sia pietra, né che sia fiore, è altro: scultura.
Ecco Apollo e Dafne di Bernini: Apollo rincorre Dafne ma dove la raggiunge lei è già corteccia, eppure Dafne che va mutandosi in allora ha gettato un ramo tra le gambe di Apollo. È una rappresentazione sublime della voglia dell'artista (Apollo) sulla natura (Dafne) che non accetta di essergli sottomessa e che piuttosto si trasforma, ma che a questo punto germoglia sulla concupiscenza di Apollo. Gli sguardi dei due, aptico quello di Dafne, di meraviglia quello di Apollo, oltre all'eccezione ci danno il quadro di quello che gli antichi chiamarono ispirazione. L'acqua scolpisce il sasso quanto il sasso scolpisce l'acqua, l'uno nasce in concomitanza dal negativo dell'altro, natura sono l'una e l'altra. Avete mai guardato le rocce che assomigliano al vento da cui nascono? Io vedo che com'è natura anch'io sono, man mano che si modifica la roccia si modifica anche il vento perché sono tutt'uno, la natura è roccia-vento etc.³⁵³⁹.

Il passaggio chiosato da Fabro risulta prezioso al fine di penetrare la configurazione della nozione di “aptico” in de Sanna. Innanzitutto, la piena corrispondenza tra il punto di vista del lacerto fotografico e il contenuto dell'estratto lascia propendere per una dipendenza forte tra i due brani, pur nell'impossibilità documentaria di risalire alla precisa datazione di entrambi. La creazione dell'opera d'arte viene equiparata da Fabro, prendendo a prestito il sensuoso marmo berniniano e dispiegando una personale rilettura del mito ovidiano³⁵⁴⁰, all'atto amoroso. In una simile cornice, occorre prestare attenzione alla finezza del discorso orchestrato dall'artista. Aptico, per Fabro, non è lo sguardo desiderante di Apollo, come si sarebbe forse portati a credere. Aptico, per l'artista di origini friulane, risulta piuttosto lo sguardo di Dafne, eternato nella sua fuga metamorfica. Ma quale ciglio è quello esercitato da una ninfa che neppure può scorgere il proprio inseguitore? Si tratta di un anomalo a rovescio; uno sguardo, si potrebbe azzardare, cieco. Fabro, del resto, forniva immediatamente prima una

³⁵³⁷ J. de Sanna, *Fabro*, Cat. Mostra (Ravenna, Pinacoteca Comunale, 22 ottobre – 31 dicembre 1983), Essegi, Ravenna, 1983, p. 91.

³⁵³⁸ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 65.

³⁵³⁹ *ivi*, pp. 35-36.

³⁵⁴⁰ Per una recente introduzione al mito ovidiano in cui la ninfa Dafne, colpita da una freccia di Cupido che Apollo aveva previamente canzonato, rifugge alla furia di Apollo, a sua volta colpito dal dio d'amore, fino a trasformarsi in pianta d'alloro per concessione paterna, e sulla sua interpretazione berniniana si veda: M. Moschin, *Le metamorfosi di Ovidio nell'arte*, Edizioni Espera, 2022, pp. 19-28; 46-48.

possibile chiave di lettura, segnalando come Dafne, ossia la “Natura”, si sia premurata di “gettare” – predicato scultoreo – una delle sue terminazioni esosomatiche tra le cosce di Apollo (ovvero l’artista). Frutto di tale amplesso non coincide con il germoglio, la carne o la pietra: essa è scultura. Il senso aptico, allora, risiede in tale sfioramento cieco, ora provocato dall’impigliarsi della frasca sul corpo di Apollo, ora del vento che scolpisce la pietra e da essa appare contestualmente modellato. Lo sguardo aptico, derivazione incompatibile con il precedente riegliano, non vede nulla, ma sente tutto, non si manifesta, ma agisce nel lavorio continuo, discreto e imperterrito della natura: la natura, da cui scaturisce la scultura, “è roccia-vento”.

Il binomio formato da ritaglio fotografico e riflessione scritta invita a supporre che la definizione corale di aptico abbracciata da de Sanna, possa aver trovato nel dialogo con Fabro una cruciale spinta propulsiva. In un impulso, presumibilmente, dato alla giovane critica anche dalla visione delle opere e delle considerazioni che tanto l’artista di origini friulane, quanto i colleghi Nagasawa e Zorio, avevano espresso sulle pagine di “Data” ben prima del luglio del ‘76. Ipotesi, quest’ultima, avvalorata da un ulteriore scambio tra artista e critica incardinandosi su un’altresì berniniana scultura di Fabro.

Si deve a Patrizia Mania una recentemente ricostruzione delle vicende attorno al meraviglioso esemplare *Io-Uovo* realizzato da Fabro nel ‘78 quale «autoritratto» e ubicato tra i flutti della Fontana delle Api di Bernini il 16 marzo del 1978³⁵⁴¹. L’opera in questione costituisce un brano peculiare nel *corpus* dei lavori dell’artista. Si tratta, infatti, di un corpo ovoide cavo fuso in bronzo avente diametro di un metro e settantasei e ottenuto sulle misure di Fabro disposto in posizione fetale. La superficie esterna si presenta come brunita in patina nera esibendo il contorno di una figura rannicchiata. L’interno del volume sferoidale, allora colato in oro, rivela le impronte delle mani dell’artista nell’atto di «abbracciare», come sottolinea Fabro³⁵⁴², il medesimo uovo. Ancora una volta risulta possibile scorgere in una simile operazione il venire in essere di una scultura aptica nel suo principio ordinatore, che cristallizza entro in un’«epidermide camaleontica», per dirla con le parole dell’artista, un momento a tal punto “inerente” da farsi “gesto”.

De Sanna sarebbe tornata all’aptico nel commentare tale autoritratto a un tempo simbolico (l’uovo come forma archetipa) ed esterocettivo-somatico (lo sferoide come esito di un diagramma di contatti tra gli oggetti e le curve del corpo dell’artista raccolti in posizione fetale). Nel 1983 la studiosa poteva annotare, a un lustro di distanza dall’iniziativa verbanese, come «il rapporto scoperto nell’*uovo IO* rivela che l’uomo, toccandosi, allargando le braccia con le dita di una mano che toccano le dita dell’altra, contiene tutto sé stesso raccolto in posizione fetale»³⁵⁴³. Lo sguardo aptico di Fabro si è rivelato nella sua natura recondita di gesto naturale e scultoreo mediante cui lo spazio, uno spazio sempre vissuto, si coagula e attiva.

È dunque muovendo da questa rete di contatti e di esperienze preposti alle iniziative aptiche del ‘76, in cui devono essere annoverati i primi passi compiuti dalla neolaureata de Sanna presso la redazione di “Data”, la conoscenza con Trini, l’indagine teorica e sul campo del videotape, il rapporto di amicizia e sintonia

³⁵⁴¹ P. Mania, *L’opera barocca testimone esemplare dell’opera contemporanea. A proposito di Io (l’uovo) di Luciano Fabro depositata nella Fontana delle api del Bernini il 16 marzo del 1978*, p. 559.

³⁵⁴² L. Fabro, M. Bandini, 1971, pp. 19-20, già in Mania, *L’opera barocca testimone esemplare dell’opera contemporanea*, p. 561.

³⁵⁴³ J. de Sanna, *Fabro*, p. 90.

intellettuale con Fabro, Nagasawa, Trotta e il compianto Tonello, che diviene possibile inquadrare correttamente la faticosa impresa *Aptico. Il senso della scultura* e del suo prezioso volumetto, la cui analisi concluderà il presente capitolo. Anche in questo caso, l'indagine intercetta e, si incardina su un'immagine berniniana (*la scultura è l'immagine che...*), destinata, nell'estate del '76, che conobbe «l'agosto più freddo e piovoso degli ultimi 50 anni»³⁵⁴⁴, a presidiare numerose facciate e incroci del vivace comune piemontese.

4.3.7.8. Jole torna Proserpina: attorno a un close-up

Consultando i registri contabili del Museo del Paesaggio e alcuni appunti d'ufficio chiosati a mano su fogli liberi, si apprende di come l'iniziativa curata da de Sanna avesse ricevuto un notevole successo di pubblico. Nel periodo di apertura dell'esposizione, compreso tra la seconda settimana di luglio e la seconda di settembre, si erano recati in visita presso le sale seicentesche di Palazzo Dugnani 1552 turisti stranieri e 1986 italiani, per un totale di 3538 ingressi³⁵⁴⁵. Un quantitativo rilevante e, in effetti, in linea con la situazione turistica offerta dalla riviera del Verbano nei primi anni Settanta quando, a seguito di una robusta campagna edilizia, l'area aveva visto il sorgere di numerosi impianti e condomini³⁵⁴⁶. Un successo di pubblico che non riuscì tuttavia a concretare l'ipotesi, già paventata nel maggio del '76, di replicare la rassegna in territorio bolognese e, più specificamente, alla Galleria di Arte Moderna, come si evince da una missiva inviata da Pizzigoni all'allora Direttore Franco Solmi, in un dialogo in cui de Sanna dovette svolgere il ruolo di mediatrice³⁵⁴⁷.

Una delle immagini in cui il visitatore dovette più spesso imbattersi nella rassegna verbanese corrisponde al dettaglio fotografico diffusamente stampato sulla copertina del volume-catalogo, sui poster e sulle cartoline dell'evento, sugli stendardi installati in punti nevralgici della città. Il brano in questione, come noto, corrisponde a un ingrandimento del complesso marmoreo del *Ratto di Proserpina* (1621-22) di Bernini e, nella fattispecie, della mano con cui il possente Plutone aggancia con veemenza la coscia della dea.

Tale scelta editoriale, che poté ispirare Fabro, come si vedrà impegnato in prima persona nella progettazione della pubblicazione verbanese, a optare per una soluzione affine per la monografia del '78, appare eloquente per più ragioni. L'originale fotografico dal quale derivano i "multipli" menzionati, veniva realizzato dal Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma, con il numero di serie 59479³⁵⁴⁸, offrendo uno scatto analogico ad alta risoluzione e in bianco e nero. Se da un lato il soggetto immortalato può risultare *apparentemente* prevedibile in relazione al tema espositivo – chi se non Bernini, universalmente noto per sublimare il marmo in carne, poteva essere convocato al fine di celebrare l'arte plastica e la sua storia? –, dall'altro, l'immagine

³⁵⁴⁴ L. Angelini, *L'incredibile ondata di freddo e maltempo dell'agosto 1976*, in "Meteobook" [online], consultabile al link (visitato il 20 agosto 2022): <https://meteobook.it/lincresibile-ondata-di-freddo-maltempo-dellagosto-1976/>.

³⁵⁴⁵ Appunto "Visitori mostra" compilato su carta intestata Museo del Paesaggio, Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁵⁴⁶ G. Lucarno, *Spopolamento differenziato nell'area del Verbano-Cusio-Ossola: cause, effetti socio-territoriali e prospettive di ripopolamento*, in "GISGE. Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici", in G. Macchi Jánica, A. Palumbo (a cura di), *Territori spezzati. Spopolamento e abbandono nelle aree interne dell'Italia Contemporanea*, 2019, pp. 29-34, qui 33.

³⁵⁴⁷ Lettera di Gianni Pizzigoni, Seconda Biennale di Scultura Verbania '76, 14 maggio 1976, *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁵⁴⁸ Fotografia base per Manifesto 100 cm, Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia). Già Oldani si è soffermato sul suddetto documento fotografico: Oldani, *Aptico*.

prescelta suscita non pochi interrogativi, destinati a riverberarsi anche tra le pagine del catalogo. Certamente, si dirà, la riproduzione fotografica di un tutto tondo marmoreo non può che coincidere con la sua restituzione in immagine nella duplice accezione mitchelliana di *image* e *picture*. D'altro canto, venendo per così dire negata la veduta complessiva dello straordinario gruppo berniniano, la descrizione del frammento non può che suggerire l'adozione di un lessico di matrice fotografica e, ancor più, cinematografica, invitando a discutere di ingrandimento e *close-up*. In maniera straordinariamente conforme alla dichiarazione corale formulata da de Sanna, Fabro, Nagasawa e Trotta, la scultura, in quanto «immagine che un artefice suscita nella materia [...] tiene chi la vede per l'intelletto e la carne»³⁵⁴⁹. Nel panorama italiano dei secondi anni Settanta, il ricorso a brani iconici dalla storia dell'arte non solo costituiva un'operazione diffusa e, di fatto, antecedente al postmodernismo stilistico consolidatosi in area statunitense, bensì era stato estesamente praticato da quella compagine di “ex poveristi” tra i quali occorre annoverare Paolini, Kounellis, Pascali. La formazione con il modernista Rosci, unitamente alla successiva frequentazione con Fabro, poterono acuire la disposizione a una ricerca intertemporale già radicata nella giovane de Sanna. Ma vi è, a mio avviso, un ulteriore riferimento che può essere utile ipotizzare ricostruendo l'impaginazione grafica degli standardi [Figura 185].

FIGURA

Mentre la copertina del catalogo esibisce l'anzidetta fotografia virata sui toni del giallo a richiamare il cartoncino con cui veniva stampata la pubblicazione editoriale e le cartoline dell'esposizione, di cui in archivio si conserva un nutrito campione, esibiscono lo scatto romano sostanzialmente inalterato, occupando a piena pagina il cartoncino e acuendo così l'impressione di un'inquadratura filmica, la realizzazione degli standardi dovette seguire delle decisioni altrimenti orientate. In due corrispondenze rispettivamente datate 7 giugno e 25 giugno, Pizzigoni ordinava all'impresa di Bruno Ferrario di Olgiate Olona la confezione di otto standardi dall'altezza di due metri con scritte blu su sfondo bianco, da installarsi nei luoghi concordati entro il 9 luglio³⁵⁵⁰. Tra le carte confluite in archivio, in effetti, si conservano due cartoncini che potrebbero a buon diritto corrispondere alla coppia di bozzetti che Pizzigoni segnalava di aver allegato in qualità di prova progettuale³⁵⁵¹. Ciò che infatti non si evince dalla consultazione delle missive, ma che diviene lampante recuperando le prove di stampa, risulta l'inserimento dello scatto berniniano, allora necessariamente ingrandito, al di sotto degli elementi testuali – ovvero del titolo *Aptico. Il senso della scultura* e del sottotitolo *Testi a cura di Jole de Sanna*. Se la fotografia in sé, lo si è detto, tendeva a restituire un'immagine cinematografica del complesso berniniano e, per estensione, della scultura stessa, l'aumento delle sue dimensioni, unitamente alla tinta bluette in cui veniva traslato l'ingrandimento, conferivano al medesimo una parvenza straordinariamente televisiva. Come si è visto nella precedente sezione, il *close up* di mani agenti costituisce un tropo degli studi sull'aptico, sia nella matrice riconducibile alla *haptic visuality* “riegliana” di Marks, sia nell'indirizzo, in questa sede preferito, della simulazione incarnata. Possiamo immaginare che, dietro alla singolare decisione di ideare uno

³⁵⁴⁹ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, sguardia.

³⁵⁵⁰ G. Pizzigoni, *Stendardi, Mostra Scultura di Verbania '76*, 7 giugno 1976, Protocollo N. 299; ID. *Stendardi, Mostra Scultura di Verbania '76*, 25 giugno 1976, Protocollo N. 303; Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁵⁵¹ Progetto Stendardo *Aptico. Il senso della scultura*, Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura – 1976*, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

standardo sui toni del blu, indubbiamente vi fosse il benessere di Pizzigoni, ma vi potesse essere, allo stesso tempo, una suggestione di de Sanna e Fabro, infaticabili animatori dell'impresa.

Accanto all'eventuale precedente di Fabro e alle suggestioni che la giovane critica poté mutuare dai lungometraggi prodotti in quel decennio³⁵⁵², mi pare sussista un'alternativa maggiormente praticabile e, soprattutto, più agilmente documentabile. Ossia, un'ipotesi che ravvisi nella scelta del frame e nella sua curiosa restituzione psichedelica, intimamente de-materializzante, l'assuefazione scaturita in de Sanna, suo malgrado, dalla frequentazione biennale di *videotape* e *short film*. È in quella sede, in effetti, che la giovane studiosa si era potuta interfacciare con un catalogo di inquadrature rettangolari, sovente in bianco e nero, non di rado dotate di cromie non mimetiche e, soprattutto, pervase da una teoria di corpi in movimento e di mani, lingue, bocche, torsi, seni e piedi toccanti ripresi in primissimo piano. Tale suggestione di ordine iconico che pare mettere in discussione quanto affermato da de Sanna & artisti introducendo l'esposizione e rivendicando con forza l'autonomia della scultura rispetto agli altri media, trova una serie di raffronti non solo nelle opere esposte, come si è visto, bensì negli scritti che ne compongono il catalogo, che occorrerà infine prendere in analisi.

4.3.7.9. Il trattato-catalogo: quale senso per la scultura?

Nei documenti stilati dal Museo e in un comunicato che, presumibilmente, dovette essere diffuso durante la conferenza stampa, emerge con chiarezza come la pubblicazione di de Sanna non fossa stata pensata con la precipua funzione di catalogo espositivo. Nella ferma volontà, in seguito non concretizzatasi, di rendere il Museo del Paesaggio un polo culturale nevralgico per il territorio verbanese, istituendo un calendario di iniziative idealmente serrato e atto a riscattare la posizione periferica del centro rispetto al sistema dell'arte italiano dei secondi anni Settanta, le intenzioni dell'ente venivano in quella sede esposte limpidamente:

Per questa carenza il Museo del Paesaggio, inteso, si ribadisce, come ente promozionale nel campo della cultura e non come luogo fisico oscuro o polveroso di conservazione di antichi tesori, ha affidato ad un critico, *Jole de Sanna*, *l'impostazione totale della biennale sulla base di incontri in cui il critico sottolineava la necessità, oggi, di una mostra che affrontasse il problema della scultura* [...]. [...] La ditta Alessi di Crusinallo, già da tempo impegnata a sostenere iniziative in campo artistico, che ha reso possibile la pubblicazione di *questo libro, non catalogo legato solo alla temporaneità della mostra e solo alla fruibilità esclusiva degli addetti ai lavori, ma strumento destinato, nelle intenzioni di chi l'ha compilato, a quel pubblico, a quella comunità, che, dei fatti artistici, ha diritto non solo di conoscenza, ma soprattutto di partecipazione*³⁵⁵³.

I temi dell'accessibilità del testo di de Sanna, unitamente alla partecipazione della comunità, come si vedrà in chiusura di paragrafo, appaiono maggiormente problematici di quanto prospettato (e sinceramente sperato) dall'istituzione museale. Ciò che invece lo spoglio delle fonti permette di documentare in maniera capillare, risulta l'eccezionale distribuzione del volumetto, acquistato dalle collezioni librerie dell'Hirshhorn Museum

³⁵⁵² un documento a questo proposito nevralgico potrebbe essere il celeberrimo *Une femme mariée* (1964) di Godard, girato in gran fretta nell'estate del '64, presentato alla Festival del Cinema di Venezia e censurato in Francia già alla fine del settembre di quell'anno.

³⁵⁵³ Comunicato Museo del Paesaggio – Verbania-Pallanza, non datato, enfasi mia; Faldone (1) Aptico: il senso della scultura – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

and Sculpture Garden dello Smithsonian Institution (Washington D.C.)³⁵⁵⁴, della Biennale di Venezia, del Palais du Louvre (Parigi), del Kaiser Wilhelm Museum (Krefeld), dello Stedelijk Museum (Amsterdam), della messicana galleria Arte Objecto – Tane, delle nostrane Galleria Borghese, Galleria del Cavallino (Venezia), Centro Di (Firenze). L'invio in omaggio di un cospicuo numero di copie ai protagonisti dell'iniziativa e a talune personalità di spicco, non poté che incrementarne la circolazione in ambito nazionale³⁵⁵⁵.

Una delle prime voci a cogliere la peculiarità della pubblicazione curata da de Sanna dovette essere Renato Barilli che, dalle pagine di "L'Espresso", licenziava una recensione dal titolo sottilmente equivoco *Mi tocchi? Sono di marmo*. Al di là della latente scorrettezza (all'esposizione *Aptico*, lo si è detto, non era consentito né previsto toccare pressoché nulla), merito dello storico dell'arte bolognese era quello di accendere anzitempo un riflettore su ciò che questi definiva «il frutto più gustoso dell'iniziativa», ossia «un quadernetto, molto elegante di confezione, dove i tre più uno [ossia Fabro, Nagasawa, Trotta e de Sanna] calano i loro umori, dichiarano i loro amori, scelgono i "buoni" e i "cattivi" ripercorrendo la storia millenaria della scultura»³⁵⁵⁶. L'accattivante descrizione di Barilli, particolarmente acuta nel carpire la vocazione recondita del volume, appare precisata dalla documentazione disponibile. Unitamente al *layout* preparatorio della copertina, comprendente il posizionamento delle scritte, i loro caratteri e le corrispettive dimensioni, si conserva un documento che attesta come il catalogo, per lo meno nel suo «formato», fosse stato realizzato in collaborazione da «Fabro, de Sanna», prevedendo in un primo momento la pubblicazione bilingue del testo, da ultimo non realizzata³⁵⁵⁷.

Come già segnalato da Oldani, il quale ha dedicato al testo di de Sanna una panoramica introduttiva particolarmente lucida, la strutturazione del medesimo può essere ricondotta a una triplice scansione non esplicitata dalla studiosa: a una prima sezione in cui l'autrice propone un «excursus» delle teorie sulla scultura elaborate nei precedenti secoli, ne segue una seconda di carattere più marcatamente dialogico con gli «attori» in più sedi nominati, concludendosi con una terza incentrata sul «percorso saggistico tutto di De Sanna volto a individuare comprensioni e incomprensioni da parte di artisti in epoche diverse rispetto a un concetto di scultura»³⁵⁵⁸. Una simile tripartizione, efficace per orientarsi nel profluvio di idee esposte a ritmo martellante da de Sanna e dagli artisti, appare in sede editoriale frammentata in un prospetto di quarantanove paragrafi dalla lunghezza di massimo quattro-cinque pagine ciascuno. È nel perimetro di tali testi-pillola, di cui alcuni condensati in poche righe, che de Sanna espone la propria idea di scultura, come si è visto maturata a strettissimo contatto con il manipolo di artisti a lei vicino e non esente da profonde contraddizioni, come

³⁵⁵⁴ A. Brooke, lettera 26 ottobre 1976; M. G. Ottolini, Invio cataloghi "Aptico. Il senso della scultura", 29 luglio 1976, Protocollo N. 311; A. Pingeot, lettera 6 agosto 1976; H. Thiel, lettera 14 giugno 1976; L. Kloet, lettera 17 maggio 1976; T. Pria, lettera 25 gennaio 1977; S. Staccioli, Richiesta catalogo, 17 settembre 1976; Comunicato (non datato) Galleria del Cavallino, Venezia; Centro Di, lettera 5 luglio 1976, Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura* – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁵⁵⁵ A Jole de Sanna vennero assegnate 40 copie, a Rosci 1, a Staccioli 20, a Fabro 10, a Trotta 10, per citare alcuni dei principali soggetti coinvolti: Cataloghi in omaggio, non datato; Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura* – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁵⁵⁶ R. Barilli, *Mi tocchi? Sono di marmo?*, in "L'espresso", XXII, n. 39, 2 ottobre 1976, p. 68.

³⁵⁵⁷ Bozzetto preparatorio layout copertina, non datato; foglio di lavoro contenente informazioni catalogo, non datato, Faldone (1) *Aptico: il senso della scultura* – 1976, 11/7-15/9, Archivio del Museo del Paesaggio di Verbania-Pallanza (Italia).

³⁵⁵⁸ A. Oldani, *Aptico. Una mostra per la scultura* cit., pp. 173-174.

intendo mostrare di seguito indulgiando in quell'affondo teorico a cui, per ragioni logistiche, il fondamentale studio di Oldani rinunciava.

Quale scultura, dunque, e, soprattutto, quale sentire aptico in de Sanna.

La prima considerazione che sovviene consultando la raccolta di testi a cura di de Sanna pertiene a come il prodotto editoriale, a scapito dei proponimenti dell'istituzione museale, costituisca una silloge di complessa lettura per un *parterre* di "non addetti ai lavori". Sia la configurazione parcellizzata dell'argomentazione, sia la scrittura di de Sanna, che non esita a intrecciare i resoconti degli artisti ad affondi di suo pugno incardinati su passaggi cruciali della storia dell'arte e suffragati da altrettante citazioni, portano alla redazione di un palinsesto sofisticato per una studiosa di ventinove anni, sebbene non immediatamente penetrabile per la pluralità (e la complessità) degli argomenti affrontati.

Obiettivo dell'argomentazione, come già sottolineato a suo tempo da Oldani, viene esposto nell'incipit del primissimo paragrafo, un trafiletto privo di titolo, ma nevralgico per accostare la prospettiva della giovane studiosa e le incongruenze, tutt'altro che negative o sterili, che da essa derivano. De Sanna (e gli altri), aprendo la trattazione con una scultura-maschera riconducibile all'alveo del primitivo, si esponeva dichiaratamente contro l'anatema baudelairiano per cui la scultura, come noto, avrebbe costituito «un'arte complementare» e «isolata». L'enunciato che ne segue, di sapore herderiano e di indirizzo anti-hildebrandiano (precedente a queste altezze non menzionato), ha in sé valore programmatico:

La materia che lo scultore trae dalla natura, il legno, la pietra, l'argilla, ecc. avvicina la sua azione all'opera di trasformazione della natura. Come le cose della natura, la scultura è presenza, realtà, fatto, c'è e al tempo stesso continua, viene vissuta, scoperta, percorsa; la sua conoscenza non si ricava con la contemplazione da un solo punto di vista ma è materiale e molteplice³⁵⁵⁹.

La scultura, affermerà de Sanna alcune pagine a seguire, è *trasformazione*. Sussistono almeno tre temi che l'estratto trascritto introduce: il primo, strutturale ai fini dell'argomentazione, concerne il rapporto tra natura e scultura, in una relazione mai del tutto pacificata e in cui deve essere collocato, sulla scorta dell'eredità poverista, il gesto marxista già intuito da Oldani. Il secondo, riferibile a un tema che, come si vedrà ripercorrendo la successiva trattazione, risulta meno lineare di quanto si potrebbe supporre, pertiene alla definizione di scultura in quanto presente, reale e fattuale. Il terzo, afferisce alle modalità di fruizione corporea, motoria, temporale e affatto statica o pittorica del manufatto plastico. «La scultura – afferma de Sanna immediatamente oltre – è brutale non nell'effetto, *ma nell'impatto, nell'impiego di forza richiesto per conformare la materia all'idea*». Ovvero, nella sua genesi.

Il periodare incisivo dell'autrice non deve dissuadere dal ricercare nel discorso potenti intuizioni e altrettante sottili inflessioni. La prima di esse, si direbbe, compare già in apertura di testo. Laddove la maschera extra-europea che inaugura la trattazione lascerebbe propendere per un suo impiego teorico in "positivo" – ossia utile a collocare l'origine della scultura in una cornice preistorica e non eurocentrica –, non più di una decina di righe a seguire de Sanna pare confutare la direttrice antropologica di Baudelaire, affermando come «situare la scultura nell'infanzia delle culture può avere un movente reale, non un esito universale». La genealogia

³⁵⁵⁹ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., pp. 7-8, enfasi mia.

scultorea approntata dalla storica dell'arte, pur contemplando le radici paleostoriche, istituisce il proprio punto di partenza «nell'equilibrio di civiltà mature come la greca classica» e, nella fattispecie, in quello che de Sanna concepisce nei termini di «oggetto di culto» o «feticcio»³⁵⁶⁰. Tale oggetto, oscillando tra il modello fidiaco e i discendenti moderni di Fabro della *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini e del *Tamerlano* (1968), di cui vengono puntualmente impaginate le riproduzioni, permette a de Sanna di ipotizzare una dicotomia mediale incidentalmente herderiana e anti-greenberghiana. «Dove la *pittura* è chiamata a *rappresentare* gli dèi, la scultura li *crea* in sé stessa»: essa non è né rappresentazione, né ri-presentazione o sogno, direbbe Herder, bensì presenza. È a queste altezze che figura uno dei rari riferimenti espliciti alla tattilità formulato dall'autrice, del resto non del tutto univoco, dando prova di una conoscenza non superficiale materia.

*La tendenza generale dei popoli primitivi a preferire la scultura ad ogni altro esercizio che imiti la natura è simile all'affezione del bambino per gli oggetti che può toccare. Feticcio è la Minerva crisoelefantina del Partenone, in cui il fascino irradiato dai materiali più preziosi e belli, soddisfa i sensi degli ateniesi, fatti per cultura e studio esigenti e viziosi*³⁵⁶¹.

Non meraviglia che de Sanna, inserendosi in una tradizione secolare di cui dovette avere generale contezza degli sviluppi, finisca per associare il fare scultura dell'artefice primitivo al desiderio infantile di palpazione. Più sottilmente, la studiosa pare avallare la transizione dalla tattilità agita e presenziale del soggetto primitivo-infantile a una corrispettiva *irradiata* non dalla *materia*, dal gesto o dal corpo, bensì dai materiali ricercati che, generando il colossale idolo dell'Athena Parthenos, irretiscono i sensi intellettualizzati degli ateniesi. Un primo interrogativo, allora, sorge spontaneo: a quale presenza scultorea va riferendosi de Sanna? A quella ancestrale, manuale e fisica del manufatto primitivo, oppure a una presenza rarefatta e pulviscolare che l'idolo classico, progenitore delle macchine acheropite di Koons, promana? La risposta, stando alle affermazioni sinora riportate, dovrebbe coincidere con la prima: la scultura risponde «non all'*io dico* ma al *questo è*»³⁵⁶². Essa è materia e non materiale, si potrebbe aggiungere. Tuttavia, l'impressione è che su un simile crinale, costitutivo negli studi e nelle pratiche sul sentire aptico, si giochi il discorso orchestrato da de Sanna nella sua geniale finezza, come si evince focalizzando un secondo nucleo problematico.

La scultura, puntualizza la studiosa, non ha «stili», bensì «cicli» ricorrenti e dilatati che assecondano un'evoluzione tutta «contenuta nella sua storia». Una corretta comprensione della sua evoluzione, cionondimeno, risulterebbe minata da un'un'impalcatura teorica plasmata sulla pittura:

*L'arte moderna – prosegue de Sanna andando dritta a quello che, nella prospettiva della medesima, costituisce il vero nucleo problematico della questione – intitola scultura ogni opera tridimensionale in legno, metallo, materiali di sintesi, ecc. dando per scontato che sia la tridimensionalità l'attributo fondamentale della scultura e rovesciando addosso alla scultura per l'ennesima volta un attributo della pittura (la metrica della visione, sempreché i due centimetri di spessore dell'Assunta di Tiziano non ne facciano una scultura)*³⁵⁶³.

³⁵⁶⁰ *ivi*, pp. 8, 11.

³⁵⁶¹ *ivi*, p. 12, enfasi mia.

³⁵⁶² *ibidem*.

³⁵⁶³ *ibidem*.

L'osservazione postulata da de Sanna si realizza in un ragguaglio lucido e per certi versi inoppugnabile, dal momento che un dipinto di Tiziano possiede a tutti gli effetti uno sviluppo nella profondità e nello spazio affine a quello di un tutto tondo di Michelangelo. Più profondamente, in un passaggio complesso e pienamente in linea con quel sentimento antiamericano ravvisato nei precedenti paragrafi, il bersaglio non esplicitato dall'autrice, sebbene evocato in maniera, se possibile, ancor meno fraintendibile, risulta in primissima battuta il Minimalismo americano. Ecco allora un primo appiglio teorico per penetrare il punto di vista di de Sanna: la «tridimensionalità» rigettata dalla “scultura aptica” corrisponde a quella propria dell'«oggetto-design» costruibile, modulabile e ripetibile. In un'asciutta quanto lapidaria “accusa” alle innominate strutture primarie di Judd e ai seminali volumi di Morris, per de Sanna «limitare la definizione della *scultura* alla *tridimensionalità* ha significato per l'arte moderna doversi accontentare di semplici oggetti in luogo di *sculture*»³⁵⁶⁴. Perfettamente consapevole delle perplessità alle quali un simile rimprovero avrebbe potuto dare adito, la studiosa corre preventivamente ai ripari specificando come «riunire in una mostra e in uno studio scultori e sculture che tengono *l'oggettistica a rispettosa distanza* non vuol dire celebrare una rinascita del classicismo sulle macerie del modernismo». De Sanna e i suoi, pertanto, rifiutano la tridimensionalità dell'oggetto industriale, ambendo al raggiungimento della «forma», dal momento che «*nella scultura, ogni forma è cosa*»³⁵⁶⁵. Non l'oggetto, non il teatro, ma la forma in quanto cosa, accompagnata, nel parallelo racconto per immagini che il volume dispiega, dalla tensione aptica di una riproduzione del canoviano *Amore e Psiche* (1787-93) in cui gli amanti vengono indicati come «giacenti».

Ciò che per de Sanna contraddistingue “l'oggetto-design” dalla “forma-cosa” pertiene alla disposizione per cui la seconda, in una torsione a tratti aporetica, elude la terza dimensione «geometrica» della prospettiva centrale, giacché «non è riducibile a dimensioni o tutt'al più ogni dimensione vi corrisponde a un punto di vista»³⁵⁶⁶. Al termine di uno stringato *excursus* volto a denunciare come il Paragone rinascimentale avesse rafforzato la scorretta associazione di tutte le arti ai fini della «rappresentazione» – in quella sede de Sanna attribuisce ingiustamente ad Alberti il demerito di aver escluso la scultura dalle sue ricognizioni, dimenticandosi del *De Statua* (1464) – la controproposta a cui l'autrice perviene si rivela debole nello sviluppo, per quanto estremamente valida nelle premesse.

De Sanna, infatti, comprende con acutezza come risultino strutturalmente inappropriati i presupposti con cui l'opera plastica era stata non di rado accostata. Scagliandosi incidentalmente contro le letture berniniane di Riegl e Wölfflin, impietosi nell'accusare la scultura in ciò che, per sua stessa natura, essa non può assolvere, de Sanna etichetta quale «snobberia» le locuzioni già vasariane di «“rendere vivo il marmo” e simili»³⁵⁶⁷. Certamente, una simile posizione parrebbe scontrarsi con la selezione dell'ubiquo *close-up* del *Ratto di Prosperina*, dettaglio (e immagine) universalmente celebrato proprio in virtù della mollezza delle carni divine e dall'altresì violenta presa di Plutone, che conferiscono al complesso marmoreo una vitalità a esso fisiologicamente estranea. Ritengo che vi sia un'ulteriore possibile spiegazione in merito, allora

³⁵⁶⁴ *ivi*, p. 13.

³⁵⁶⁵ *ivi*, p. 14, enfasi mia.

³⁵⁶⁶ *ivi*, p. 19.

³⁵⁶⁷ *ivi*, pp. 19, 22.

inaspettatamente intermediale, che potrebbe salvaguardare l'argomentazione da un caso di singolare cortocircuito³⁵⁶⁸: onde non smarrire il corso dell'argomentazione, vi tornerò in chiusura.

Nell'affermare come sia «l'opera a determinare la propria spazialità è [sia] sempre sola», in un richiamo quasi letterale alla teoria di Cesare Brandi, fonte nominata solo una volta ma che evidentemente orienta in maniera tutt'altro che irrilevante la trattazione di de Sanna³⁵⁶⁹, e nel sostenere come «la scultura non è [sia] collocabile, ma si colloca, *sta in uno spazio*»³⁵⁷⁰, la studiosa fornisce suo malgrado una valida cornice tanto per la *Natura* di Fontana, quanto per il cubo minimalista che, a buon vedere (e qui gli statunitensi Krauss e Foster nei medesimi anni insegnano), ebbe proprio il merito di attivare lo spazio del fruitore e di rifiutare la visione monoculare rinascimentale, rivelandosi per essa sostanzialmente inintelligibile. Nel tentativo a tratti ossessionante di separare la scultura dall'*alter-ego* dell'oggetto³⁵⁷¹, de Sanna e Nagasawa finiscono per rimanere invischiati tra le preziose emissioni della crisoelefantina Minerva, rivendicando come, in barba a qualsivoglia fattualità, enunciazione, presenza e senso di realtà, «la scultura è [sia] nell'aria»³⁵⁷².

Il vertice più problematico e, allo stesso tempo, maggiormente affascinante di un'argomentazione sempre più prossima all'aporia, pertiene all'apparente condivisione di de Sanna delle posizioni espresse da Brandi nell'immaginario dialogo tra Eftimio (Brandi) e Arcadio, pubblicato in prima edizione nell'inverno del '49³⁵⁷³ e parzialmente trascritto dalla studiosa in una densa nota. Mentre il poliedrico intellettuale sottolineava come sia il senso della vista sia quello del tatto si relazionino «all'esteriorizzarsi dell'immagine», invocando l'azione «di un minimo di fisicità», la rivisitazione delle sue posizioni in de Sanna viene denunciata da un passaggio indicativo. «Costituire in un oggetto un'immagine – annota la ventinovenne parafrasando nuovamente Brandi – dà origine alla forma. Ma la *fisicità* che Brandi riserva come condizione per la percezione dell'opera ha nella *scultura*, un *presupposto immanente* e necessario nella *materia in cui l'opera va a compiersi*»³⁵⁷⁴. Il “presupposto immanente” al quale de Sanna si appella e che, come si è visto, in Brandi conduce a una sostanziale de-materializzazione dell'arte plastica, porta nuovamente al cuore della definizione corale dal quale si sono prese le mosse: «una scultura è l'immagine che un artefice suscita nella materia secondo fini e modi

³⁵⁶⁸ Muovendo dal presupposto che la stessa de Sanna ammette la componente pittorica insita all'opera di Bernini, sottolineando come, tuttavia, una simile virata venisse compiuta «utilizzando al completo i mezzi della scultura» (ivi, p. 26).

³⁵⁶⁹ Scrive Brandi in un passaggio sostanzialmente “parafrasato” da de Sanna: «l'immagine non sta in uno spazio, ma suscita essa stessa la sua spazialità, intesa come luogo della sua figuratività, e perciò non solo determinazione ambientale esterna all'immagine, a struttura interna dell'immagine, che trapassa all'esterno e comanda i vincoli dell'oggetto in immagine con altri oggetti in immagine, ma rimane senza nesso di continuità e neppure di contiguità con gli oggetti naturali» C. Brandi, *Elicona III-IV. Arcadio o della scultura*. Eliante o dell'Architettura, Einaudi, Torino, 1956, p. 26, cit. in M. Carbone, *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano, 2004, p. 30.

³⁵⁷⁰ ivi, p. 23.

³⁵⁷¹ Un Nagasawa ispirato da Michelangelo sottolinea come rompendosi, né la scultura né la pietra smarriscono il proprio statuto di scultura e pietra, contrariamente a quanto accade al funzionale bicchiere (ivi, p. 29).

³⁵⁷² ivi, p. 24.

³⁵⁷³ C. Brandi, *Arcadio o della scultura*, in “L'immagine”, gennaio-febbraio 1949, pp. 47-57. Il riferimento a Brandi posto da de Sanna risulta in effetti alquanto problematico se si rammenta come il grande restauratore (in maniera, del resto, altresì singolare data la professione) propenda da ultimo per un orizzonte a tratti se non de-materializzato, quanto meno fortemente limitato nella sua fisicità. Come ha scritto Massimo Carbone, «la scultura [in Brandi] assurge all'arte soltanto «sciogliendosi dai lacci geologici per formularsi in spirito» C. Brandi, *Arcadio o della scultura*, p. 39, in M. Carbone, *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte* cit., p. 141.

³⁵⁷⁴ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., p. 29.

ispirati dalla sua idea e senso»³⁵⁷⁵, in un enunciato che rinnova l'interrogativo, ancora irrisolto e per ora affrontato per negazione, di quale sia l'idea di scultura alla quale de Sanna va riferendosi. Non l'oggetto-design, non il teatro, ma neppure la «scultura “poverista”», con il suo rifiuto ideologico dell'emotività dei materiali (nella lettura datane da de Sanna), o l'oggetto programmatico, frutto di una postura tecnofila³⁵⁷⁶. È una scultura, quella inseguita dalla critica e dagli artisti, che mira a «riportarsi alla materia» – è qui, come illustrerò a breve, che a mio avviso si pone la chiave di volta rispetto a Brandi – e che si oppone alle tendenze “de-sostanzializzanti” ravvisate sin da Johns, al quale l'autrice imputa di avere piegato la sostanza al culto dell'apparenza (ossia dell'«immagine»), avviando un processo che sarebbe culminato con la «perdita della materia»³⁵⁷⁷.

Compare a queste altezze un passaggio cruciale, inserito tra due riproduzioni di *From Hand to Mouth* (1967) e *Fountain* (1966) di Bruce Naumann e un estratto polemico di Fabro incentrato sui biechi opportunismi del sistema dell'arte milanese mutuato dal citato dossier *Miracolo a Milano*. La brillante analisi narcisistica licenziata da Krauss, come si è detto, appariva sulle pagine di “October” nella primavera del '76, mentre i lavori di allestimento e redazione del progetto verbanese procedevano a pieno regime. Non sussistono prove atte a documentare la frequentazione del saggio da parte di de Sanna, in un'eventualità improbabile e parzialmente suffragata dal fatto che, anche nei successivi studi, la studiosa non avrebbe mai fatto menzione della “collega” statunitense (come invece accade in più sedi per Lippard, Greenberg, Fried, McShine)³⁵⁷⁸. Percorrendo direttrici non sovrapponibili, entrambe le teoriche dovettero pervenire, nei secondi anni Settanta, a una condanna affine e che, nel caso di de Sanna, si colora di una durezza in seguito smussata, peraltro proprio ricordando la collettiva *Eccentric Abstraction* di Lippard.

Nel paragrafo emblematicamente intitolato *L'eredità in perdita* la studiosa condanna senza mezzi termini l'opera di Nauman, artista non menzionato nominalmente ma convocato per il tramite delle sue opere impaginate, quale rappresentante di un ritorno solipsistico alla nozione di corpo, compiuta in termini dematerializzanti.

Questo *esibire e modulare il corpo e le sue parti* in un rapporto immediato di *esposizione-contemplazione* [l'accusa formulata può essere parimenti rivolta ai calchi corporei e ai *videotape*] è precisamente il segno della concentrazione dell'opera nella persona stessa dell'artista. Questo segno rappresenta la *fase finale* del processo di *smaterializzazione, disinteresse e disdegno dell'opera d'arte, ossia del terzo vertice autore-opera-spettatore*. L'artista ha diretto sempre di più l'attenzione su sé stesso, *parlando di sé a sé, e senza molto preoccuparsi degli altri. Gli altri, noi, insieme all'opera, siamo gli esclusi dall'arte come monologo*³⁵⁷⁹.

³⁵⁷⁵ *ivi*, sguardia.

³⁵⁷⁶ *ivi*, pp. 36,40.

³⁵⁷⁷ Molto acutamente, infatti, de Sanna nota come: «la lampadina di Jasper Johns [il riferimento è a *Light bulb II* del '58], di derivazione dada, è data come immagine: variando la materia l'immagine non muta» (*ivi*, p. 51). Una simile lettura dell'opera di Johns si sarebbe mantenuta sostanzialmente immutata, sebbene aggiornata, anche in *Forma*, quando de Sanna, non fortuitamente dedicava all'«oggetto ambiguo» di Johns, associati al sostantivo «materia» un denso paragrafo. In quella sede l'oggetto dell'artista statunitense risulta tale «solo per qualità, cioè al punto di incontro tra tecniche formali [encausto, ampia pennellata, calco] e sé stesso in quanto oggetto» (J. de Sanna, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, pp. 80-81).

³⁵⁷⁸ J. de Sanna, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997* cit., passim.

³⁵⁷⁹ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., p. 52.

Il “trattato” di de Sanna, in maniera conforme alla vocazione dell’impresa, presenta un tono diffusamente polemico, destinato a venire quasi completamente sostituito nelle successive fatiche editoriali da una scrittura egualmente incisiva, sebbene meno apertamente battagliera. Una simile accusa, forse la più dura elaborata dalla giovane studiosa, parrebbe comprensibile solo se correlata alla frequentazione almeno triennale dei *videotape* da parte di de Sanna, unitamente alla stanchezza associata alla loro proliferazione e tradita sin dalla conversazione con Giaccari. Bruce Nauman viene così velatamente e, in fondo, scorrettamente, associato alle pratiche minimaliste di esposizione (il “modulare del corpo”), rinvigorendo quello scenario contestualmente oggettuale e di “smaterializzazione” consolidato dall’avversato *côté* statunitense.

Facendo seguito all’incipit programmatico, l’argomentazione organizza la propria *pars destruens*, elencando punto per punto ciò che non la scultura, dal punto di vista singolare-plurale di de Sanna e artisti, non è. Quale *pars construens*, pertanto? La successiva sezione dialogica con Fabro, Nagasawa, Trotta traspone l’insieme di conversazioni soggiacenti alla nascita dell’iniziativa e testimoni di un farsi orale, labirintico e collettivo del pensiero, i temi toccati risultano i medesimi. Ossia: l’interrogazione dei concetti di presenza ed essenza della scultura; il posizionamento “herderiano” per cui la pittura, diversamente dalla sua rivale, rappresenta un linguaggio magrittiano di «finzione nella finzione»³⁵⁸⁰. Certamente, tutti gli interlocutori si dimostrano pienamente coscienti della debolezza potenzialmente insita in un simile assioma, testimoniata dall’intervento con cui de Sanna irrompe nel confronto, chiedendo e chiedendosi: «la domanda è precisa: la scultura è finzione come la pittura?»³⁵⁸¹. L’uscita dall’antico e persistente *empasse* – per cui la canoviana Paolina Borghese, lungi dall’essere una figura femminile elegantemente distesa, si realizza in un blocco di marmo freddo, cadaverico e faticosamente lavorato a colpi di scalpello – si compie sostenendo *l’alterità della scultura*. Un suo essere ostinatamente altro rispetto al mondo della natura, al quale essa appartiene, confrontandosi in maniera paritetica e, più spesso, soggiacendo alla medesima. Per dirla con un’efficace espressione di de Sanna, «l’uomo fa, la natura sta, (se ci sta)»³⁵⁸².

La scultura e la sua «immagine letteraria» costituiscono «due nature», come l’«ombra dei bambù» sta ai gradini di una «scala» che sfiora (Nagasawa)³⁵⁸³. Essa «è il nuovo», un «nuovo essere» o «una natura parallela» (Fabro)³⁵⁸⁴ che origina dal connubio tra immagine (la scultura di un fiore) e materia (la pietra). Essa «aggiunge qualcosa che non c’era» generando «una creatura», «un essere-scultura» che, anche qualora toccata, «è altro» (Trotta) dall’immagine che quest’ultima ha pienamente fagocitato nel suo principio ordinatore³⁵⁸⁵. A queste altezze, un Trotta improvvisamente galileiano rileva l’esistenza di un problema teorico. Laddove nella «pittura [...] ti erotizza l’immagine» (Fabro), «nella scultura, siccome è un essere nuovo tu sai già che non è carne, che è bronzo» (Trotta)³⁵⁸⁶. Percorrendo un’affine direzione è il «marmo», dirà Fabro che, «come se si erotizzasse», «ti erotizza»:

³⁵⁸⁰ A. Trotta, cit. in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., p. 64.

³⁵⁸¹ *ivi*, p. 67.

³⁵⁸² J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 32.

³⁵⁸³ Nagasawa cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., p. 66.

³⁵⁸⁴ Fabro, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., pp. 65-67, 71.

³⁵⁸⁵ Trotta, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., pp. 67, 62.

³⁵⁸⁶ Trotta, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* cit., p. 68.

Ti erotizza fisicamente, ma non perché ti dà delle sensazioni equivalenti. *Non perché sensazione della realtà equivale a sensazione del toccare.* Se tu tocchi la Paolina Borghese, dovresti sentire nella mano la stessa sensazione di un morto, invece no, tu non la senti perché è *un essere che vive freddo*³⁵⁸⁷.

Il cuore della questione, finalmente, si esplicita in una constatazione avanzata da Fabro e vertente sull'assurdità dell'operazione schiusa da un tutto tondo quale *La Cathédrale* (1908) di Rodin, che titolava così l'intrecciarsi architettonico di una coppia di mani femminili e maschili.

*Guarda quanto diventa assurdo questo titolo. È assurdo perché in pratica sono solo due mani, non c'è niente da fare. Invece in una pittura, questo titolo è valido perché ti rimanda, perché è l'immagine di un'idea, cioè se lo stesso titolo lo mettiamo sotto un quadro è molto meno fastidioso, ridicolo, meno assurdo di quanto lo sia qui, sotto una scultura*³⁵⁸⁸.

«La scultura – conclude limpidamente Nagasawa – non deve avere questa immaginazione oltre sé stessa»³⁵⁸⁹. La sua immaginazione, viene da supporre componendo le precedenti osservazioni, si realizza in un fenomeno tutto endogeno alla sua *vita di forma* e in qualità di *cosa*. Non per nulla quest'ultima costituisce «una cattiva attrice e una pessima individualista» (de Sanna)³⁵⁹⁰, ergendosi come «quella cosa che ti rifiuta la finzione» e «non ti permette di fingere» (Fabro)³⁵⁹¹. *La Cathédrale* di Rodin, per “funzionare” quale scultura, dovrebbe rigettare qualsivoglia tentazione metaforica e appellarsi, poniamo, “Mani”. Il compianto Fernando Tonello, tra le voci del dossier che chiudeva il numero di “Data” apparso nella primavera del '75, ancora indugiava, senza possibilità di maturazione a causa della scomparsa tragicamente prematura, in quello scarto teoretico che la conversazione nella sua interezza mira a contestare: nella sua opera, «la materia era di qua [il marmo e le mani di Rodin] e l'immagine era di là [il titolo dell'opera]»³⁵⁹².

4.3.8. Epilogo: la scultura è l'immagine di un gesto

Al fine di tirare le fila del discorso, mi pare vi siano due enunciati da porre a confronto. Il primo, trasmesso dalla definizione corale della scultura e del suo senso aptico, verte sulla reiterata enunciazione per cui «la scultura è l'immagine che un artefice suscita nella materia secondo fini e modi [qui il soggetto è l'artefice] ispirati dalla sua idea e senso [qui il soggetto, allora, corrisponde alla materia, alla sua intelligenza e alle sue leggi]». Il secondo, pienamente partecipe di quell'arena da paragone rinascimentale (magnificamente rivisitato in uno scritto del compianto Tonelli)³⁵⁹³ che scandisce il palinsesto di scritti, afferisce alla puntualizzazione di Fabro per cui la pittura «è l'immagine di un'idea» che intrattiene con la «realtà un rapporto fittizio»³⁵⁹⁴. Da un lato, allora “la scultura è l'immagine che un artefice suscita nella materia”; dall'altro la pittura, ancella della

³⁵⁸⁷ Fabro, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 68.

³⁵⁸⁸ *ivi*, p. 69.

³⁵⁸⁹ Nagasawa cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 70.

³⁵⁹⁰ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 60.

³⁵⁹¹ Fabro, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, pp. 72-73.

³⁵⁹² *ibidem*.

³⁵⁹³ De Sanna, infatti, pubblica per intero un breve racconto dal titolo *Sogno*, redatto da Tonelli nel '72, ispirato al terzo capitolo della Vita Nova dantesca e, nella fattispecie, al sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, qui declinato nelle figure della Eloquenza-Pittura e della brutta Scultura che, inascoltata, si tramuta da ultimo in sasso (*ivi*, pp. 79-82).

³⁵⁹⁴ Cfr. nota 649.

finzione, “è l’immagine di un’idea”, per cui, sosterrà Fabro citando Magritte, il pittore può tratteggiare «una pipa e dice [dire] che quella non è una pipa»³⁵⁹⁵.

Il senso aptico che Jole de Sanna, Fabro, Nagasawa e Trotta pongono quale essenza profonda della scultura nel suo farsi storico, scaturisce dal confronto con le questioni più scottanti sollevate dal coevo panorama artistico. Assecondando quel pensiero per immagini denotativo della storiografia aptica, può essere utile evidenziare come, parallelamente al piano teorico, tanto gli esemplari installati in mostra quanto i lavori riprodotti nel volume afferiscono generalmente, sebbene non nella loro totalità, a un tema specifico. Ovvero, quello del *gesto impresso nella materia*. L’immaginazione della scultura, lo si è compreso, definisce un fenomeno endogeno all’opera plastica e intrinseco al suo essere una “natura altra”, materiale, frutto del lavoro dell’uomo e stante in una spazialità che quest’ultima attivamente genera. Una *cosa* che deve essere vissuta materialmente e da tutti i suoi infiniti punti di vista. Una *forma* esito di un lavoro mai antropocentrico, sebbene, suo malgrado, inevitabilmente antropomorfo. La scultura, a differenza della pittura, non può fingere, né può ambire alla piena adesione tra sé e il proprio oggetto: essa è ontologicamente altro. L’immagine suscitata dall’artefice (e non necessariamente dall’artista) nella materia è quella del gesto inventivo, un gesto trasversalmente aptico e relazionale.

L’immaginazione della *Mano* di Nagasawa duplica (ennesima impressione) il processo della sua creazione: le dita che solcano energicamente il supporto in cera vergine, il calco dell’arto prensile. *Lo Spirato* (1968-73) di Fabro, per suo, ipostatizza in una disorientante sindone marmorea il corpo dell’artista, a suo tempo steso tra le lenzuola³⁵⁹⁶. Il perduto *Straccio* trattiene il diagramma di gesti per cui, una volta imbevuto in una mistura di acqua e gesso, può ergersi innaturale sull’abisso di un secchio. L’esemplare di “Piedi” (1968-76), accompagnato da un Fabro «artigiano» dal nucleo di stampi necessari a fondere l’arto zoomorfo, non fantastica «un altrove», per dirla con una splendida espressione di Vincenzo di Rosa³⁵⁹⁷, ma mette in scena la forma e la sua matrice, ossia «la conchiglia e la perla, per quel pudore che la natura non ha e che io non ho»³⁵⁹⁸. *Conchiglia* (1972) di Ongaro *crea* una forma artificiale scaturita dalla duplice impressione di una spalla di donna. I minutissimi *Achromes* (1959), elevati a scultura dall’effusione di caolino bianco che ne obnubila il volume, chiedono di essere issati a un qualche anello del verbanese. La *Scultura elastica* (1968) di Milani cristallizza il proprio moto di rivoluzione e torsione in un tracciato autoportante. Le *Nature* (1959-60) di Fontana materializzano un gesto di cui estremi sprofondano nelle viscere della materia e riecheggiano nelle propaggini inimmaginabili dello spazio cosmico. Le valve metalliche e litiche dell’ovoide de *L’altra metà* (1972), celebrando tale unione imperfetta, ne nascondono al contempo l’atto. Similmente, nel parallelo racconto per immagini, i palmi distesi su cui giacciono i tesori aurei di *L’oro di Zefir* (1971) di Nagasawa mostrano il risultato e alludono all’azione, senza tuttavia *esporla a contemplazione*. Le labbra di Amore e Psiche non si toccano; le dita di Plutone affondano nella carne tenerissima; i polpastrelli di Rodin si sfiorano appena; lo *Schiavo* di Michelangelo tenta di liberarsi dalla prigionia del blocco litico.

³⁵⁹⁵ Fabro, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 68.

³⁵⁹⁶ Come testimoniato da un celebre nucleo di scatti, tra gli altri, dal fotografo Giovanni Ricci e datati 1973.

³⁵⁹⁷ V. Di Rosa, *Costanza Candeloro: Mentre si fantastica l’altrove*, in “Flash Art”, N. 359, 2022-2023, s.n.

³⁵⁹⁸ *ivi*, pp. 84, 83, didascalìa.

Tutto è gesto, tutto è contatto, tutto è un tentativo di contatto, tutto è traccia di un movimento consumatosi o che deve ancora avvenire. La scultura, affermava Nagasawa, “non deve avere questa immaginazione *oltre sé stessa*”. Ma può avere una sua *propria* immaginazione al di fuori della finzione, verrebbe da chiedersi? La risposta potrebbe essere affermativa e ravvisare nel sentire aptico, vero e proprio motore che fonde indissolubilmente, senza inganni e sofismi pittorici, la scultura alla sua immagine, la materia al suo fruitore nello spazio, la propria chiave di volta. Come afferma de Sanna,

Essa è [la scultura], c'è e nel suo stare fisicamente davanti a noi produce un'esperienza i cui confini essa stessa delimita. La scultura non dà corpo e volto a sentimenti o allegorie, non è una metafora del mondo, ma afferma il mondo con il suo esserci, con il fatto di esserci³⁵⁹⁹.

La presenza materiale della scultura, il suo essere e non essere un surrogato della natura, il gesto, il corpo, l'immaginazione. Sussistono due ulteriori elementi interrelati, cruciali per porre disporre tutte le coordinate teoretiche del discorso sull'aptico: quelli del tempo e del lavoro.

In merito alla prima delle questioni anzidette è la stessa de Sanna a comporre pagine penetranti. Lungi dall'ipotizzare uno sviluppo ispirato da qualsivoglia teleologia o teleologismo, la giovane studiosa riconosce nella scultura l'agire di «coscienza storica» descritta nei termini di un «doppio movimento», dialettico in termini benjaminiani, «di progressione dell'origine e di ritorno all'origine»³⁶⁰⁰. Ciò per quanto concerne la scultura intesa nel farsi linguaggio storico. Parallelamente, e quest'ultimo rappresenta uno dei punti scaturiti dalle frementi conversazioni con gli artisti, esiste un tempo immanente all'opera scultorea stessa. Un tempo che, con grande acutezza, de Sanna descrive come triplice: il «tempo antecedente» alla scultura, corrispondente al frangente magmatico in cui la forma si “informa” e l'invenzione prende corpo «in relazione al lavoro»; «l'età della scultura», che prende avvio nel momento in cui il manufatto scivola dalle mani dell'artista, abbandona lo studio e inizia la propria esistenza pubblica (o collezionistica); la «soglia» oltre la quale, in un futuro prossimo o remoto, la scultura smette di essere tale per farsi «forma anonima»³⁶⁰¹.

Il tempo, intuitivamente, si connette al lavoro in quanto, una volta licenziata l'opera, quest'ultimo ne prosegue la modellazione in maniera lenta, imperterrita e noncurante. Dal momento che la «scultura è una cosa per sé e in sé stessa», una volta sorpassato il limite, come appunta Nagasawa, essa «va avanti per conto suo, non si può controllare, è libera». Non meraviglia riscontrare come il tentativo di stabilire dove collocare il frangente in cui una scultura diviene tale venga operativamente legato al toccare.

L'artista giapponese opta per una direttrice in cui il ruolo dell'artista e dalla forma da questi creata retrocede in funzione del tempo e della fruizione del manufatto: «A S. Pietro, a Roma, c'è una statua che tutti toccano e coll'andare del tempo un piede non c'è più, ora toccano ugualmente quello che prima aveva la forma di un piede. Questo per me è scultura»³⁶⁰². Il “doppio movimento” ciclico intravvisto da de Sanna, per il tramite del toccare, riporta la scultura al suo “tempo antecedente”, alla sua *preistoria*. Un Fabro berniniano, per contro, è di altro avviso, riconducendo il tempo e lo statuto della scultura al corpo a corpo che l'artefice intrattiene con

³⁵⁹⁹ *ivi*, p. 60.

³⁶⁰⁰ *ivi*, p. 16.

³⁶⁰¹ *ivi*, pp. 74-75.

³⁶⁰² Nagasawa *cit.*, in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura* *cit.*, p. 76.

essa: «quando l'artista comincia a toccare la materia comincia la scultura. La finisce quando non è più materia, quando la carne è corpo»³⁶⁰³.

Sia che la mano sia dell'artefice, sia che essa assuma le movenze discrete della goccia, del vento o dello scorrere del tempo, il bersaglio dei protagonisti di *Aptico* rimangono le società post-industriali in cui persino il «lavoro creativo, realizzato dall'uomo dalle sue origini», rivendica Trotta, è scaduto al rango di attività alienante³⁶⁰⁴. Con Melotti, che trova in questa sede spazio per una citazione “postuma” e non datata, l'unica forma di risposta avanguardistica allo stallo del tempo presente parrebbe essere quella di risalire alle radici del tempo e alle origini di un fare «artigianale», per cui, con toni a tratti vaticinanti, lo scultore poteva affermare: «fuori da una lunga Apocalisse, gli uomini del futuro dovranno rifare tutto e l'arte, dovendo risuscitare dovrà cominciare dagli inizi che non possono non essere artigianali»³⁶⁰⁵. *Aptico*, pertanto, si pone in tale moto elicoidale in cui la progressione matura, anzi si consolida, nella regressione. Se il lavoro si rivela estenuante ciò non accade in virtù di una routine disumanizzante da *Tempi Moderni*. L'obiettivo, piuttosto, si dimostra frustrante nel suo essere aleatorio ed eversivamente privo di una funzione spendibile: esso riflette la ricerca infinita di quello che Fabro definisce, con un'immagine forgiata tra i macchinari di una fucina veneziana, di quel «diamante che non si intacca», refrattario alle fiamme e agli agenti patogeni, «più trasparente dell'aria, più fine, a soffiarlo, di una bolla di visione». Là, non solo giace il senso che l'artista «chiama lavoro», ma anche il senso ultimo della scultura, dialogo e sottomissione dell'artefice all'immagine che questi desidera suscitare nella materia.

L'ultima sezione del volume di *Aptico*, come si è detto, presenta una personale rilettura della storia della scultura novecentesca stilata dalla sola de Sanna. Lo schema soggiacente a tale ricognizione pare riflettere l'impostazione dualistica incentrata, sin dalle prime due sezioni del volume, per dirla con Oldani, tra pittura e scultura. Quale capostipite del filone «polimaterico», paradossalmente «non-materico» e smaterializzante de Sanna pone il futurista Boccioni³⁶⁰⁶ che, passando per le sperimentazioni artistiche d'avanguardia etichettate con la dicitura certamente non elogiativa di «ricerca sull'effetto a partire dall'effetto»³⁶⁰⁷, prefigura *Ambiente Spaziale* di Fontana del '49³⁶⁰⁸ e scade nelle accuse al luministico Rodin, altro obiettivo polemico dell'autrice. Il secondo filone, generalmente contraddistinto da ciò che Boccioni rigetta in quanto attributo passatista, ossia la «linea chiusa», ravvisa il proprio emblema nel «feticcio nero», locuzione con cui de Sanna, con Lippard, intende in maniera generica i manufatti di popolazione extra-europee, prescelti in virtù «della potente energia dei volumi» e del suo «fondo sensuale»³⁶⁰⁹.

Da un lato, dunque, la scultura costruttivista-pittorica di matrice greenberghiana – gli artisti convocati da de Sanna che, almeno a queste altezze, non cita mai Greenberg, risultano sostanzialmente affini a quelli nominati

³⁶⁰³ Fabro, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 77.

³⁶⁰⁴ Trotta, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 87.

³⁶⁰⁵ Melotti, cit., in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 89.

³⁶⁰⁶ J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, p. 91.

³⁶⁰⁷ Ciò che de Sanna a queste altezze ricusa delle ricerche sviluppatasi intorno a dada e alla cosiddetta “antiarte”, sino ad arrivare a comprendere, velatamente, le strutture minimaliste, verte sul fatto che queste ultime si limitino a indagare l'«effetto esteriore delle cose» eludendo quasi del tutto la ricerca «sulla forma» (ivi, p. 93).

³⁶⁰⁸ ivi, p. 96.

³⁶⁰⁹ ivi, pp. 100-101.

un trentennio prima dal critico newyorkese³⁶¹⁰ –, dall'altro la corrispettiva “sostanziale-materica” di ascendenza readiana. Risultano allora «l'ovoide» e «l'uovo reclinato» di Brancusi a inaugurare la «linea moderna» di una scultura «svelta, flessuosa, aereodinamica» che ravvisa nel laborioso esercizio della «semplicità», un valido antidoto all'ondata concettuale-dematerializzante, ponendosi non quale «relietto di una cancellazione», bensì come «oggetto compiuto della ricerca»³⁶¹¹. In questo secondo filone, sempre più eterodosso nelle componenti, figurano anche l'amato Medardo Rosso e l'inaspettato Canova, al quale de Sanna assegna il crepuscolare ruolo di «ultimo scultore prima della disfatta della scultura» operata dall'«effettistica» del Romanticismo, colpevole di aver smarrito gli «equilibri» canoviani, ultimo «provocatore isolato»³⁶¹², in favore di un idealismo che la scultura, per sua stessa natura, mal digerisce e mal sopporta.

In quali termini, allora, una simile genealogia, che ricordo concludere idealmente il catalogo di *Aptico*, cedendo di seguito la parola alla controparte di Staccioli, intercetta le conversazioni con gli artisti, la definizione corale del senso della scultura, unitamente al seminale tentativo di esposizione nella cornice di Verbania-Pallanza? Non nella terza dimensione, non nel monolite, non nel monumento, non nella linea chiusa e neppure nella statua canoviana, si direbbe, tentando di ricongiungere la matassa di definizioni, contraddizioni, aggiustamenti e ripensamenti che il palinsesto di scritti dispone. Una risposta plausibile giunge tornando alle origini, anzi, alla primissima pagina del libretto, in cui de Sanna afferma che, «come le cose della natura la scultura è presenza, realtà, fatto, c'è e al tempo stesso continua, viene vissuta, scoperta, percorsa»³⁶¹³.

Gli esemplari radunati in mostra, salvo il commovente *Pescatorello* di Gemito, tra artigli di volatili e stracci rappresi, paiono avere poco a che spartire con la quieta grandezza del Canova “ufficiale”, ultimo e impavido scultore, anche se sanno captarne e così declinarne il coefficiente di presenza monumentale, al di là di qualsivoglia dimensione, e il pallore mortifero (l'autoritratto funerario di Fabro quale risposta alla *Maddalena Giacente*, la stele manualissima di Nagasawa, gli agganci forzatamente candidi di Manzoni). Inoltre, essi tradiscono solo latentemente, a dire il vero, un rapporto con la materialità burrosa di Medardo Rosso, alla quale prediligono le trasparenze del cristallo, le risonanze della pietra più coriacea, la vocazione cangiante dei bronzi, dei metalli e delle sete. D'altro canto, presumibilmente, tali ricerche non potrebbero esistere senza l'afferramento aptico di Bernini che suggella l'iniziativa in ogni singolo volume, cartolina, poster e stendardo. Non potrebbero sussistere senza l'intervento gestuale di Fontana e senza i gesti altresì sconquassanti di Manzoni, forse, sotto l'egida di de Chirico, ultima, tragica passione della stessa de Sanna. Ma non solo, e qui vengo, finalmente, a esplicitare la proposta aptico-intermediale.

Non deve essere in nessun modo tralasciato, e le figure in causa ne hanno piena contezza, il fardello dei secondi anni Sessanta. È allo scenario di estensione della scultura sistematicamente tentato dai “poveristi”, a cui almeno

³⁶¹⁰ «Medardo Rosso, Boccioni, Archipenko, Lipchitz, Laurens, Gonzales, Calder: evoluzioni della scultura sull'idea fotografica della pittura», afferma senza mezzi termini de Sanna (ivi, p. 101). Nel '99, prendendo in esame la produzione dell'architetto Lo Savio, de Sanna avvertirà la necessità di «distinguere la costruzione della forma rispetto all'affermazione del Formalismo che avviene con forza e ovunque e anche negli Usa, dove Greenberg tiene banco» J. de Sanna, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997* cit., p. 89.

³⁶¹¹ ivi, p. 103.

³⁶¹² ivi, p. 109-113.

³⁶¹³ ivi, pp. 7-8.

Fabro era stato in un primissimo momento affiliato, e dalle ricerche multimodali di Fluxus tra Europa e Stati Uniti, contro il culto dell'oggetto industriale della Minimal, a cui i Fabro, Nagasawa, Trotta e de Sanna, guardano in maniera dichiaratamente circospetta. Tale messa in discussione maturava in una Milano che, dal secondo quarto degli anni Settanta, grazie al ruolo propulsivo di Trini (vicino a Celant), di "Data" e di tutta una rete di piccoli enti autonomi, aveva portato la Video Arte, con quasi un lustro di ritardo, nel cuore del capoluogo meneghino. Come si è visto, la stessa de Sanna, in qualità di recensore, reporter, intervistatrice, collaboratrice, membro della giuria e infine critica, non aveva esitato a confrontarsi con entusiasmo, ma anche con una buona dose di cautela, con quel profluvio di immagini in movimento che, nel loro baluginare, avevano messo in contatto centri italiani con i corrispettivi d'oltralpe e oltreoceano. Dal canto loro, entro il primo quarto della medesima decade anche Fabro, Nagasawa e Trotta si erano prontamente adoperati, nel solco dei colleghi "scultori" Nauman, Serra, Morris e Benglis, a sperimentare le potenzialità del medium mettendo in scena performance aptiche incentrate sull'operatività del corpo toccante e sulla sua risonanza nel corpo del fruitore (su tutte la seminale *Indumenti* di Fabro del '66, *Mimare lo spazio* del '74-75 e *Toccata* di Nagasawa del '72). Sebbene non in maniera sistematica, è pur vero che il rifiuto di una data situazione possa verificarsi a seguito di una stancante assuefazione. È ciò che all'incirca dovette accadere, percorrendo direttrici talvolta autonome, talvolta destinate a intersecarsi, al drappello "milanese" formato da de Sanna, Fabro, Nagasawa, Trotta e dal compianto Tonelli. Da qui, la ferma volontà, rivendicata sulla sovraccoperta di *Aptico*, di riportare la scultura, con Herder, a ciò che le è proprio, rifiutando una serie di sperimentazioni bollate come de-materializzanti, concettuali e solipsistiche (il *videotape* e le sperimentazioni intermediali, allora attaccati genericamente). Tuttavia, ciò che mi pare emerga al fondo di un'appassionante ricerca, quella messa in movimento dall'esposizione e dal suo volumetto, di cosa costituisca dopo millenni il sostrato ineludibile dell'arte plastica, è che tale rifiuto debba essere necessariamente passato per un processo di assimilazione tanto profondo quanto critico di quegli stessi linguaggi. Processo che avrebbe fatto sì che, al fondamento di una nuova e insieme antica definizione della scultura vi fosse l'*immagine* e non la massa, il monolite o la vituperata terza dimensione. Un'*immagine*, peraltro, che si imprime, come la fronda di Dafne, le dita di Plutone e le mani di un Serra, un Morris o un Nauman, nella materia: il senso aptico della scultura, appunto. Certo allora non sarebbe stato uno schermo né un monitor televisivo, bensì l'orizzonte antitecnologico della natura, sede di un lavoro gestuale, ritmico, fine a sé stesso, sebbene mai votato alla logica riflessiva dell'esposizione-contemplazione.

Quattro anni a seguire, nel 1980, de Sanna dava alle stampe *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980*, pubblicata dalla casa editrice della neonata Casa degli Artisti in Corso di Porta Garibaldi 89³⁶¹⁴. Nello strutturare l'impostazione di tale trattazione di carattere divulgativo che andava snodandosi per oltre un secolo di storia dell'arte italiana, l'autrice dichiarava limpidamente il punto di vista interno a tale restituzione, che avrebbe cercato di inseguire le vicissitudini sperimentali degli artisti in cui «non hanno importanza le ideologie, *ma cose che vedono nell'altro artista*». Non parrebbe azzardato retrodatare una simile dichiarazione di intenti a ciò che dovette accadere, nella cornice verbanese di alcuni anni prima, mentre la scultura si faceva aptica, inseguendo la propria specificità in una prospettiva intermediale: tra fotografie di capolavori della storia

³⁶¹⁴ J. de Sanna, *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980*, Casa degli Artisti, Milano, 1980.

dell'arte italiana e *videotape*. Sarebbe stata quella la sede di una profonda messa in discussione delle ultime tendenze divenute egemoni dal '68, in uno scenario che stringeva l'Europa centrale ai lontani Stati Uniti. Sarebbe stata quella l'occasione per reificare il gesto aptico di Morris, Nauman, Benglis e Serra in una forma che c'è, è presenza, fatto e realtà che, l'agire di quel corpo che conosce in movimento, per dirla con Fabro, lo reifica nella propria «epidermide camaleontica».

CAPITOLO 4

4. 4. *Crash* 1996: un brano di sintesi, una pluralità di percorsi alternativi

Giungendo all'ultimo capitolo della presente sezione, può essere utile cercare di chiudere il cerchio del presente progetto, nel tentativo di comprendere come la scultura, entro una logica intermediale di perenne estensione e superamento dei propri limiti, sia pervenuta a colonizzare tanto lo schermo, quanto una pluralità di spazi tanto reali quanto immaginifici.

Come noto, il lungometraggio *Crash* (1996) di David Cronenberg trae ispirazione dall'omonimo e celeberrimo romanzo licenziato dal britannico James G. Ballard e dato alle stampe in prima edizione nel 1973. Oggetto del singolare brano risultano le vicissitudini di uno spericolato gruppo di personaggi uniti dalla medesima parafilia: l'eccitazione sessuale provocata dalla visione e dalla partecipazione a incidenti stradali. Mania febbrilmente soddisfatta, addirittura mediante il *reenactment* di iconici incidenti stradali, essa trova a livello narrativo due episodi fondamentali per lo svilupparsi dell'intreccio, ciclico in Ballard, maggiormente lineare in Cronenberg: l'incidente mortale causato dal protagonista James Ballard ed il successivo flirt sconcertante con l'ormai vedova del compianto marito; l'entrata in scena del personaggio di Vaughan (Elias Koteas), iniziatore al culto della catastrofe, archivista maniacale di documenti audiovisivi e a sua volta performer privo di senno e di qualsivoglia inibizione. Come presumibile, tanto la narrazione testuale, quanto l'opera filmica veicolano un elevato coefficiente sessuale, quando non schiettamente pornografico, sede di una sessualità tecnologica fondata sull'ibridazione tra organico ed inorganico. Se la cinematografia di Cronenberg dispone di un'articolata letteratura critica³⁶¹⁵ che ne ha già denunciato la ricorrente fascinazione per le qualità tattilo-aptiche, ciò che mi preme porre in luce, delineando una possibile chiusura del cerchio rispetto alla prima sezione del presente elaborato, pertiene a come alla metà degli anni Novanta, *Crash* disponga l'esatto rovescio di quel sentire aptico della positività dal quale si sono prese le mosse riflettendo sulle opere contestualmente licenziate da Jeff Koons, facendosi promotore, allo stesso tempo, di un complesso panorama di fonti investigate in ambito storico-artistico sin dal primo quarto degli anni Ottanta.

Parte delle considerazioni che proverò di seguito a elaborare trovano un primo riscontro bibliografico in due saggi pubblicati nei primi anni Duemila. Da un lato, infatti, come già sottolineato a suo tempo da Claudia Springer, il romanzo di Ballard e il lungometraggio di Cronenberg paiono testimonianza di una funesta *-philia*

³⁶¹⁵ Per un'introduzione alla filmografia del regista canadese Cronenberg si veda: A. Lowenstein, *Transforming Horror: David Cronenberg's Cinematic Gestures after*, in A. Briefel, S. J. Miller (a cura di), *Horror after 9/11 World of Fear, Cinema of Terror*, University of Texas Press, New York, 2011, pp. 62-80; R. Furze, *The Visceral Screen: Between the Cinemas of John Cassavetes and David Cronenberg*, Intellect, Britol: Chicago, 2015, pp. 67-71.

per la superficie delle cose, siano esse umane, post-umane o inorganiche³⁶¹⁶. Certamente, e ciò costituisce uno dei fattori di maggiore interesse tanto del testo letterario, quanto dell'opera filmica, tale attrazione acquisisce con lo svolgersi degli eventi una carica crudamente viscerale. In questo senso, già la studiosa di media Małgorzata Bugaj notava come *Crash* delinei un potente itinerario sulla metamorfosi del corpo e le sue molteplici rappresentazioni³⁶¹⁷. Dai gloriosi «corpi sanificati» [*sanitised bodies*] riecheggianti il nitore di una carrozzeria intonsa (o di una venere di Koons), la pellicola licenziata dal regista canadese precipita il suo spettatore in un immaginario incardinato sulla corruzione della carne ferita, sui paesaggi tattili delineati da lamiere distrutte o accartocciate, i cui segni tangibili divengono le plurime cicatrici che “ri-vestono” i «corpi post-incidentati» [*post-crash bodies*]³⁶¹⁸. Rispetto ad altri lungometraggi o cortometraggi potenzialmente menzionabili – si pensi al coevo *opus magnum* dello statunitense Matthew Barney *The Cremaster Cycle*, iniziato sempre nel 1996³⁶¹⁹ e non scevro, anzi piuttosto sistematicamente veicolo, di riferimenti a una tattilità estesa riconducibile ai campi dell'abietto – la scelta di *Crash* ricade sul peculiare trattamento che la pellicola riserva ai rapporti tra superficie e terza dimensione, assurgendo a brano nodale per intendere una serie di episodi susseguiti nel panorama artistico europeo e statunitense sin dai primi anni Ottanta.

Per meglio dire, esso rende manifesta, di fatto celebrandola, quella pulsione nefasta, pornografica e violenta dissimulata da una superficie formalmente invitante. Ritorno del rimosso liberatorio, contraccolpo impreveduto della fantasmagoria della merce o ultima offensiva scagliata contro un canone corporeo, identitario e di genere verticalmente imposto, il Reale di cui il film lascia intravedere le coordinate si profila come traumatico. Così come traumatofili risultano i suoi morbosi antieroi e, a tratti, persino il fruitore stesso, vittima di un crescendo di violenza tanto verbale quanto fisica. La catabasi che questi è invitato a compiere, si configura allora in una discesa tra gli strati della materia. Una *nekya* che dalla levigatezza dell'epidermide sprofonda nell'ipoderma, invischandosi nei fluidi e nelle secrezioni corporee. Gli indizi disseminati in tale direzione da Ballard appaiono molteplici e prontamente messi in scena nell'*opus* di Cronenberg.

La co-protagonista Catherine Ballard rappresenta l'*analogon* umano della levigatezza ravvisata quale cifra qualitativa della scultura di Koons. L'attrazione nutrita da James Ballard verte, a detta del medesimo, sulla «pulizia immacolata» [*immaculate cleanliness*] del corpo di lei, a tal punto perfetto da apparire mondato sin nella più minuta unità del derma: ossia, il poro. Tale levigatezza estrema si accompagna, quasi fisiologicamente, a una pulizia altresì radicale. L'esplorazione endoscopica delle cavità di Catherine, praticata con impeto scopofilico dal partner, non segnala alcuna traccia di residui corporei, né a livello visivo, né tattile e neppure

³⁶¹⁶ C. Springer, *The Seduction of the Surface: From Alice to Crash*, in “Feminist Media Studies”, Vol. 1, N. 2, 2001, pp. 197-213.

³⁶¹⁷ M. Bugaj, *Visceral Material: Cinematic Bodies on Screen*, Tesi Dottorale, The University of Edinburgh, 2014. Si veda nello specifico il paragrafo dedicato a *Crash*, pp. 55-74.

³⁶¹⁸ *ivi*, pp. 56-58.

³⁶¹⁹ Cfr. H. Frichot, *Matthew Barney's Cremaster Cycle Revisited*, in “Angelaki”, Vol. 20, N. 1, marzo 2015, pp. 55-67. Come ha già segnalato Alex Potts riferendosi al complesso intermediale intermediale (l'autore preferisce riferirsi alla categoria di postmediale) introdotto dalle opere di Barney, in cui ai brani filmici vengono non di rado associati componenti architettoniche, scultoree o pittoriche: «in queste circostanze, la scultura, l'arte aptica tridimensionale, l'arte delle cose e degli oggetti, è dappertutto e da nessuna parte: dappertutto in quanto gli oggetti e gli allestimenti tridimensionali sono caratteristiche standard delle installazioni d'arte contemporanea; da nessuna parte in quanto questi allestimenti sono raramente concepiti come rientranti nella categoria della scultura» A. Potts, *Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s*, p. 268.

olfattivo. Le sue membra di porcellana, attributo a cui Ballard ricorre sovente per descriverne il corpo, schiudono una macchina del piacere perfettamente inodore. Almeno in un primissimo momento, ossia, prima che le vicende narrate possano rivelare il loro drammatico risvolto. Nel solco del seminale *Ballon Dog* di Jeff Koons, che ricordo venire licenziato dallo studio dell'artista nel '94, anche il lungometraggio di Cronenberg pone la materialità dell'inorganico quale suo emblema ossessivo. L'obiettivo di tale operazione, come si vedrà di seguito, risulta di segno diametralmente opposto.

La forma del sentire che *Crash* mette in scena, si realizza in un sentire tecnologico plasmato sulla contaminazione tra essere umano e automobile. In tale snodo si verifica un primo sostanziale rovesciamento rispetto alle logiche perpetrate dalle luccicanti veneri di Koons che, come si è visto nella prima sezione del presente progetto, con il suddetto universo di macchine dialogano apertamente. La relazione che i protagonisti intrattengono con l'inorganico si pone infatti su un piano fattivamente carnale e patologico. Ciò che ne accende il desiderio non risiede più nel luccichio di un esemplare di Mercedes perfettamente intonso, bensì nell'accozzaglia fumante, resa drammaticamente somatica, di un veicolo distrutto. La devianza patologica, lungi dall'esprimersi in qualsivoglia levigatezza Minimal, ravvisa nella menomazione delle superfici il proprio fulcro. Così, la perfezione canonica di Catherine, si corrompe nella voluttà sfrenata di Gabrielle (interpretata da Rosanna Arquette), corpo erotizzato da un diagramma di cicatrici, suture e protesi. Non risulta certamente fortuito che, tanto nel romanzo quanto nella sua "restituzione" filmica proposta da Cronenberg, alle sollecitazioni tattili sia riservato un ruolo di assoluto predominio.

Gli episodi copulativi, molteplici e rigorosamente promiscui, divengono esplicativi di quella «nuova sessualità» intravista da Ballard e apticamente modellata sugli interni delle automobili. Il simultaneo pressarsi delle membra degli amanti contro le pareti dell'abitacolo risulta imprescindibile per il raggiungimento dell'appagamento sessuale. Tale viscere macchinico con le sue luci, i suoi dispositivi telematici, le sue protuberanze e i suoi accessori, agisce alla stregua di una stretta morbosa che il protagonista equipara agli «abbracci stilizzati di qualche macchina iper-cerebrale» [*the stylized embraces of some hyper-cerebral machine*]. Le superfici lucidate delle autovetture, così come l'epidermide delle "macchine" di Koons, entrambe *voyeurs* loro malgrado, riflettono una teoria di vetri, cosce e mani che agiscono nello spazio minimo della cabina. Ma non solo. L'elemento che contraddistingue le vicissitudini e che rende il loro riadattamento cinematografico ancor più emblematico risiede nella *vis negativa* che la narrazione promana. Toccare le superfici intoccabili, infrangere l'orizzonte d'intangibilità, come era sospettabile, serba un destino luttuoso e contestualmente liberatorio. La regia di Cronenberg, punteggiando il testo filmico di soggettive e primi piani di organi corporei e lembi di pelle, sfrutta le potenzialità dello «schermo empatico», rendendo lo "spettatore" corporalmente partecipe all'orgiastica follia.

Nel momento di disinibita auto-palpazione con cui il lungometraggio prende avvio, il seno di Catherine Ballard appare voluttuosamente premuto contro il manto liscio del motore di un aereo. L'atto sessuale extraconiugale culmina con la lasciva suzione della superficie cromata: il desiderio aptico della papilla, praticato nell'appropriazione linguale di un oggetto, esteticamente, non dissimile a quelli di Koons, risulta esaudito. Successivamente, un'inquadratura fissa registra le unghie di Catherine mentre meticolosamente rimuovono un adesivo dal parabrezza. Nel traffico notturno la cinepresa di Cronenberg indugia sulla lacerazione tattile,

illecitamente vulvare, squarciatasi su di una lamiera fracassata. Acme del piacere sessualmente meccanico appare inscenato dall'unione violenta di Vaughan e Catherine, ritmata dagli sfregamenti corporei e dagli strusci dei rulli dell'autolavaggio in cui il veicolo transita, culminanti entrambi con un paesaggio liquido. Ancora, in una ripresa a figura intera di Gabrielle, la donna protesica si distende, riversando il proprio peso sulla carrozzeria fiammeggiante di una Mercedes in vendita. Le mani dell'espositore, fattesi improvvisamente incerte, maneggiano e rompono l'imbragatura che ne fascia le membra. Ennesimo episodio copulativo. Segue l'esplorazione tattile ed orale della cicatrice carnosa sulla coscia di Gabrielle da parte di James Ballard, in un accarezzamento palmare del cheloide che, rispecchiando un caso di premeditata pareidolia, allude alla conformazione di un organo riproduttivo femminile. Da ultimo, sfioramento divinatorio della carrozzeria divelta di un'automobile di lusso.



Figure 185: Frame dal lungometraggio, David Cronenberg, *Crash*, 1996

La panoramica di sequenze schematicamente delineata vorrebbe essere funzionale all'esposizione di due considerazioni parzialmente prevedibili. In primis, quella secondo cui il lungometraggio *Crash*, così come accade da un punto di vista ecfrastico nell'omonimo romanzo, rende il fruitore partecipe delle vicende mostrate per il tramite di un campionario di sollecitazioni tattili che il soggetto percipiente esperisce apticamente. Non si tratta di una visione esclusivamente aptica, per dirla con Marks e Riegl, che celebra i valori di superfici in termini non di rado pornografici (in un'accezione, occorre ribadirlo, fermamente contrastata dalla stessa Marks). Piuttosto, i meccanismi della simulazione incarnata vengono attivati nello spettatore da un montaggio di primi piani di parti del corpo che palpano, sfiorano, tastano, premono e si schiacciano contro le superfici, favorendo una fruizione multimodale e sinestetica. In generale, si potrebbe affermare che lo slancio brutalmente erotico che muove l'intera narrazione sproni a quella partecipazione «viscerale» già denunciata da Springer e Bugaj.

In secondo luogo, e ciò riporta l'argomentazione alle considerazioni introduttive avanzate sulla qualità positiva dell'aptico, *Crash* pare mettere in scena con rara lucidità le controindicazioni di tale costrutto, svelandone il risvolto mortifero. Come si accennava, il personaggio più prossimo al funzionamento delle sculture "acheropite" prodotte da Koons corrisponde alla co-protagonista Catherine, almeno nella veste in cui quest'ultima viene introdotta al pubblico. Il personaggio di Catherine, infatti, sembrerebbe opportunamente fabbricato quale corpo-macchina piacevole allo sguardo, disumana nella levigatezza, nella cura e nell'igiene del corpo e animata da irrefrenabili fantasie sessuali non di rado perverse. Mentre gli attributi enucleati colgono i caratteri di una figura contestualmente attraente e inaccessibile – in un meccanismo già riscontrato in Koons e, per estensione, nel mondo delle merci – non stupisce verificare come il frangente di più sincera affezione amorosa che il film concede si realizzi nella violazione di tale statuto ostinatamente levigato. È nel corpo martoriato e recante traccia delle vessazioni subite, siano esse verbali o fisiche, a farsi luogo un discorso

amoroso in cui le cose – e i personaggi stessi – possono evadere quella dimensione fantasmagorica che li imprigiona. Nessuna delle cartografie aptiche presentate dal lungometraggio mi pare restituisca con eguale intensità l'incontro sempre inenarrabile con un corpo altro, quale quello schiuso dallo sfioramento con cui i polpastrelli di Ballard sfiorano le ecchimosi sorte sull'epidermide, ora corrotta, di Catherine. Anzi, si direbbe che sia proprio tale forma di contatto, in cui la pelle assurge a dermografia la cui interpretazione non può che avvenire tattilmente, a schiudere una valenza inedita e profondamente umana – Ballard romanziere equipara tale accurata perlustrazione al tentativo di «leggere un'immaginaria biografia nella storia della pelle»³⁶²⁰.



Figure 186: Frame dal lungometraggio, David Cronenberg, *Crash*, 1996

L'infrangersi della fantasmagoria, l'emersione della corruzione del corpo e del risvolto mortifero dell'oggetto, sia esso un cubo minimalista (con Didi-Huberman), un'automobile di lusso o un "gonfiabile" di Koons, coincide con l'attrazione verso ciò che tali dispositivi strutturalmente espellono, ossia i segni tangibili di un contatto: impronte, cicatrici, ferite, rughe, piaghe, lividi e corrugamenti. Una teoria di elementi somatici che, anche in una prospettiva non strettamente antropologica (il manto colluso di un ingegno), scaturiscono da un processo di impressione e fanno impressione. Dalla superficie adamantina di un cubo in laminato, si scivola allora verso uno scenario definito dalle invisibili suture con cui Hesse intesse lembi di lattice per poi installarli tra pavimento e suolo, quasi a segnalarne l'esausta vocazione ambientale. Mentre nei secondi anni Sessanta, tra esperienze riconducibili all'alveo del Minimalismo e del Post-minimalismo, l'elemento mimetico-referenziale avrebbe solo difficilmente trovato margine per imporsi – Hesse progetta diagrammi modulari in un materiale dalla parvenza velatamente somatica e mai epidermidi di corpi umani – dai primi anni Ottanta, complice la svolta iconica ed "iconofila" del postmodernismo nelle sue direttrici maggiormente conservatrici, il corpo in quanto oggetto sarebbe prepotentemente subentrato nelle ricerche artistiche. Dall'immagine delle membra in movimento registrata dal videotape, si scivolerà allora in una restituzione parimenti cinematica e vertente su tessuti fibrosi, cicatrici ipertrofiche e spellature.

Il sentire aptico che le esperienze artistiche apparse negli anni Ottanta e in maniera sistematica con i primissimi anni Novanta descrivono assume un andamento per sottrazione. Refrattario alla levigatezza, esso abita la grinza, la lacerazione, la ruga, il ruvido; esso rifugge la presa globale del colpo d'occhio hildebrandiano e richiede un frangente temporale maggiormente esteso in cui l'opera, con de Sanna, deve essere vissuta in maniera materiale e nelle sue molteplici dimensioni; esso diviene voce del subalterno e dell'abietto. In questo senso, quello evocato da *Crash* equivale a un dermografismo indotto, generato da un contesto socioculturale

³⁶²⁰ J. Ballard, *Crash*, Triad Panther, New York, 1975, p. 36, trad. mia.

tanto parafilico quanto violento. Cadute le illusioni, l'ultima frontiera di riscatto messa a disposizione degli abitanti di una società alienata per avvicinarsi al corpo dell'altro, pertiene alla possibilità di sfiorarne le cicatrici che ne decorano la pelle. Nell'economia filmica, si tratta del momento elegiaco dell'avventura omoerotica, intensamente assolto per mezzo di uno sguardo aptico che di riegliono, tuttavia, non ha più nulla:

Il suo viso era pallido, gli occhi esploravano i contorni delle mie braccia e del mio petto. Insieme mostrammo le nostre ferite l'uno all'altro, esponendo le cicatrici sul petto e sulle mani ai siti di ferita che ci richiamaavano all'interno dell'auto, ai davanzali appuntiti dei posacenere di cromo, alle luci di un incrocio lontano. Nelle nostre ferite celebravamo la rinascita dei morti per il traffico, le morti e le ferite di coloro che avevamo visto morire sul ciglio della strada e le ferite e le posture immaginarie dei milioni di persone che dovevano ancora morire³⁶²¹.

Omaggio alle ferite innalzato da corpi deturpati. E ancora, motilità dell'aptico a servizio di un orizzonte comunitario: ma quale orizzonte, esattamente? Durante uno snodo fondamentale del lungometraggio in cui l'anomalo gruppo si riunisce presso l'archivio di Vaughan, centro di progettazione dei *reenactment* degli incidenti stradali memore delle lamiere compresse di Chamberlain e delle serigrafie di Warhol, Vaughan tenta di convincere il giovane Ballard a unirsi alla missione, dichiarandone il presunto movente. Ossia, la presa di coscienza del rimodellamento del corpo umano generato dalla tecnologia. Motivazione ufficiosa allora attuale, se proiettata alla metà degli anni Novanta, in piena temperie postumana. Una volta raggiunto un sufficiente grado di confidenza con Ballard, Vaughan potrà finalmente svelargli l'intenzione più profonda, in parte camuffata dalla parafilia spettacolare (e spettacolarizzata) delle vetture distrutte. Ovvero, la conquista di un orizzonte di liberazione sessuale e identitaria altrimenti negato all'uomo, creatura parassitaria non più discernibile dall'abitacolo che dimora, dal traffico in cui sovente appare imbottigliata e dalle passioni a cui non sa e non vuole resistere³⁶²².

Nella sua efferatezza tra il distopico ed il perversamente ludico, lo scenario dispiegato da *Crash* parrebbe infatti esaudire le mire di una «civiltà non repressiva» prosciolta dal giogo della ragione, facoltà imprescindibile perché si attualizzi quel «principio di realtà» secondo Freud necessario alla sopravvivenza della società³⁶²³. In questo senso, la narrazione di Ballard e poi di Cronenberg osteggia in modo piuttosto conclamato la propensione repressiva della civiltà moderna, per dare libero sfogo alle «barbarie» autorizzate da un «principio del piacere» non più controbilanciato e, perciò, generatore di quel «potere distruttore della soddisfazione istintuale»³⁶²⁴. Come si è tentato di dimostrare nell'analisi sopra condotta, i segni di tale perdita di controllo ossessivamente agognata, vengono sollecitati apticamente per immagine, sfruttando la radice multimodale dell'esperienza estetica. Da ultimo, il venire meno dell'impulso propriamente ludico in cui

³⁶²¹ *ivi*, p. 174.

³⁶²² Come ha già evidenziato Duncan Bell redigendo un articolo monografico sul tema, James G. Ballard e, insieme al suo autore, lo stesso *Crash*, deve essere accostato a una cornice di riflessioni anticapitalisti facente capo a Baudrillard, a Foucault e a Derrida e ravvisando nel precedente freudiano un imprescindibile precedente. «Come Freud – annita Bell – Ballard considerava il liberalismo come il sistema politico-economico che prometteva il massimo spazio per la soddisfazione dei desideri individuali, e quindi la felicità umana, all'interno di una struttura normativa di leggi e norme» D. Bell, *J. G. Ballard's Surrealist Liberalism*, in "Political Theory", Vol. 1, N. 34, 2020, pp. 1-34, qui 11, trad. mia. Deve essere inoltre segnalato, come sottolineato da Sobchack, come il punto di vista del romanziere Ballard, lungi dal sostenere qualsivoglia orizzonte eversivo, si ponesse da ultimo come «moralista», delineando con il romanzo un potente monito. Cfr. V. Sobchack, *Carnal Thought*, p. 166.

³⁶²³ D. Bell, *J. G. Ballard's Surrealist Liberalism*, p. 21, trad. mia.

³⁶²⁴ *ivi*, pp. 18, 21.

Huizinga³⁶²⁵, e con lui l'«uomo che ride e seduce» nella sua ripresa batailliana, ravvisa la chiave mediante cui sovvertire le forme di alienazione e repressione della civiltà, garantisce, paradossalmente, la conservazione dello *status quo*. Il piacere potrà allora perpetuarsi nella sua accezione mostruosa di gioco sì, ma di gioco mortale, perseguito in vista di una liberazione sostanzialmente soggettiva.

4. 4. 1. Dall'epidermide all'ipoderma: alcune considerazioni sull'evoluzione storica e storiografica dell'aptico

Nel tentativo di seguire le vicissitudini sul sentire aptico tra terza dimensione e superficie occorre brevemente focalizzare il contesto storico di produzione e distribuzione di *Crash*. Come si anticipava, il lungometraggio venne insignito del Premio Speciale della Giuria, unico riconoscimento pubblico ottenuto dal regista canadese nella cornice di tali rinomate manifestazioni cinematografiche. Il film, destinato a suscitare non poco scalpore tanto nel pubblico francofono, quanto in quello anglofono, avrebbe raccolto una serie di recensioni di peculiare interesse. Mentre Vivian Sobchack, un decennio dopo e con lucida franchezza, non avrebbe esitato a segnalare come Cronenberg, al di là della ricezione scandalistica favorita dal tema della pellicola, non faceva che mettere in scena «gente che fa sesso nelle auto, non con esse»³⁶²⁶, i giudizi apparsi dal maggio del '96 restituiscono le reazioni colte, per così dire, in presa diretta. Brian D. Johnson, giornalista canadese e testimone oculare della prima alla *kermesse* francese, rammenta di come *Crash* costituisse una delle pellicole attese con maggior curiosità e trepidazione³⁶²⁷. Aspettativa, non fortuitamente, ripagata da una sorta di spaccatura occorsa nel pubblico, percorso da «fischii, applausi sparsi, silenzio attonito» e nettamente diviso tra coloro che, non senza un moto di vergogna, si erano scoperti allarmati «per essersi eccitati di fronte al sesso spassionato» e chi, invece, ne era rimasto semplicemente «sconcertato»³⁶²⁸. La «commistione» patologicamente ricercata dalla pellicola «tra sperma e liquido di raffreddamento del motore»³⁶²⁹ ben illustra le ragioni di una ricezione evidentemente variegata. Allo stesso tempo, deve essere altresì sottolineato come *Crash* debuttasse nel panorama cinematografico internazionale con un prodotto *mainstream* facente capo a tutta una serie di riferimenti estesamente sondati da almeno un decennio nel coevo panorama storico-artistico.

³⁶²⁵ J. Huizinga, *Homo Ludens*, passim. Scrive Huizinga, interrogandosi non direttamente sui modi del gioco quanto sulla sua essenza irrazionale, in una prospettiva che intreccia l'orizzonte umano con quello animale: «la realtà "gioco", percettibile da ognuno, si estende sopra il mondo animale e umano insieme. Perciò non può essere fondata su un rapporto razionale, poiché il fatto che sia basata sulla ragione la limiterebbe al mondo umano. L'esistenza del gioco non è legata a nessun grado di civiltà, a nessuna concezione di vita. Ogni essere pensante può immediatamente rappresentarsi quella realtà: gioco, giocare, come qualcosa di specifico, di indipendente, anche se il suo idioma non avesse per esso un'espressione generale. Il gioco è innegabile» (ivi, p. 11).

³⁶²⁶ V. Sobchack, *Carnal Thoughts*, p. 177, trad. mia. Il severo giudizio elaborato sulla pellicola da Sobchack, che ne pone profondamente in discussione l'ascendente erotico di matrice tecnologica e tecnofila, verte peraltro sulla condizione stessa dell'autrice, poliedrica intellettuale il cui pensiero dialoga intimamente con l'evidenza di recare una protesi sul corpo: «desiderando ciò che "la tecnologia dà", ma disconoscendo ciò che riduce o "limita", coloro che trovano il tecno-corpo "sexy" dimenticano che avvitare la valvola sulla mia coscia protesica non mi procura alcun brivido di piacere fisico. È una coscia che non può dare un senso alla lingerie di pizzo che la tocca, non può sentire la calza di seta che accarezza la sua pelle artificiale. Insomma, la mia gamba protesica ha i suoi limiti, e qualunque cosa faccia per estendere il mio "essere-nel-mondo", qualunque sia il modo in cui amplifica le mie percezioni e accresce il significato della mia esistenza, per quanto sembri portarmi in intimo contatto materiale con il mondo tecnologico, ho dovuto comunque rinunciare alla mia gamba carnosa in cambio – e perdere, cioè, qualcosa nell'affare» (ibidem, trad. mia).

³⁶²⁷ B. D. Johnson, *Crash*, in "Take One", inverno 1998, pp. 7-12, qui 8.

³⁶²⁸ ibidem.

³⁶²⁹ ibidem.

Certamente, una vocazione nei confronti del perturbante³⁶³⁰, dell'informe, del disgustoso, non di rado culminante con l'ostensione dell'interno del corpo non rappresenta una prerogativa dei soli anni Novanta né, a dire il vero, del contemporaneo³⁶³¹. Come parzialmente introdotto nelle precedenti sezioni, si tratta di un'inclinazione assurda a strategia artistica, oggetto di un'articolata peregrinazione tra vari istmi. Essa pertiene alle sconquassanti ricerche maturate in seno al primo Surrealismo (un caso di scuola può essere ravvisato nel corpo snodabile della serie intermediale di *La Poupée* avviata nel 1934 da Bellmer)³⁶³², alle sperimentazioni scultoree occorse tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta (la collettiva *Eccentric Abstraction* può essere posta quale manifestazione prodromica di una ricerca formale che interpella l'ambito del viscerale). Nel frangente di revisione intermediale dello statuto della scultura risultano molteplici le tappe che conducono a un rinnovato interesse nei confronti del corpo e del corpo umano. In tale processo, un ruolo per certi versi prodromico era stato a suo tempo assolto dal diagramma di gocciolature materializzate dai migliori dipinti licenziati nell'ambito dell'Espressionismo Astratto e dalle suggestioni epidermiche provenienti da quell'organismo multiforme che era stato l'Informale europeo (si pensi a Fautrier). Le stesse riflessioni sorte attorno al New Dada, in fondo, non avevano esitato a mettere in scena un corpo straziantemente mimetico e parcellizzato in frammenti resi pop per venire più agilmente "digeriti"³⁶³³ (mi riferisco, tra gli altri, ai minuti calchi psichedelici di Johns e ai dispositivi luminescenti di *ACRE - Carnal Clock* licenziati da Rauschenberg dal '69)³⁶³⁴.

³⁶³⁰ Muovendo dai celebri *Nachtstücke* di E. T. A. Hoffmann (1816), i quali poterono ispirare il costrutto di perturbante approntato nei primi anni del Novecento da Ernst Jentsch nel saggio *Zur Psychologie des Unheimlichen* del 1906 e, ancor più significativamente, la celebre (e non di rado abusata) analisi freudiana *Das Unheimliche*, data alle stampe in prima edizione nel 1919, la nozione di "perturbante" ha trovato terreno fertile anche nell'ultimo quarto del Novecento. Si pensi alla proposta formulata dall'ingegnere nipponico Masahiro Mori con *Bukimi no tani - The Uncanny Valley* edito nel 1970 e il saggio critico e iconografico proposto dall'artista americano Mike Kelley per l'omonima esposizione *The Uncanny* tenutasi presso il Gemeentemuseum di Arnhem nel 1993.

³⁶³¹ Per un'esauritiva introduzione alla nozione di «corpo abietto» [*abject body*] e di «informe» [*formless*] in una prospettiva che intersechi cultura visuale, arti visive, cinema e letteratura si rimanda alla monografia: R. Arya, *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts*, Palgrave Mcmillan, Londra, 2014. Deve inoltre essere sottolineato, in maniera maggiormente corretta e come del resto noto, come i temi del viscerale e dell'intracorporeo non costituiscano un appannaggio della sola contemporaneità. Sin dagli enigmatici e presumibilmente medici ex-voto etruschi, il paesaggio anatomico del corpo proprio è stato oggetto di speculazioni dal carattere più o meno fantasioso, sebbene letteralmente viscerali nel loro oggetto. Si vedano a riguardo i contributi: E. Fabbri, *Votivi anatomici dell'Italia di età medio e tardo-repubblicana e della Grecia di età classica: due manifestazioni culturali a confronto*, in "Bollettino di Archeologia On Line", Roma, 2008, pp. 24-25. Per una diade di ricognizioni non limitate all'alveo del viscerale e invece rivolta a fare luce in maniera sistematica sulla rappresentazione del corpo, delle sue parti e dei suoi organi nella storia dell'arte intesa in senso ampio e dunque "contaminata" dagli apporti dell'antropologia, delle scienze mediche e della cultura visuale si veda: L. Syson, S. Wagstaff, E. Bowyer, B. Kumar (a cura di), *Like Life: Sculpture, Color, and the Body*, Cat. Mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 marzo – 22 luglio 2018), The Met, New York, 2018.

³⁶³² Già Céline Masson ne ha posto sistematicamente in luce la natura «perversa» e l'immaginario a tratti violento, connettendo l'invenzione di tale bambola dalle giunture componibili alla visione da parte dell'artista francese della celebre pièce ispirata al racconto altresì celebre dell'automa Olimpia di H.T. Hoffmann: C. Masson, *La fabrique de la poupee chez Hans Bellmer: Le "faireoeliguvre perversif", une étude clinique de l'objet*, L'Harmattan, Parigi, 2000.

³⁶³³ Per un'introduzione "aptica" ai seguenti temi mi permetto di rimandare all'articolo: V. Bartalesi, *Decostruire la somiglianza: il carattere mimetofobico del calco anatomico*, in "Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario", *Mimetofobia*, dicembre 2020, pp. 3-29. Consultabile al link (visitato il 5 gennaio 2021: <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/decostruire-la-somiglianza-il-carattere-mimetofobico-del-calco-anatomico/371>).

³⁶³⁴ La serie *ACRE - Carnal Clock* di Rauschenberg, composta da cinque esemplari, presentava un eguale numero di quadranti metallici animati da un montaggio di fotografie di parti del corpo, capezzoli o genitali (ma anche soggetti di altro genere e, per esempio, zoomorfi) che, emulando il funzionamento di un orologio, venivano ritmicamente illuminati



Figure 187: Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936; Jean Fautrier, *Otage N. 3*, 1945; Robert Rauschenberg, *ACRE (Carnal Clock)*, 1969

Pur nella consapevolezza di poter rintracciare le fonti di tale genealogia sin dal primo quarto del Novecento, rivolgere l'attenzione agli anni Novanta risponde alla volontà di esplicitare come il sentire aptico, tra la prima e la seconda metà di quel decennio, fosse giunto a esemplificare il problematico coesistere di due indirizzi, prontamente riflessi dal coevo panorama artistico e non del tutto pacificabili tra di loro. Da un lato, lo si è visto, l'esaltazione di un corpo assente e reso macchina capitalistica con Koons (il *vedere* aptico) che vedrà nelle prospettive alternative del Post-umanesimo e del Trans-umanesimo una fondamentale sponda di confronto (e di critica). Dall'altro, e lo si vedrà a breve, la celebrazione disincantata di un corpo vivo, ferito, rifiutato e, proprio per questo, restituito in modi potentemente materiali. Tratteggiato tale prospetto colpevolmente schematico, diviene del tutto comprensibile come il rifacimento cinematografico del capolavoro ballardiano avesse preso forma in un frangente di riflessione intensa, già simile a un percorso di storicizzazione non più derogabile, su quanto accaduto un decennio prima, motore ineluttabile delle vicissitudini sinora enucleate.

Risultano infatti i primi anni Novanta, specialmente in ambito anglofono, a farsi teatro di un'imprescindibile indagine teorica su quanto accaduto sin dai primi anni Ottanta, quando il corpo vissuto della tradizione fenomenologica e del Minimalismo della East Coast, ora drammaticamente sessualizzato, era stato oggetto di un attacco immunologico e politico le cui conseguenze occorreva allora fronteggiare: ossia, la crisi dell'AIDS. Come annotava sin dal 1989 Charles E. Rosenberg, vi sono almeno due attributi sostanziali che devono essere considerati discutendo del fenomeno dell'«epidemia»: il primo, quello riferibile alla sua natura temporalmente puntuale, per cui «una vera epidemia è un evento, non una tendenza»; il secondo, afferente al fatto che, proprio in virtù della sua natura repentina e sconquassante, l'epidemia costituisce in sé un'occorrenza iconica «altamente visibile», atta a provocare «una risposta immediata e diffusa»³⁶³⁵. Dal primo caso diagnosticato in

da una serie di lampadine ubicate all'interno del congegno. Si veda a riguardo: E. K. Byrne, *Put Your Hands On Me: Poetry's Erotic Art*, in "Black Renaissance/Reinassance Noir", Vol. 17, N. 2, inverno 1997 (online). Consultabile al link (visitator il 20 settembre 2022): <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA519251881&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=10893148&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E89b27bea>.

³⁶³⁵ C. E. Rosenberg, *What Is an Epidemie? AIDS in Historical Perspective*, in "Deadalus", *Living with AIDS*, Vol. 118, N. 2, pp. 1-17, 1989, qui 1.

territorio nordamericano il 5 giugno del 1981 ai primi anni Novanta, frangente in cui la contrazione del virus dell'AIDS rappresentava ancora una delle principali cause di decesso nella popolazione³⁶³⁶, tanto gli artisti quanto una compagine eterogenea di critici, teorici e storici dell'arte, aveva dovuto fare i conti con una situazione drammatica che poneva in campo con forza inaudita le questioni dell'identità di genere, delle relazioni non rispondenti ai canoni dell'eteronormatività, del post-coloniale. Un'urgenza teorica che assurge a prova documentaria se si ripercorrono con spirito classificatore le principali esposizioni e pubblicazioni occorse negli anni Novanta e non fortuitamente incentrate sul multiforme statuto del corpo.

Necessità attestata, in primissima istanza, dal ritorno corale alle formulazioni elaborate sulla nozione di abietto dalla psicanalista Julia Kristeva nel seminale *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, dato alle stampe in prima edizione francese nel 1980 per le Editions du Seuil³⁶³⁷, e che tanta fortuna ebbe nelle sperimentazioni artistiche di quegli anni. Mentre nel giugno del 1993 inaugurava la storica collettiva *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* al Whitney Museum of American Art di New York, per la cura di Craig Houser, Simon Taylor e Leslie C. Jones, l'anno successivo Emily Martin, rinomata antropologa statunitense dell'Università di Princeton, pubblicava il ponderoso volume *Flexible Body. Tracking Immunity in American Culture*³⁶³⁸, un'esaustiva ricognizione volta a ripercorrere la costruzione socioculturale del corpo, orientato da una nozione di flessibilità da correlarsi tanto al corpo materiale, quanto al sistema economico che quest'ultimo abita. Di un interesse non circoscrivibile al *côté* americano e invece trasversale, sviluppatosi attorno al tema del corpo e della sua costruzione di genere, resero conto quello stesso anno la monumentale *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993*, curata da Jean Clair presso la Galerie Nationale du Grand Palais, nell'autunno del 1994; l'esposizione collettiva *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, tenutasi al Centre Pompidou di Parigi tra l'autunno del 1995 e l'inverno del 1996; la monografica e pittoricamente abietta *Gilbert & George: The Naked Shit Picture*, ospitata alla South London Gallery nell'autunno del 1995.

³⁶³⁶ Centers for Disease Control (CDC), *The HIV/AIDS epidemic: the first 10 years*, in "MMWR Morb Mortal Wkly Rep", Vol. 40, N. 22, 7 giugno 1991, p. 357.

³⁶³⁷ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, Parigi, 1980. Come illustrato da Kristeva, la complessa nozione di abietto concerne la deliberata esclusione di un oggetto scartato per via dell'ambigua relazione che esso intrattiene con il soggetto percipiente — il sé — e che determina un collasso di senso (ivi, p. 2). Tale categoria psicanalitica corrisponde, nelle parole dell'autrice «“something” that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture» (ivi, p. 1). Tra gli esempi presentati da Kristeva si annoverano la ripugnanza nei confronti dello scarto (dal cibo alla sporcizia) e *l'immagine del cadavere* che, alla stregua del sangue, il pus o altre secrezioni corporee, *mostra* quanto l'individuo deve sistematicamente omettere per sopravvivere (ivi, p. 3). Costruito intimamente corporea, l'abiezione ha a che fare con il venire meno tra interno ed esterno, simboleggiata dalla lacerazione della pelle, che non è più in grado di trattenere ciò che è celato all'interno (ivi, p. 53). Anche rispetto al tradizionale dominio panottico della vista, l'esperienza sensoriale pungolata dall'abietto si esplicita con sinestetica e indirizzata, attraverso il superamento della diade sonoro-visiva, alla configurazione di un «idioletto», «che si risolve attraverso l'irruzione improvvisa dell'affetto» (ivi, p. 53).

³⁶³⁸ E. Martin, *Flexible bodies: tracking immunity in American culture - from the days of polio to the age of AIDS*, Beacon Press, Boston, 1994. Per una sintetica introduzione alla produzione di Martin si rimanda a S. R. Kirschner, E. Martin, *From Flexible Bodies to Fluid Minds: An Interview with Emily Martin*, in Vol. 27, No. 3, *Body, Self, and Technology*, settembre 1999, pp. 247-282.

Mentre nell'estate parigina del '96 veniva inaugurata *L'Informe: Mode d'emploi* al Centro Pompidou, esposizione curata da Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois destinata a consacrare la categoria di informe di Bataille, senza astenersi dall'interrogare la presunta prossimità instauratasi tra tale nozione primo novecentesca ed il contestuale affermarsi del concetto di abietto³⁶³⁹, il critico statunitense Hal Foster dava alle stampe due saggi altamente esemplificativi della temperie critica del momento. *The Return of the Real*, edito da MIT Press nel 1996, offriva una prima *summa* esemplare delle sperimentazioni artistiche succedutesi dagli anni Sessanta, immesse in un confronto dialettico con la storia dell'arte e le esperienze coeve: era in quella sede che, con sguardo sinottico, il critico statunitense poteva ipotizzare un *trait d'union* potenzialmente esplosivo atto a intendere le *commodity sculpture* degli anni Ottanta prodotte da Jeff Koons e Haim Steinbach quali traduzione in astratto delle istanze duchampiane del *readymade* sintetizzate dalla scultura minimalista³⁶⁴⁰. Quello stesso autunno, a rafforzare l'impressione che un ritorno alla realtà dopo i fasti del Postmodernismo non potesse che passare dall'immagine del corpo, Foster pubblicava *Obscene, Abject, Traumatic*, intenso contributo specificamente focalizzato sui temi di analisi. In tale cornice, Foster rilevava, tra le qualità distintive del panorama artistico a lui coevo, la volontà di sabotare il protettivo *écran* già lacaniano e modernista, in favore di un'esperienza che disvelasse il reale «in tutta la gloria (o l'orrore) del suo desiderio pulsante, o infine per evocare questa condizione sublime»³⁶⁴¹. Vale la pena rimarcare, confrontando l'acuta osservazione di Foster con l'insorgere di dinamiche non dissimili nel lungometraggio di Cronenberg, come il “disvelarsi del reale” trovi nei riferimenti a una visceralità restituito per il tramite di sollecitazioni visivamente tattili un valido espediente mediante cui farsi immagine agente. Foster, in linea con l'indirizzo psicoanalitico percorso dalla storia dell'arte americana di ambito post-strutturalista, riconduce tale manifestazione all'alveo di una visione incarnata. Più precisamente, egli sottolinea come numerose delle esperienze artistiche susseguitesi dai secondi anni Ottanta – quali l'esemplare *Untitled #167* di Cindy Sherman³⁶⁴² datato 1986, in cui parti del volto della camaleontica artista affiorano smembrati dal terriccio, memore, forse, dello sguardo intriso di pianto e di

³⁶³⁹ Y.-A- Bois, R. E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (1996), cat. Mostra Centre Pompidou, Parigi, 1997, Zone Books, New York, p. 235. Pur trattandosi di una prossimità consolidatasi con il progressivo diffondersi, in particolare modo nelle pratiche artistiche, della nozione di abietto, nel capitolo che chiude il catalogo dell'esposizione francese Rosalind Krauss rimarca puntualmente le differenze esistenti in seno alla due concezioni. Benché la teorizzazione di Kristeva prenda le fila da una nozione già presente in Bataille essa, da ultimo, se ne discosta profondamente, sia per la velata centralità riservata al soggetto femminile — e dunque alla riemersione del rimosso, del marginalizzato, del subalterno — sia per una ragione più propriamente strutturale. Come annota sinteticamente Krauss, «“abjection”, in producing a thematics of essences and substances, stands in absolute contradiction to the idea of *formless*», *ivi*, p. 245.

³⁶⁴⁰ H. Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts, 1996, pp. 107-108.

³⁶⁴¹ H. Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, in “October”, n. 78, autunno 1996, p. 110.

³⁶⁴² Rosalind Krauss che, come Foster, a lungo si era interrogata sull'opera di Sherman, non fortuitamente ponendosi lungo una linea critica che trovava nel pensiero di Lacan (parzialmente rivisitato) e del mimetismo di Caillois i propri, intravede nelle immagini realizzate dall'artista nei secondi anni Ottanta l'intersecarsi delle strategie formali del mimetismo con la categoria dell'informe: «trasformandosi in una sorta di camuffamento informe, questo soggetto [ossia Sherman, di cui corpo e volto appaiono frammentati in una pleiade di organi restituiti fotograficamente come privi di un corpo] mimetico diventa ora parte del “quadro” dello spazio in generale». Che alla base di una simile moltiplicazione dei punti di vista, indubbiamente favorita dalla cornice postmodernista, si ponga la volontà ben più eversiva del soggetto di rendersi non riconoscibile e “possedibile” dal colpo d'occhio visivo, rovesciando quella posizione del quale risulta privato (ossia il possiede un punto di vista proprio), Krauss lo specifica con chiarezza in un passaggio successivo: «è in questo senso che essere “nel quadro” non è sentirsi interpellati dal significato della società – “sono io!” – non è sentirsi, cioè, interi; è sentirsi dispersi, soggetti a un quadro organizzato non dalla forma ma dall'informe. Il desiderio risvegliato dall'impossibilità di occupare tutti i molteplici punti della proiezione luminosa dello sguardo è un desiderio che fonda il soggetto nella realizzazione di un punto di vista che gli viene negato, un punto che non può occupare». R. Krauss, *Bachelors*, pp. 137, 140, trad. mia.

humus della tragica Emilia pasoliniana³⁶⁴³ – pongano il fruitore nella condizione privilegiata e, allo stesso tempo, tutt'altro che disimpegnata, di «osservare lo sguardo pulsante, perfino di toccare l'oggetto osceno, senza uno schermo di protezione»³⁶⁴⁴.



Figure 188: Montaggio di Cindy Sherman, *Untitled #167*, 1986 e frame lungometraggio P.P. Pasolini, *Teorema*, 1968

Una simile tendenza, percorrendo una direttrice diametralmente opposta a quanto in quegli stessi anni i collage patinati di Koons e i suoi levigati gonfiabili andavano proponendo, può essere ricondotta a una *visualità aptica* “in negativo”, giacché non rivolta al compiacimento narcisistico del soggetto. Tendenza che, come si è tentato di argomentare, si qualifica nella rinnovata ossessione per la restituzione *in immagine* di un corpo marginalizzato e non esente, a suo modo, da un'eguale celebrazione parafiliaca. Sarà allora la pelle, nell'impostazione strutturalmente duplice assegnatale da Didier Anzieu³⁶⁴⁵, a farsi interfaccia e archivio aptico dei segni tangibili del corpo dolente negli emblemi della ruga, della piaga, dell'osceno scorticamento. Tale negatività dell'aptico rappresenta il contrattacco e, allo stesso tempo, il risvolto mortifero della fantasmagoria delle merci e delle immagini, da cui il corpo tenta di emanciparsi. Un orizzonte che sostituisce l'esperienza solipsistica del ritorno al sé – lo scoprirsi riflessi in maniera inevitabilmente deforme dalle superfici luccicanti di Koons – con quanto, stando con Kristeva, risulta oggetto di una sistematica rimozione.

In linea con i precedenti capitoli, non intendo in questa sede percorrere un indirizzo orientato dal fondamentale tropo della visualità aptica riletto in chiave psicanalitica. Piuttosto, ciò che mi prefiggo di porre in luce pertiene a come, ancora una volta, sia possibile ravvisare l'esistenza di una linea intermediale, in cui la scultura,

³⁶⁴³ Mi riferisco alla sequenza finale del lungometraggio *Teorema* (1968) in cui la domestica Emilia, dopo un'iconica esperienza di ascensione, viene seppellita viva. Gli occhi di lei, unica porzione di viso visibile dal terriccio, emergono lacrimanti, costituendo una possibile fonte per la giovane Sherman, se si considera la postura ossessivamente cinefila (benché hollywoodiana) che ne caratterizza la prima produzione.

³⁶⁴⁴ *ivi*, p. 113, tra. mia.

³⁶⁴⁵ Rammento come con la nozione di «Io-pelle» Didier Anzieu identificasse una rappresentazione propria progressivamente costruita dal soggetto infantile, necessaria per il configurarsi del suo pensiero e modellata sul rapporto tattile, giacché epidermico e mammillare, con la madre. «Con Io-pelle – precisa Anzieu – io designo una rappresentazione di cui si serve l'Io durante le fasi precoci dello sviluppo, per rappresentarsi sé stesso come io che contiene i contenuti psichici, a partire dalla propria esperienza della superficie del corpo» (p. 41). Nell'interrogare la coppia di figure della «pelle orpello», la quale mantiene la propria integrità di involucro contenente sangue e visceri, e della «pelle scorticata» (esemplificata dall'analisi e dall'identificazione in seno al celebre episodio dello scorticamento del sileno Marsia di otto mitemi), Anzieu perviene a riconoscere il configurarsi di due tratti delle personalità diversamente scaturite dal contatto “primordiale” con la pelle della madre. Una diade di accezioni, non stupirà verificarlo, che ben descrivono la diramazione diplopica in cui la scena artistica specialmente statunitense dovette esibire alla metà degli anni Novanta: «quando l'Io pelle si sviluppa soprattutto sul versante narcisistico, il fantasma originario di una pelle comune [ossia quella che il neonato condividerebbe con la madre] si trasforma nel fantasma secondario di una pelle rinforzata e invulnerabile [le sculture dalla pelle coriacea e riflettente di Koons]. Quando l'io pelle si sviluppa maggiormente sul versante masochistico, la pelle comune viene fantasmaticizzata come una pelle scorticata e ferita». D. Anzieu, *L'io-pelle*, pp. 41-46.

facendosi corpo vivente, si ibrida nei linguaggi del disegno, della pittura e della fotografia. Una linea di ricerca storico-artistica incardinata sull'interrogazione estesa di un dispositivo *proceduralmente* aptico: ossia, quello dell'impronta. Nel solco di Foster, è ancora nel Minimalismo e, più precisamente, nel "contrattacco" post-minimalista, che ritengo sia possibile individuare le ragioni profonde di una simile proposta.

4.4.2. More than Minimal: alle radici degli anni Novanta

Nel 1996, mentre nell'elegante riviera francese *Crash* veniva insignito del Gran Premio della Giuria, a svariati chilometri di distanza e in una località dal clima decisamente più ostile, l'ente universitario Rose Art Museum (Massachusetts) presentava un'esposizione collettiva da cui può essere opportuno prendere le mosse.

More than Minimal: Feminism and Abstraction in the 1970s si inaugurava il 21 aprile di quell'anno (rimanendo visitabile sino al successivo 30 giugno) per la cura della storica dell'arte statunitense Susan L. Stoops³⁶⁴⁶. Prendere le mosse da una simile esposizione e non, per esempio, dalla menzionata collettiva dedicata all'abietto e allestita tre anni prima al Whitney Museum, consente di ricondurre numerose delle esperienze là confluite entro una cornice di ricerca che, pur riferendosi al tropo del corpo dolente, non debba necessariamente plasmarsi sulla fortunata (e imprescindibile) nozione di abietto. Fatta esclusione dell'opera di Ana Mendieta, artista di origini cubane tragicamente scomparsa nell'85 e celebre per i suoi interventi corporei nel paesaggio, rappresentata in mostra da un esemplare della serie performativa *Body Tracks* (1982)³⁶⁴⁷, non è possibile in tale sede ravvisare sperimentazioni che si riferiscano né al corpo agente né al corrispettivo dolente. O, più correttamente, non è possibile ravvisare sperimentazioni che si riferiscano al corpo in maniera esplicita. D'altro canto, è sufficiente prendere visione dei nominativi delle artiste convocate per ritrovare un nucleo di figure spesso menzionate nel perimetro del presente progetto e, non fortuitamente, impegnate un'indagine sistematica dei rapporti esistenti forma e corpo. Le opere di Lynda Benglis, Jackie Ferrara, Nancy Graves, Eva Hesse, Ana Mendieta, Mary Miss, Ree Morton, Michelle Stuart, Dorothea Rockburne, Hannah Wilke e Jackie Windsor assolvevano in tale cornice espositiva una funzione specifica e limpidamente dichiarata dal titolo dell'esposizione. Come annota la curatrice Stoops, le undici artiste riunite nell'esposizione,

non solo hanno esteso molti confini tra i generi tradizionali di scultura, pittura e disegno, ma hanno anche concepito un'alternativa alla voce monolitica del minimalismo, rendendo concreta *la possibilità di un'arte formalmente impegnativa ma profondamente umana* [*profoundly human art*]³⁶⁴⁸.

Una volta compreso lo spirito militante della rassegna, non meraviglia "incappare" in una lunga intervista rilasciata da Lucy Lippard, a quasi un trentennio dalla collettiva settembrina alla Fischbach Gallery, punto di

³⁶⁴⁶ S. L. Stoops (a cura di), *More than minimal: feminism and abstraction in the '70's*, Cat. Mostra (Massachusetts, Rose Art Museum, 21 aprile – 30 giugno 1996), Waltham, Massachusetts, 1996.

³⁶⁴⁷ *ivi*, pp. 60-63. La serie di performance-impronte *Body Tracks* (1982), dal valore politico, immortalava Mendieta nell'atto di imprimere le proprie mani e avambracci imbevute in una mistura di tempera bianca e sangue animale contro un supporto cartaceo, spingendo le medesime verso il basso. Cfr. M. Ruido, *Ana Mendieta*, Nerea, Handarribia, 2002, p. 21. Per una recente analisi dell'opera di Mendieta in chiave femminista, atta a porne in luce l'articolata ricezione e, da un punto di vista più propriamente ermeneutico, volta a mettere in discussione la centralità del corpo generalmente accordata alla sua opera in favore di una decostruzione della nozione di corpo in favore di una pluralità di corpi che diverrebbero agenti entro la sua prolifica produzione: J. Bryan Wilson, *Against the Body: Interpreting Ana Mendieta*, in J. Kennedy, T. Mallory, A. Szymanek (a cura di), *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960-1985*, Routledge, New York, 2021, pp. 27-36.

³⁶⁴⁸ *ivi*, p. 6, trad. mia, enfasi mia.

partenza della conversazione con Stoops³⁶⁴⁹. Tornando con la mente all'autunno del '66, Lippard ripercorre con lucidità le vicissitudini newyorkesi di quegli anni, ponendo in luce il ruolo prodromico che la collettiva dovette avere per le sorti del post-minimalismo statunitense e per la maturazione nella stessa Lippard di una coscienza femminista:

Cercavo un'astrazione sensuosa, persino sensuale, un'immagine tridimensionale fuori dal centro che condividesse la schiettezza e la presenza del Minimalismo ma non tagliasse fuori tutti i contenuti, tutte le associazioni cinestesiche ed emotive. Dopo il 1966 è emersa la cosiddetta "arte del processo", che ha reintrodotto il colore e il tatto. Sono stata sempre più coinvolta in un'arte concettuale "smaterializzata" che doveva evitare la mercificazione e reintrodurre il contenuto. Ancora una volta, con il senno di poi, questo mi ha portato direttamente al femminismo e alla performance³⁶⁵⁰.

L'alveo del sensuoso, del sensuale, di una forma vitale che rifiuta l'autoreferenzialità costitutiva delle strutture di Judd in favore di un diagramma di "associazioni cinestetiche ed emotive" rientrano tra i temi che la critica afferma con fermezza, intendendo tali esperienze come necessarie al definirsi di quella "sensibilità femminile" progressivamente perfezionata sin dai primissimi anni Settanta. D'altro canto, e come forse immaginabile, i rinvii all'ambito di una tattilità estesa punteggiano il catalogo, travalicando l'intervento di Lippard.

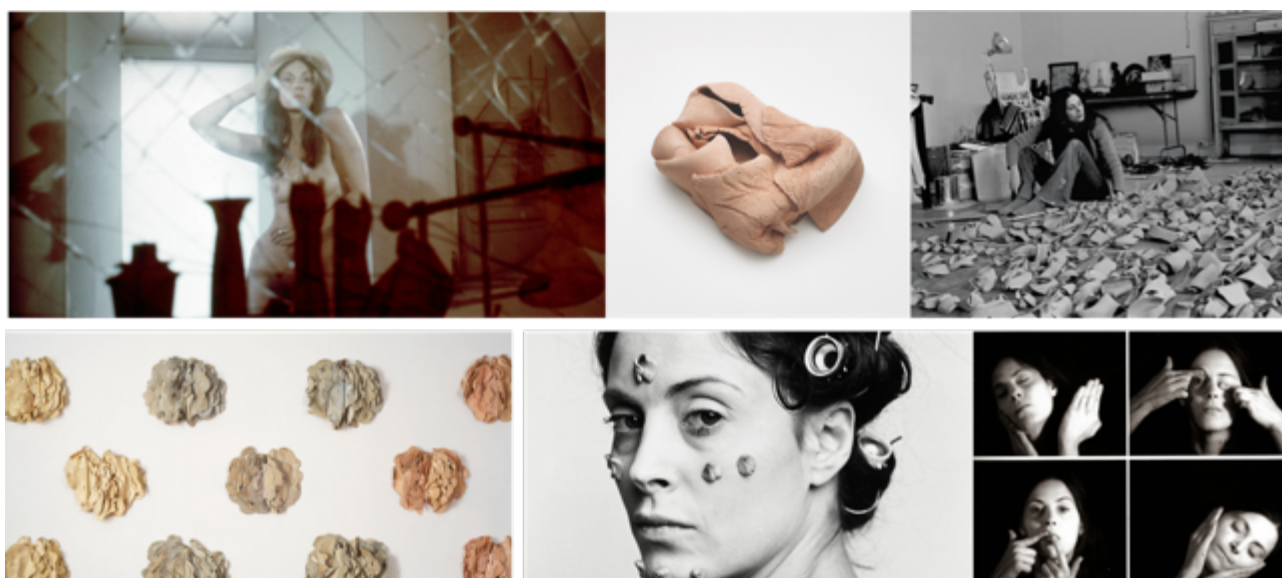


Figure 189: Hannah Wilke, *Hannah Wilke Through the Large Glass*, 1976; Hannah Wilke, *Untitled*, ultimi anni Sessanta; Hannah Wilke, *Untitled*, 1970; Hannah Wilke, *Gestures*, 1974

La statunitense Hannah Wilke, protagonista di un leggendario *strip-tease* sberleffo inscenato con tanto di cappello texano dinnanzi al leggendario Grande Vetro – una sposa forse inattesa, si direbbe, si faceva carne danzante nel '76³⁶⁵¹ – sin dai primissimi anni Sessanta licenziava sculture malleabili dalla forma potentemente

³⁶⁴⁹ L. Lippard, *From Eccentric to Sensuous Abstraction: An Interview with Lucy Lippard*, in S. L. Stoops (a cura di), *More than minimal: feminism and abstraction in the '70's*, pp. 26-31.

³⁶⁵⁰ *ivi*, p. 26, trad. mia.

³⁶⁵¹ Mi riferisco alla performance *Through the Large Glass* filmata al Museo di Philadelphia nel 1976. Si veda a riguardo: H. Kahraman, *Play and Care*, in T. Schenkenberger, D. Wingate (a cura di), *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, Princeton University Press, Princeton, 2022, pp. 84-87.

vulvare. Definite dall'artista come manufatti plasmati con un unico gesto [*one-fold gestural sculpture*]³⁶⁵², tali entità di piccole e medie dimensioni, realizzate in argilla o lattice, venivano ordinatamente raccolte in sistemi modulari – qui la rivisitazione genialmente genitale della Minimal – destinati a invadere le pareti di gallerie ed enti museali, sino a colonizzare le membra nude dell'artista. Dalla ritmica delle dita guidate dalla materia duttile (la venere preistorica e l'anonima mano del suo o della sua artefice), all'azione dei polpastrelli che prendono lentamente coscienza del corpo scolpendolo – nella serie di performance filmiche *Gestures* (1974)³⁶⁵³, in cui Wilke si immortala nel tastare la propria pelle assecondando quel diagramma di gesti sperimentato nelle sue duttili vagine – all'esecuzione “dissacratoria” dello spogliarello, è la motilità dell'apτικό a orientare il *modus operandi* dell'artista.

Presentando in mostra un rigoglioso esemplare di *Pink Champagne* (1976), serie avviata dal '71 e composta da sculture carnose, appese a parete e scaturite da una plissettatura orizzontale di strati in lattice suturati con bottoncini automatici, Wilke discuteva dell'esistenza di un «altro genere di tocco/tatto terapeutico [*therapeutic touch*]»³⁶⁵⁴, laddove Douglas Crimp, in una recensione apparsa nel '72, denunciava la smania recondita di voler interagire, persino violentemente, con tali corpi flessuosi³⁶⁵⁵. Per suo, la statunitense Michelle Stuart rammentava di come, l'esposizione di un'opera quale *Tompkins Cove Quarry* (1977), plico rettangolare assemblato con terriccio prelavato dal suolo newyorkese, mussola e carta stracciata, nella sua vulnerabilità così esibita nonostante l'ascendente minimalista e apertamente hessiano, avesse naturalmente sollecitato la curiosità dei visitatori che «si avvicinano e toccano...Quando la carta diventa lavorata, per me è come una pelle, la più delicata, morbida e calda delle superfici»³⁶⁵⁶.

Unitamente alle preziose considerazioni rilasciate dalle protagoniste, parrebbero le stesse opere a esibire come l'oggetto che supera il Minimalismo, altro non sia che la scoria residuale di un processo vibrante, in cui corpo e materia “stanno”, per dirla con de Sanna, in una relazione paritetica. L'oscura spuma in poliuretano di *For Carl Andre* (1970) di Benglis; l'intestino polimaterico di *7 Come 11: Ocho* (1976), licenziato dalla stessa Benglis quasi avendo impresse sulle dita il ricordo dei calchi danzanti di Nauman e delle strutture aggrovigliate di Hesse; il minuto supporto mammillare di *One More than One* (1967) di Hesse, dai cui centri scorrono una diade di cordoni in plastica pronti a giacere al suolo; le delicatissime prove di colore di *Sayreville Strata Quartet* di Michelle Stuart; e infine, il tappeto epidermico in plastica oleata di *Intersection* (1971) di Dorothea

³⁶⁵² J. Frueh, *Hannah Wilke*, in T. H. Kochheiser, H. Wilke (a cura di), *Hannah Wilke: A Retrospective*, Cat. Mostra (Missouri, University of Missouri, 3 – 28 aprile 1989), University of Missouri Press, Coloumbia, 1989, pp. 10-79, qui 20.

³⁶⁵³ Cfr. T. Fritzpatrick (a cura di), *Hannah Wilke: gestures*, Cat. Mostra (New York, Neuberger useum of Art, 25 ottobre 2008 – 25 gennaio 2009), Neuberger Museum of Art: Purchase, New York, 2009, p. 40, trad. mia. La «malleabilità», come già messo in luce da Fritzpatrick, costituisce la qualità che più profondamente caratterizza la produzione interediale di Wilke, unitamente alla natura insieme vulnerabile e incerta (torna qui il “post-dinamismo” di Lippard) che connata la fattura e l'allestimento di numerosi lavori licenziati dall'artista statunitense: «nel corso della sua carriera ha creato opere d'arte con materiali insoliti, plastici e fragili nella composizione, per poi collocare questi oggetti in situazioni compromettenti: incernierati con spilli o incollati a pareti e tavole, appoggiati liberamente sul pavimento, sempre apparentemente sull'orlo del disastro, sempre con la domanda: Cadrà? Si romperà?» (ivi, p. 9, trad. mia).

³⁶⁵⁴ H. Wilke, cit., in T. H. Kochheiser, H. Wilke (a cura di), *Hannah Wilke: A Retrospective*, p. 19, trad. mia.

³⁶⁵⁵ Confessa a tal proposito Crimp come dinnanzi a tali organismi carnosì, «oltre a voler toccare, si vuole disfare, violare» D. Crimp, *Hannah Wilke*, in “ArtNews”, ottobre 1972, p. 83 già in S. L. Stoops, *More than minimal: feminism and abstraction in the '70's*, p. 81, trad. mia.

³⁶⁵⁶ M. Stuart cit. (1972) in W. Chadwick, *Balancing Acts: Reflections on Postminimalism and Gender in the 1970s*, S. L. Stoops, *More than minimal: feminism and abstraction in the '70's*, in pp. 14-25, qui 21, trad. mia.

Rockburne³⁶⁵⁷. Senza rappresentare mimeticamente l'umano e non volendo perorare un discorso antropologico, gli esemplari allestiti innalzano un inno alla fragilità toccante della materia, al tempo che scorre, ai processi di invecchiamento, a uno spazio che si attiva e attiva il suo fruitore votandosi a tali scorie sensuali, frementi e non di rado odorifere.



Figure 190: Lynda Benglis, *For Carl Andre*, 1970; Eva Hesse, *One More than One*, 1967; Michelle Stuart, *Sayreville Strata Quartet*, 1976; Dorothea Rockburne, *Intersection*, 1971

Deve essere a questo proposito sottolineato come, in piena temperie postumana, un rinnovato interesse nei confronti dei rapporti tra Minimalismo e Post-Minimalismo non avesse rappresentato un'eccezione. Già nell'estate del 1994 il MoMa di New York aveva dedicato una monumentale collettiva curata da Lynn Zelevansky dall'emblematico titolo, stretto tra Jane Austen e Rosalind Krauss, *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*³⁶⁵⁸. Il catalogo dell'esposizione, inaugurata il 16 giugno di quell'anno, esibiva in copertina un'immagine atta a cogliere il carattere dell'iniziativa, inquadrando una mano femminile colta nell'esibire un piccolo cubo al centro del palmo. Ponendo nuovamente Lippard e la compagine di artiste di e artisti a lei prossimi sin dai tempi di *Eccentric Abstraction*, anche la rassegna del '94 assegnava alla riabilitazione post-minimalista del toccare una valenza nevralgica nell'aver scardinato le logiche autoreferenziali (e sostanzialmente androcentriche) del Minimalismo newyorkese.

Nel contesto dei primi anni Novanta, in una cornice, come si è detto, scossa da cruciali tensioni aventi quali oggetto il corpo immunologico giacché politico, unitamente a una più severa riflessione sullo statuto dell'opera d'arte facente seguito ai fasti orgiastici del Postmodernismo, parrebbe essere l'oggetto eccentrico del Post-minimalismo a svolgere il ruolo di connettore, nel segno del sentire aptico, di una diade di direttrici sperimentali. Una prima linea di ricerca dovette scaturire dal dialogo eversivo con quelle istanze che il postmodernismo stilistico aveva riportato in auge, neutralizzandone così la valenza propositiva. Ossia, il cosiddetto ritorno alla pittura, condannato senza mezzi termini come una svolta paternalistica e autoritaria da Buchloh³⁶⁵⁹; una rinnovata accettazione del figurativo, compiuta per il tramite di uno scavo stratigrafico delle fonti della storia dell'arte di pertinenza non esclusivamente occidentale e compulsando in materia tanto

³⁶⁵⁷ *ivi*, pp. 45-46, 58, 78, 74.

³⁶⁵⁸ L. Zelevansky (a cura di), *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 16 giugno – 11 settembre 1994), The Museum of Modern Art, New York, 1994.

³⁶⁵⁹ Mi riferisco al celeberrimo intervento: B. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", Art World Follies, Vol. 16, primavera 1981, pp. 39-68.

onnivora quanto giocosa le fonti più disparate; una più decisiva virata nei confronti di una manualità mai effettivamente abbandonata, sebbene indubbiamente sottoposta al *diktat* dell'oggetto fabbricato da altri, processuale e del performativo. Ciò per quanto concerne un primo ipotetico indirizzo. Il secondo, da esso distinguibile benché non completamente estraneo, pare invece interrogare con inesausta vitalità il filone sperimentale inaugurato dalla Minimal (specificamente nordamericana). Da un lato, allora, una artista quale la statunitense Kiki Smith, dall'altro una figura quale l'inglese Rachel Whiteread.

Nell'eterogeneità delle proposte avanzate dalla coppia di personalità "riunite", parrebbero sussistere taluni attributi comuni riferibili al sentire aptico. Si tratta di artiste che variabilmente estendono la scultura in una direzione performativa o ambientale non di rado incentrata sulla sollecitazione stratificata del toccare. Per quanto concerne un punto di vista più propriamente operativo, un elemento che ne accomuna il *modus operandi* equivale all'estesa sperimentazione delle tecniche di impressione, siano esse il calco in gesso poi sommariamente dipinto, la riproduzione sulla friabile carta gampi, il pellicolaggio pittoricamente ossessivo compiuto su un'epidermide, oppure ancora una densa colata di cemento o di resina.

4.4.2.1. Kiki Smith e Rachel Whiteread: infine, il diagramma aptico

Nel 1990, Kiki Smith licenziava il cristallino recipiente di *Breast Jar*, brocca vitrea di squisita fattura che, quando colmata d'acqua, rivelava alla sua base il calco di un piccolo seno dal capezzolo turgido. Presentandola alla Corcoran Gallery of Art di Washington, Terrie Sultan, curatrice dell'esposizione, poneva l'accento sulla peculiare sensibilità dimostrata da Smith, allora poco più che quarantenne, nei confronti della lavorazione dei materiali, intesa quale atto politico, segnalando con acutezza come

questi materiali, tradizionalmente considerati "femminili" per la loro *duttilità, malleabilità e associazione con usi artigianali o decorativi*, sono, nel lavoro di Smith, attivi e risoluti annunciatori della potenza femminile. Che si tratti di *manipolare materie prime tattili* come la carta o materiali formidabili per la non immediatezza dei loro processi di lavorazione, come il vetro, il processo dell'artista rispecchia attentamente il contenuto delle sue immagini. Seni, feti e allusioni a linee genealogiche suggeriscono che *l'idea che Smith ha della massima espressione dell'identità femminile è quella di una creatività adattiva [adaptive creativity]*³⁶⁶⁰.

Non vi è dubbio che un simile esemplare, mammillare nell'iconografia ed etereo tanto nei volumi trasparenti quanto nella sua funzionalità – per non fare menzione dello spettro di teorie potenzialmente menzionabili in relazione all'immagine del ventre quale contenitore di vita, dall'imprescindibile contributo di Irigaray in poi – il *corpus* di lavori di Smith appare strutturalmente orientato da una pratica dell'impressione che, definendo l'oggetto scultoreo, trasmigra sulla superficie bidimensionale, ravvisando nel corpo dell'artista una fonte inesauribile di forme, membra e suggestioni. Ciò può essere ritenuto valido anche per *Untitled* del 1990, celebre gruppo scultoreo esibito nel contesto di *Abject Art*, avente quale oggetto i calchi integrali di un corpo di donna e di uomo, issati in posizione eretta su un palo metallico che ne attraversa perpendicolarmente l'altezza. Il trattamento pittorico dell'epidermide, restituito per il tramite di una minuziosa pigmentazione, rivela aloni sanguinolenti, colature di latte e liquido seminale atti ad animare quelli che, all'apparenza,

³⁶⁶⁰ T. Sultan, *Gallery One: the Body Electric: Zizi Raymond and Kiki Smith*, Cat. Mostra (Washington, The Concoran Art Gallery, 14 dicembre 1991 – 16 febbraio 1992), The Concoran Art Gallery, Washington D.C., 1991, s.n., trad. mia.

parrebbero due involucri sospesi in uno stadio di latente catatonìa tra il sonno e la morte. Smith, figlia di Tony Smith, artista orbitante attorno ai ranghi del Minimalismo newyorkese e presso cui la giovane artefice si era formata³⁶⁶¹, aveva avviato una seminale sperimentazione sull'uso del calco, nel solco di Clifford-Williams e O'Keeffe, sin dagli anni Ottanta³⁶⁶². Immediatamente riconducibili all'alveo dell'abietto risultano quei nuclei di lavori incentrati sull'ostensione di quanto, con Kristeva, deve rimanere irraggiungibile alla vista: i fluidi corporei, il sangue, le feci. In un simile orizzonte si pone la nota compagine di riproduzioni a calco di corpi rancicchiati in posizione fetale e coperti da uno strato di porpora (o, eventualmente, spellati, graffiati) – si pensi a *Blood Pool* del 1992; posizionati a carponi con materiale scatologico in libera uscita – la figura acefala, in cera e faticosamente in movimento di *Tale* del medesimo anno –; smembrati in una costellazione di frammenti in gesso appesi al soffitto nel solco di Oldenburg o Hesse – nella composizione drammaticamente chirurgica con arti in gesso sospesi e dedicata alla divinità egizia *Nuit* (1994) – oppure lavorati in carta giapponese, al fine di mostrarne non più l'epidermide, bensì i tessuti e le viscere – come avviene per l'individuo *Untitled* del 1988, parcellizzazione dell'epidermide di un uomo acefalo opportunamente rovesciata come un guanto³⁶⁶³.

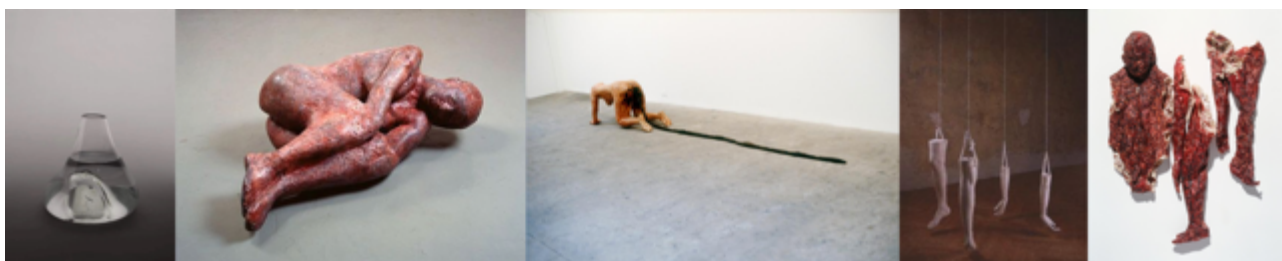


Figure 190: Kiki Smith, *Breast Jar*, 1990; Kiki Smith, *Blood Pool*, 1992; Kiki Smith, *Tale*, 1992; Kiki Smith, *Nuit*, 1994; Kiki Smith, *Untitled*, 1988

Smith, come la letteratura specialistica a lei dedicata non ha tardato a evidenziare, sin dai seminali lavori licenziati dai secondi anni Ottanta, ha dichiarato in maniera limpida la propria partecipazione a una cornice

³⁶⁶¹ Il tema dei rapporti di discendenza storico-artistico tra Tony Smith, voce identificativa del Minimalismo statunitense, e la figlia Kiki risultano ardui da penetrare, oltre a essere stati più o meno sistematicamente messi in discussione dalla letteratura critica, che tende a non accordare alcun portato artistico a tale legame familiare. Un contributo che propone, a tal proposito, una direzione di lettura non sovrapponibile e piuttosto rivolta a scoprire gli eventuali punti di tangenza tra tali figure è stato compilato da Bibian Obler, la quale, sulla scorta di Hal Foster, ne ha ipotizzato una possibile connessione incentrata su un modo evidentemente completo di intendere la partecipazione del corpo (con Kiki Smith profondamente sessualizzato), alla creazione e alla ricezione dell'opera d'arte. Si veda: B. Obler, *Examining a literal genealogy: the case of Kiki and Tony Smith*, in "Sculpture Journal", Vol. 15, N. 1, giugno 2006 (online). Consultabile al link (visitato il 15 marzo 2021): <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA243358605&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=13662724&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Ead3c15a>.

³⁶⁶² S. Engberg (a cura di), *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, Cat. Mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 26 febbraio -14 maggio 2006), Walker Art Center, Minneapolis, 2005, p. 20.

³⁶⁶³ Per una prima introduzione alle opere nominate si veda: S. Engberg (a cura di), *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, pp. 22, 24-25, 173; figure 51, 47, 63, 27.

femminista³⁶⁶⁴ di stampo peraltro ecologista³⁶⁶⁵. Il persistente ricorrere di figure zoomorfe nella sua produzione non può che testimoniare una simile direzione. La diffusione pandemica dell'AIDS, che vide il suo picco nel 1986, dovette coinvolgerne personalmente l'esistenza, con la morte della sorella occorsa due anni a dopo³⁶⁶⁶, unitamente al decesso di numerosi artisti a Smith vicini³⁶⁶⁷. In maniera affine a quanto accade visionando *Crash*, anche Smith celebra le movenze di un corpo in azione, e non di rado divelto, di un individuo che, immortalato in frangenti di vita privata, diviene carne collettiva esposta al pubblico ludibrio, alla partecipazione commossa e a un'identificazione eventualmente nauseante. Diversamente dal lungometraggio *Crash*, tuttavia, in Smith non sussiste alcuna forma di auto-compiacimento o di parafilia erotomane. Se non si assiste alla sottomissione al *diktat* dei valori di superficie (con i Minimalisti, con Koons), non si verifica neppure l'adorazione in senso contrario e patologica per ciò che risulta irrimediabilmente corrotto.

È attorno a questo tema che può essere collocato il riferimento al sentire aptico che mi auspico di proporre. Smith, aspirante infermiera (nel solco di Anne Truitt) alle prese con la restituzione in immagine del corpo variabilmente concepito quale epidermide-membrana e preistorico organo-sineddoche, elegge il «paradigma antropologico dell'impronta», lo si anticipava, quale motore della propria pratica in una prospettiva intermediale. Ai calchi ludici che Jasper Johns riponeva entro minute scaffalature³⁶⁶⁸, Smith predilige l'adozione di un linguaggio più prossimo a quello storicamente stratificato di Rauschenberg, realizzando dei *mouflage* dalla vocazione duplice. Ossia, degli esemplari contestualmente iper-mimetici – come insegna Nauman via Duchamp, l'adozione di tale processo consente all'artefice di approntare una tomografia dell'epidermide di impareggiabile precisione – e insieme dichiaratamente fasulli nel loro esibire tinte mortifere, acquatiche e talvolta bronzee. Il passaggio dalla terza dimensione alla profondità della superficie, non di rado veicolata da supporti cartacei preziosi³⁶⁶⁹, possiede nella pratica di Smith una valenza strutturale.

³⁶⁶⁴ Tale partecipazione afferisce tanto alla sperimentazione di un lessico di iconografie di matrice sessuale popolato da seni, capezzoli, uteri e feti, sia a una particolare sensibilità riservata alla lavorazione ritmica dei materiali. La superficie dei materiali, trattata alla stregua di un'epidermide viva, possiede nella produzione di Smith una carica emotiva cruciale. Annota Marina Warner a riguardo: «come nel gioco del bambino, la pelle diventa un organo di creatività, mentre il senso tattile domina, puntando al di là del linguaggio, della storia e dell'argomentazione. Smith vede anche il suo lavoro come appartenente al filone del lavoro femminile e della sfera domestica» M. Warner, *Wolf-girl, Soul-girl: The Mortal Art of Kiki Smith*, in S. Engberg, *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, pp. 42-53, qui 46, trad. mia.

³⁶⁶⁵ Il tema è stato recentemente analizzato in maniera monografica da Justyna Stępień, la quale ha messo in luce come il lavoro di Smith operi una sistematica messa in discussione di un pensiero binario incardinato sulla distinzione (quando non addirittura sulla contrapposizione) tra umano e animale, optando per un orizzonte popolato da creature ibride colte nel loro costante divenire. Si veda a riguardo: J. Stępień, *Performing More-Than-Human Corporeal Connections in Kiki Smith's Sculpture*, in "Journal: Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture", N.11, 2021, pp. 225-239.

³⁶⁶⁶ W. Weitman, *Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition*, in K. Smith, W. Weitman, *Kiki Smith: Prints, Books and Things*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 5 dicembre 2003 – 4 marzo 2004), The Museum of Modern Art, New York, 2009, pp. 1-34, qui 9.

³⁶⁶⁷ Cfr. J. Conner, *Kiki Smith*, in "ArtUs", N. 17, marzo-aprile 2007 (online). Consultabile al link (visitato il 25 giugno 2022):

<https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA165363764&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=15467082&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Ec4cc4817>.

³⁶⁶⁸ Risulta celebre l'episodio, già puntualmente riportato da Mignon Nixon, per cui Alfred Barr, allora direttore del MoMa di New York, si fosse recato in visita da Castelli e avesse acconsentito all'acquisto della celeberrima Target di Johns, a patto che le scansie ospitanti i piccoli calchi (e, nella fattispecie, quella ospitante la riproduzione di un pene in gesso pitturato in verde acidulo) potessero venire chiuse all'occorrenza. M. Nixon, *Posing the Phallus* cit., p. 107.

³⁶⁶⁹ La circostanza secondo cui l'opera di Smith si avvale di una sperimentazione trasversale del medium carta risulta testimoniato tanto dalla presa in visione del *corpus* dell'artista, punteggiato da esemplari cartacei soggetti a modellazione o a trattamenti grafico-disegnativi, quanto dalla letteratura critica sulla medesima. Si veda a riguardo: O. Lahs-Gonzales,

Il manualistico esemplare di *Wound* (1986), fusione di un grembo femminile esibito con le valve opportunamente divaricate, ravvisa nella serigrafia ritmata da disegni degli organi interni *Possession in Nine-Tenths of the Law* (1985) una prima fonte atta a rendere percepibile un itinerario intracorporeo dispiegato sul supporto planare (un *site-seeing* intracorporeo, per dirla con Bruno).



Figure 191: Kiki Smith, *Possession in Nine-Tenths of the Law*, 1985; Kiki Smith, *Tongue and Hand*, 1985; Kiki Smith, *Uro Genital System (Female and Male)*, 1986; *Votivi di tipo etrusco-laziale-campano: tronco aperto con viscere dal santuario di Ercole a Palestrina*

Da un lato, dunque, la pratica scultorea di Kiki Smith pare focalizzarsi sulla creazione seriale, in un'attitudine diversamente mutuata dalla Pop, dalla New Dada e dalla Minimal, di piccoli manufatti equiparabili di matrice corporea e intra-corporea. Tra di essi possono essere annoverati la *liaison* tutta anatomica di *Tongue and Hand* (1985), muto dialogo tra il calco di una mano socchiusa a mimare un discorso e il corrispettivo di una lingua che, allungata in posizione eretta, si pone in ascolto; i rilievi bronzi e androgeni di *Uro Genital System (Female and Male)* del 1986, che letteralmente disvela il sistema di organi escretori racchiusi nel basso ventre; la ricostruzione delicata di *Ribs* (1987), cassa toracica assemblata con unità realizzate in terracotta³⁶⁷⁰. Le fonti preposte a una simile operazione risultano potenzialmente molteplici, richiedendo per lo meno di nominare i menzionati ex-voto, ma anche quel regesto di strumenti desumibili dalla medicina di pertinenza occidentale o non occidentale riferibili allo studio, non di rado potentemente fantasioso, degli organi che compongono il corpo e del loro presunto funzionamento. Dall'altro, risulta parimenti indubbia, oltre che dichiarata dalla stessa Smith, l'influenza esercitata sul suo lavoro e sul suo *modus operandi* da una pleiade di artiste che, trovando in Eva Hesse una figura mercuriale, sin dai secondi anni Sessanta avevano avviato una profonda opera di rilettura del medium scultura, superando l'apporto oggettuale della Minimal, per il tramite del gesto espressionista epurato, via Fluxus e performance, da una valenza androcentrica, idealista ed eminentemente solipsistica. Una simile filiazione, penso nella fattispecie ad Hesse³⁶⁷¹, parrebbe denunciata tanto dall'impiego somatico di un materiale quale la carta, di cui viene enfatizzata la texture ritmata da pieghe e avvallamenti, quanto dalla persistente adozione di organi genitali o riferibili all'interno del corpo. Di quella generazione di artiste variabilmente strette tra una ricerca post-minimale (Hesse, Stuart, Rockburne) e una di carattere più

My nature: works with paper by Kiki Smith, Cat. Mostra (The Saint Art Museum, Missouri, 19 ottobre 1999 – 23 gennaio 2000), The Saint Art Museum, Missouri, 1999.

³⁶⁷⁰ Per una prima introduzione alle opere menzionate si veda: S. Engberg (a cura di), *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, pp. 22, Figura 8, 12-13, 18.

³⁶⁷¹ In una conversazione risalente al settembre del 2004, Kiki Smith ammetteva limpidamente il proprio "debito" nei confronti dell'opera di artiste quali Hesse o Bontecou. L. Tillman, K. Smith, *In Conversation with Kiki Smith*, in S. Engberg, *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, pp. 39-41, qui 40.

marcatamente performativo (Schneemann, Horn, Wilke)³⁶⁷², Smith pare assorbire il diagramma gestuale stante alla base di un'opera che, sia essa una scultura, una fotografia o una litografia, appare generata da uno spettro di micro-contatti tra il corpo dell'artista, la materia e il supporto. Scaturita e, tema ancora più rilevante, esibita, così che possa costituire uno strumento di connessione con il fruitore.



Figure 192: Kiki Smith, *Free Fall*, 1994

Nel solco di O'Keeffe, Smith intrattiene un rapporto variabilmente corporeo-cinestesico con l'opera d'arte, giocando in maniera sapiente sulla sperimentazione del piano verticale e orizzontale. È il caso dello stratificato esemplare *Free Fall* (1994), realizzato, insieme a numerosi altri lavori, quale frutto di una collaborazione avviata sin dall'89 con la newyorkese Universal Limited Art Editions (ULAE). *Free Fall* costituisce una cartografia operativamente aptica: essa richiede idealmente al suo fruitore di reggere una mappa ottenuta per fotoincisione, incisione e levigatura, in un primo momento opportunamente raccolta lungo una guida di piegature (così da presentarsi come “chiusa”). Una volta dispiegato tale portolano il fruitore, lungi dall'ottenere indicazioni immediatamente spendibili, scopre il corpo nudo di Smith immortalato in posizione fetale nell'atto di cadere da un'altezza non misurabile. L'esecuzione dell'opera, come già chiarito da Wendy Weitman, tradisce un *iter* laborioso: il brano fotografico, scattato dallo statunitense Craig Zammielo presso lo studio di Smith, veniva traslato su una lastra litografica poi lungamente scalfita dalla stessa Smith al fine di ricreare quel sistema di graffiti che ne orna il secondo piano³⁶⁷³. Il movimento manualistico necessario per fare esperienza della mappa, dispositivo in prima istanza anti-retinico che richiede un cadenzato diagramma gestuale per svelarne l'esemplare (e per chiuderlo con le dovute cautele!) riecheggia nel movimento gravitazionale, allora cristallizzato, del corpo di Smith. Un moto gravitazionale, tuttavia, reso disorientante dall'impressione che l'artista sia allo stesso tempo ripresa dal basso, quasi che il suo corpo, ripreso a caduta avvenuta, andasse a premersi su un supporto trasparente parallelo all'asse corporeo del fruitore, in una suggestione acuita dal suo occupare quasi per intero il supporto rettangolare. Diversamente, qualora *Free Fall* venga esaminata recando la medesima tra le mani, sorge altresì spontaneo il sospetto che sia proprio il destinatario dell'opera, ora

³⁶⁷² Si tratta di una serie di riferimenti generalmente posti dalla precedente letteratura critica su Smith. Cfr. W. Weitman, *Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the Tradition*, p. 13.

³⁶⁷³ *ivi*, p. 16.

attivamente chiamato in causa, a tenere in uno stato di quiete forzata, letteralmente tra le proprie mani, il “tuffo” dell’artista.

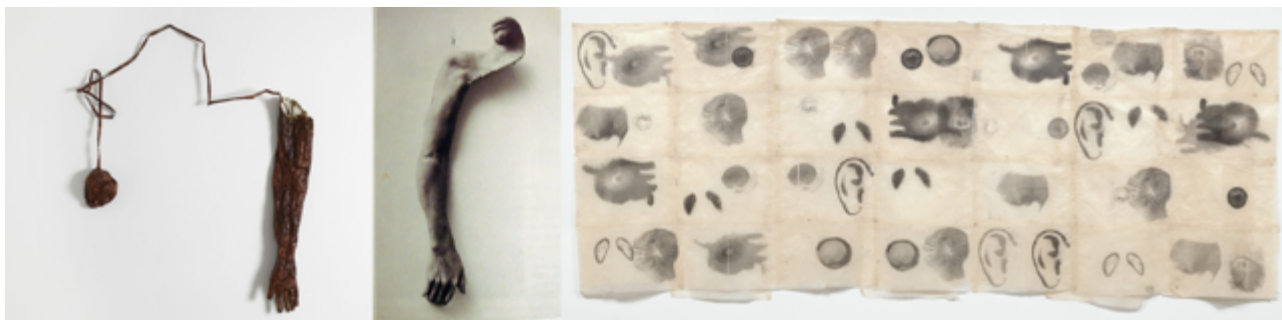


Figure 193: Kiki Smith, *From Heart to Hand*, 1989; Bruce Nauman, *From Mouth to Hand*, 1967; Kiki Smith, *A Man*, 1990

La restituzione in immagine di un corpo aptico che sente e apprende in movimento costituisce uno degli elementi che caratterizza con maggior rigore la produzione di Smith degli anni Novanta, in una logica peraltro intermediale. Ipotetico punto di partenza di tale itinerario può essere ravvisato nel tragitto endovenoso di *From Heart to Hand* (1989) che, snodandosi tra i tessuti molli dal cuore alla mano, rovescia letteralmente l’iconico *From Hand to Mouth* (1967) di Nauman, dal momento che l’impressione in carta gampi di Smith ne restituisce il risvolto irrorato di arterie. Con l’esemplare planare di *A Man* (1990) Smith torna incidentalmente a Stein e a un diagramma di contatti mediante cui il corpo, imprimendosi nello spazio, conosce e *si* conosce. Sulla superficie in carta gampi affiorano una teoria di orifici e protuberanze “impressi” – di narici, capezzoli, prepuzi – e di disegni di occhi e orecchie che invadono la superficie. Dal portato scultoreo di reliquie e strumenti medici, i frammenti corporei assurgono a entità agenti che, premendosi contro lo spazio esemplificato dal supporto cartaceo, attivano una temporalità duplice. Da un lato, il tempo tecnico dei processi di impressione – ossia il frangente, istantaneo, in cui il capezzolo si schiaccia idealmente sul piano, a sua volta sussunto nei processi di fotoincisione. Dall’altro, un tempo straordinariamente denso, che corrisponde all’interpretazione incarnata di tale “panorama di indici” schiuso dal supporto. Una lettura semiotica nelle premesse, sebbene immaginativa e corporea nel suo compiersi. A poco gioverebbe esplorare con la retina i contorni leggermente sbiaditi di un capezzolo o dell’incavo buio di una narice: diversamente – e con buona pace di Hildebrand – tale cartografia traduce l’esperienza potentemente motoria di circumnavigare non più una statua, bensì il corpo di un uomo, e per di più di un uomo nudo. Il viaggio aptico, per così dire, si compie su se stessi. La cartografia orchestrata da Smith visualizza taluni indizi, ossia le impronte, traccia indiziaria per eccellenza, nel richiedere al fruitore di immaginare apticamente ciò che il foglio di carta, risemantizzando entro il proprio perimetro le potenzialità del *medium* scultura, non può assolvere: la possibilità di ruotare intorno al corpo, scoprirne l’azione latente degli anfratti più remoti e disgustosi per il tramite delle sue pressioni, fantasticare su come esso occupi spazio.



Figure 194: Kiki Smith, *Hair Shadow*, 1989; Kiki Smith, *Puppet*, 1993-94; Kiki Smith, *Las Animas*, 1997

Laddove nel caso di *A Man* tale stratificazione temporale del movimento risulta immanente, oltre che invisibile, una triade di lavori quali *Hair Shadow* (1989), *Puppet* (1993-94) e *Las Animas* (1997), dispongono un utile indizio per carpire il funzionamento di tali sperimentazioni. In esse, Smith avvia un fecondo dialogo, finalizzato a un altresì originale superamento, con esemplari quali *Portrait Partials* (1970) e *Infinite Kisses (Cluny)* (1981-87) di Carolee Schneemann, *Arbeit / Work* (1980/81) di Hannah Villiger e, sebbene risulti più arduo ipotizzarne la conoscenza, con *Svolgere la propria pelle* (1970) di Giuseppe Penone.



Figura 195: Carolee Schneemann, *Portrait Partials*, 1970; Hannah Villiger, *Arbeit/Work*, 1980-81; Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970

Ciò che accomuna le opere menzionate, pur nelle loro inevitabili differenze (mi riferisco in particolar modo all'eccentrico Penone), corrisponde alla frammentazione e all'esposizione del corpo, non di rado agente, in una serie di minuti ritratti fotografici. Se la fruizione di tali documenti invita all'adozione di uno sguardo cartografico mediante cui, percorrendo la superficie da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, il fruitore può progressivamente ricostruire il corpo (o i corpi) parcellizzato in immagine, tanto la composizione disordinata in cui appaiono riuniti i vari frammenti (variabilmente di occhi, lingue, narici, capezzoli, ani, clitoridi e prepuzi), quanto gli estremi *close-up* che generalmente caratterizzano simili operazioni, suggeriscono una modalità di fruizione maggiormente complicata. La matrice performativa intrinseca negli

esemplari di Schneemann e Penone comporta la rinuncia, da parte degli artisti, a concedere una veduta istantaneamente unitaria del corpo-proprio, prediligendo una sua visione progressiva per unità discrete. Riportando in auge la particella dubitativa di Herder, è come se il fruitore, disteso accanto al corpo nudo dell'artista (o di chi per esso) dovesse prenderne coscienza ruotandoci attorno e, impunemente, infilando le dita o facendo scorrere i polpastrelli nella costellazione di orifizi e sui lembi di pelle da entrambi meticolosamente cartografati.

Se una simile operazione suona pericolosamente simile alla visione aptica riegliana o alla visualità aptica di Marks – l'occhio che, come un polpastrello toccante, esplora centimetro per centimetro, letteralmente radiografandola, la superficie – tanto gli esemplari licenziati nei primissimi anni Ottanta da Villiger, quanto i più tardi tentativi di Smith, paiono porre in scacco tale logica sottilmente panotticista. La chiave, ancora una volta, sta nel destinatario di una simile operazione. Ovvero, non più la visione iper-ravvicinata di parti remotissime (la falange di Penone, la clitoride di Schneemann), bensì la registrazione fotografica di corpi attivamente e instancabilmente agenti. L'elemento di discriminazione, pertanto, non coincide né con il tipo di inquadratura, né con il principio ordinatore, bensì piuttosto con l'assenza di quel movimento qualificante il sentire aptico.



Figure 196: Hannah Villiger, *Arbeit/Work*, 1981-87; Hannah Villiger, *Skulptural/Sculptural*, 1981-87

Fare esperienza di un lavoro della serie *Arbeit / Work* 1981-87 di Hannah Villiger o della coeva *Skulptural / Sculptural*, non comporta l'accesso a una visione acuita e, peraltro, proibita, come accade per i ritratti parcellizzati di Schneemann, dei quali Villiger condivide (o addirittura mutua) il modulo della griglia. Diversamente, la ricerca avviata dalla fotografa statunitense verte su ciò che l'occhio indubbiamente registra, come per esempio una coppia di mani che si stringono, due dita che si incuneano in un bicchiere appoggiato alla faringe di un soggetto non meglio identificabile, un palmo maschile che sfiora i glutei di un personaggio forse femminile, sollecitando la partecipazione incarnata del fruitore. Scardinando la dialettica di vicinanza-lontananza, il corpo del fruitore è chiamato a immaginare la ritmica di contatti che può avere luogo, per esempio, durante un contesto di festa. Villiger realizza immagini in soggettiva delle sue mani che afferrano gli stipiti di una porta, stringono il proprio ginocchio, hanno presumibilmente interagito con un cucchiaio sollevato su un raviolo. Da lontano, forse, il fruitore potrebbe ricevere una visione maggiormente complessiva della scena; avvicinandosi in maniera oscena, invece, sarebbe portato a scrutare il tortello e togliersi il capriccio di quale sia il suo ripieno. In ogni caso, ciò a cui i fotogrammi di Villiger fanno appello e ai quali l'artista assegna una funzione scultorea, risulta essere la presenza del corpo agente, chiamato da remoto ad abitare uno spazio vivo insieme all'artista.

Lungo una simile direttrice si inseriscono allora le sperimentazioni intermediali di Kiki Smith. Tanto gli esemplari di *Hair Shadow* (1989), *Puppet* (1993-94) e *Las Animas* (1997) mettono in scena il corpo scultoreo e performativo dell'artista, nell'atto di sfiorarsi sondando il proprio ingombro, rendendo il fruitore partecipe di quello spazio percepito per contatto.

A conclusione di questa ultima sezione, può essere utile porre quale controparte all'opera di Smith, che dalla temperie post-minimalista aveva desunto la consapevolezza profonda di un corpo sessuato, oltre che aver mutuato dalla medesima la sensibilità per i materiali e per un sistema di sviluppo modulare, chi, nel medesimo torno d'anni, avrebbe sviluppato in una direttrice altresì aptica una sperimentazione più marcatamente riferibile all'oggetto, ovvero Rachel Whiteread. Per dirla con un enunciato di Fiona Bradley che pone immediatamente in luce il cuore della pratica di un'artista, con Hesse e Schneemann, che aveva esordito come pittrice, «le sculture di Rachel Whiteread solidificano lo spazio»³⁶⁷⁴. L'artista inglese, rappresentando forse l'erede più consapevole della ricerca sulla natura intimamente performativa dell'oggetto plastico avviata da Hesse, Nauman e Morris, nel solco delle entità al collasso di Oldenburg, intercetta alcuni lemmi sostanzialmente connessi al sentire aptico. Il primo, relativo alla sistematica esecuzione di calchi approntati in materiali eterogenei di oggetti la cui conformazione spazia da un materasso usurato allo spazio vissuto contenuto dalle pareti di un edificio. Il secondo, a esso correlato, afferisce a come il soggetto recondito di tale materialissimo processo di messa in immagine e, più precisamente, di riproduzione indessicale³⁶⁷⁵ della forma, risulti l'assenza. È il «vuoto architettonico», con Giuliana Bruno, a qualificare l'essenza dei densi volumi ri-prodotti dell'artista. Dal seminale *Yellow Leaf* del 1989, passando per il celeberrimo *Untitled (Amber Bed)* del 1991, sino a giungere alla diade di ondivaghi *Untitled (Concave and Convex Bed)* del '92, i calchi approntati da Whiteread, in maniera non dissimile dalle impronte di Smith, rivelano una gestualità e una temporalità particolarmente stratificate (come, del resto, già accaduto per Hesse).



Figure 197: Rachel Whiteread, *Yellow Leaf*, 1989; Rachel Whiteread, *Untitled (Amber Bed)*, 1991; Rachel Whiteread, *Untitled (Concave and Convex Bed)*, 1992

³⁶⁷⁴ F. Bradley, *Rachel Whiteread: shedding life*, Cat. Mostra (Londra, Tate Gallery, 1996), Tate Gallery Publishing, Londra, 1996.

³⁶⁷⁵ Il *corpus* dei lavori di Whiteread, ritmato da calchi di variabili dimensioni, è stato sistematicamente e correttamente equiparato alla pratica fotografica, con la quale condivide un processo di creazione indessicale. Come ha già scritto a tal proposito Patrick Elliot: «come le sue sculture sono calchi apparentemente non mediati, in cui il tocco della mano dell'artista è assente, così le fotografie possono evitare il gesto espressivo. Le fotografie, come i suoi calchi, fissano un momento reale eternamente nel presente» P. Elliot, *Sculpting Nothing: An Introduction to the Work of Rachel Whiteread*, in L. Corrin, P. Elliot, A. Schlieker, *Rachel Whiteread*, Cat. Mostra (Londra, Serpentine Gallery, 20 giugno – 5 agosto 2001; Edinburgo, Scottish National Gallery of Modern Art, 29 settembre – 9 dicembre 2001), National Gallery of Modern Art of Scotland: Serpentina Gallery, Edinburgo: Londra, 2001, pp. 10-18, qui 14, trad. mia.

A una prima impressione necessaria alla creazione dell'oggetto materasso (ma una simile considerazione potrebbe venire applicata anche ad altri esemplari), se ne sovrappone sistematicamente una seconda, allora spettrale. Un indice che, travalicando il perimetro dello stampo, si riferisce al grande escluso che un simile processo di riproduzione determina: ossia il corpo dell'essere vivente, sia esso umano e animale, un tempo abbandonatosi sulla superficie imbottita, ora reificata in una massa inaspettatamente dura. Certamente, ed è su tale discriminazione che pare insinuarsi la vocazione toccante propagata dalle sculture in negativo di Whiteread, il fatto di essere solidificate in atteggiamenti "post-dinamici" – nel solco di Hesse e Lippard, i materassi di Whiteread si flettono posandosi tra suolo e pavimento o lo attraversano alla stregua di onde pesantemente ferme – ripristina quella potente risonanza tra corpi già affrontata con Lippard e de Sanna. L'artista, riferendosi al materasso di *Untitled (Amber Bed)* dalla parvenza francamente esausta, ricorda di aver «utilizzato una gomma di colore arancione, molto carnosa. *Il materiale è molto tattile e ha un riferimento diretto alla nostra corporeità.* Poi ho iniziato a lavorare con un'azienda che progettava gomme per me»³⁶⁷⁶. Il punto, ancora una volta, verte su dove posizionare una simile tattilità fantasmatica, che Whiteread pone dichiaratamente in relazione alla nozione di corporeità. Un sentire aptico che si sospetta abitare lo spazio infrasottile, in un'accezione squisitamente duchampiana, che connette il materasso in piuma d'oca, il suo replicante in gomma rappresa e la pressione esercitata su di esso da una teoria promiscua di teste, schiene, cosce e piedi. Un contatto vitale assorbito da tali entità artificiali che paiono serbare in nuce, tra i polimeri delle loro catene, l'anelito a un moto che, sebbene non avvenga mai, appare ostinatamente mantenuto sul punto di dover accadere.

Tornando con la mente a Bruce Nauman, maestro di una micro-fenomenologia di contatti *in absentia* – in questo senso l'elenco di indicazioni operativamente aptiche stilate nel manifesto di *Body Pressure* (1974) rimane impareggiabile³⁶⁷⁷ – Whiteread riconosceva come:

in definitiva, credo che il mio lavoro sia più fisiologico, mentre quello di Nauman è più psicologico, concettuale. *Le mie opere sono molto legate al corpo e al tocco umano.* Che si tratti *del mio tocco*, di quello di *qualcun altro* o di quello di un'intera famiglia, si tratta di un pezzo di arredamento che è stato usato³⁶⁷⁸.

La scultura, si è fatta spazio: non solo ha occupato lo spazio, attivandolo, bensì ha assorbito il medesimo entro una ritmica composta da gesti tecnici e colate. L'oggetto, indice di un'assenza, rivela limpidamente per il proprio ingombro, ma nasconde alla vista, rendendolo invisibile, quel diagramma di contatti che ne hanno scandito l'esistenza. La motilità dell'aptico, venendo risucchiata in un'unità di resina, oppure bloccata in un volume di cemento, assurge a veicolo mediante cui cogliere l'attività interna dell'opera. Una condizione di

³⁶⁷⁶ R. Whiteread, M. Charlotte (a cura di), *RW: Rachel Whiteread*, Tate Publishing, Londra, 2004, p. 35, trad. mia.

³⁶⁷⁷ Ricordo come tra le indicazioni fornite da Nauman in *Body Pressure* (1974), installazione formata da un muro fittizio e dall'anzidetto poster, presentata alla Gallerie Konrad Fischer di Düsseldorf quello stesso anno, si annoverino espressioni aptico-gestuali tra le quali: «pressione corporea. Pressione corporea. Premete il più possibile la superficie anteriore del corpo (palmi in dentro o in fuori, guancia destra o sinistra) contro la parete. Premere la maggior parte della superficie anteriore del corpo (palmi in dentro o in fuori, guancia destra o sinistra) contro la parete. Premere molto forte e concentrarsi. Premere molto forte e concentrarsi. Formate un'immagine di voi stessi, (supponiamo che tu abbia appena fatto un passo avanti) spingendo con forza contro il muro dall'altra parte. Formate un'immagine di voi stessi (supponete di aver appena fatto un passo avanti) sul lato opposto del muro, premendo con forza contro il muro stesso» B. Nauman, *Body Pressure* (1974), in B. Nauman, J. Kraynak, *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words Writings And Interviews*, p. 83, trad. mia.

³⁶⁷⁸ R. Whiteread, M. Charlotte (a cura di), *RW: Rachel Whiteread*, p. 73, trad. mia, enfasi mia.

cecità e di assenza della visione già identificata da Briony Fer, peraltro vagliando in maniera monografica i volumi colati dall'artista, nei termini di postura eversiva di «racconto della femminilità» condotto su basi freudiane³⁶⁷⁹.



Figure 198: Bruce Nauman, *Body Pressure*, 1974

Con il flessuoso manufatto di Clifford-Williams, opera tanto straordinaria quanto seminale che, percorrendo gli itinerari più secondari della storia dell'arte, viene ricordata per il tramite di un'unica e spettrale fotografia, Whiteread condivide l'inclinazione fantasmatica. Come con Hesse, O'Keeffe e Bourgeois, il toccare accade e, tuttavia, rimane sistematicamente celato. La scultura si è estesa sino a rendere materialmente percepibile ciò che costituisce un nugolo di atomi e correnti: il vuoto.

4.4. 3. *Esthétique relationnelle*: verso il nuovo Millennio

Nell'inverno del 2002, il teorico e curatore francese Nicolas Bourriaud, seguendo di un lustro la pubblicazione del fortunato saggio *Esthétique relationnelle*, dato alle stampe in prima edizione nel 1998³⁶⁸⁰, organizzava una piccola esposizione già particolarmente sensibile a rendere conto, dopo una stagione dominata dal dilagare delle ricerche oscillanti tra il corpo abietto e il postumano, di una corrente di segno differente. *Touch. Relational Art from the 1990s to Now*, si inaugurava nell'ottobre del 1992 presso il San Francisco Art Institute con il supporto dei Servizi Culturali dell'Ambasciata francese³⁶⁸¹. La mostra, come segnala in sede introduttiva Karen Moss, Direttore delle Esposizione e del Programma Pubblico, mirava a presentare una seminale retrospettiva dedicata a un gruppo di quindici artisti «che incorporano la convivialità, i modelli relazionali e l'interattività nella loro produzione artistica»³⁶⁸². Tra i nomi che costituivano la suddetta compagine relazionale, ancora tendenzialmente sconosciuti al sistema dell'arte contemporanea dei primissimi anni Novanta, figuravano nomi celebri che oggi, a oltre un ventennio di distanza, risultano invece pienamente inglobati in quel sistema, in una prospettiva, peraltro, non necessariamente relazionale. Gli interventi dell'artista argentino Rirkrit Tiravanija, degli italiani Vanessa Beecroft e Maurizio Cattelan, dell'inglese Liam

³⁶⁷⁹ B. Fer, *Treading Blindly, or the Excessive Presence of the Object*, in "Art History", Vol. 20, N. 2, giugno 1997, pp. 268-288.

³⁶⁸⁰ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Parigi, 1998.

³⁶⁸¹ N. Bourriaud, *Touch. Relational Art from the 1990s to Now*, Cat. Mostra (San Francisco, San Francisco Art Institute, Walter and McBean Gallerie, 18 ottobre – 14 dicembre 2002), San Francisco Art Institute, San Francisco, 2002.

³⁶⁸² K. Moss, *Introduction*, in N. Bourriaud, *Touch. Relational Art from the 1990s to Now*, s.n., trad. mia.

Gillick, dei francesi Philippe Parreno e Pierre Huyghe, del tedesco Carsten Höller e delle americane Christine Hill e Angela Bulloch, la cui fortuna critica era stata sancita sul piano internazionale dalla leggendaria *Aperto '93* curata da Achille Bonito Oliva, condividevano per Bourriaud un sostanziale tema di fondo: quello di rinunciare, ancora una volta, alla creazione di un'opera-prodotto mercificabile, progettando delle situazioni ambientali operativamente create dalla partecipazione del pubblico in un orizzonte collaborativo e, proprio perciò, relazionale.



Figure 199: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Ross)*, 1991; Felix Gonzalez-Torres, *“Untitled” (billboard of an empty bed)*, 1991; Rirkrit Tiravanija, *Untitled (tom ka soup)*, 1991

Il toccare dichiarato dal titolo, si esplicita in una ritmica di gesti, movimenti e attitudini squisitamente quotidiani e tutt'altro che eccezionali, mediante cui il pubblico interagiva, creandole, con le opere esposte. La commovente *Untitled (Ross)* del 1991 di Felix Gonzalez-Torres, stele funeraria offerta alle papille dei visitatori prevedeva che questi ultimi potessero raccogliere e consumare esemplari di caramelle accumulate in un angolo (e costantemente rifornite), il cui peso equivaleva al corrispettivo corporeo di Ross Laycock, amante di Gonzalez-Torres, tragicamente scomparso a seguito di complicazioni provocate dall'AIDS il 24 gennaio del 1991³⁶⁸³. L'oggetto, nella sua veste di scultura vivente, permane, rivisitando le logiche compositive della Minimal e della Pop (la ripetizione modulare di un'unità qui identificata dalla caramella) alla luce delle sculture processuali di Serra e di quelle gestuali del post-minimalismo di Hesse e Benglis, che non di rado avevano fatto dell'angolo un principio spaziale ordinatore. D'altro canto, l'*agency* della scultura viene estesa a tal punto da rinnovarsi ogni qual volta venga compiuto il gesto sacrale di nutrirsi, fattivamente e metaforicamente, del corpo dolente di Ross. In questo senso, gli interventi selezionati da Bourriaud coniugano il toccare in una logica partecipativa tra fruitore e artista. Toccare, nella cornice di *Untitled (tom ka soup)* di Rirkrit Tiravanija, designa un comportamento stratificato, che riunisce la possibilità di abitare in termini motori lo spazio, di gustare recandola tra le mani una ciotola di zuppa offerta dall'artista, di poter stringere delle relazioni con i presenti sedendosi comodamente al suolo e iniziando a conversare³⁶⁸⁴. Un tentativo significativo, in dialogo con quanto già accaduto almeno nell'ultimo quarto degli anni Sessanta, di porre in discussione la centralità auratica dell'opera oggetto e, in maniera maggiormente radicale, della cornice commerciale in cui quest'ultima veniva venduta ed esibita.

³⁶⁸³ F. Gonzalez-Torres, D. Breslin (a cura di), *Felix Gonzalez-Torres*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2018, pp. 91-92. Si veda inoltre per un'introduzione di carattere più propriamente psicologico al lavoro di Torres: G. Minnisale, *The Psychology of Contemporary Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 212-224.

³⁶⁸⁴ Si veda inoltre: R. Dohmen, *Towards A Cosmopolitan Criticality? Relational Aesthetics, Rirkrit Tiravanija And Transnational Encounters With Pad Thai*, in "Open Arts Journal", N. 1, 2013, pp. 35-56.

Per dirla con Bourriaud l'arte, nel perimetro teorico definitivo dall'Estetica Relazionale scandito da «procedimenti relazionali» quali «inviti, casting, incontri, spazi conviviali, appuntamenti»³⁶⁸⁵, costituisce «un interstizio sociale» di stampo marxista, ossia «uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso»³⁶⁸⁶. Contro qualsivoglia sentore di concettuale, Bourriaud si esprime con fermezza e fornendo un ragguaglio in effetti ineccepibile: lungi dal culminare con un processo di de-materializzazione, l'estetica relazionale, che ravvisa la propria specificità in ciò che non può essere oggetto di un'inglobante negoziazione economica, definisce delle situazioni in tutto materiali «Un'opera che consiste in una cena a base di zuppa – puntualizza senza mezzi termini il teorico – è materiale quanto una statua»³⁶⁸⁷. Sia che si tratti di un monumentale parco giochi (Carsten Höller) o di una festa di compleanno resa improvvisamente allargata (Philippe Parreno), la proposta che Bourriaud elabora, captando con acutezza come molteplici delle esperienze a lui coeve muovessero in una direzione affine, conduce la nozione di materialità entro un diagramma di gesti, fisici e concettuali, rispondenti a uno scenario fortemente politicizzato e transculturale.

A un ventennio di distanza, pur avendo mantenuto la propria originalità teorica e, per certi versi, lungimiranza, la sussunzione della quasi totalità degli artisti entro un circuito di gallerie e di enti museali (penso in primis al gruppo Fondazione Pinault) tende a far affiorare le falle di una simile proposta, cruciale sul piano teorico, sebbene più debole quando investita di una valenza politica che a tratti pare non potere sostenere. In una simile direzione, del resto, si è già espressa con parole severe la storica dell'arte Helena Reckitt, la quale ha avuto il merito di porre in rilievo uno snodo problematico della teoria di Bourriaud³⁶⁸⁸. Se, da un lato, parrebbe indubbio che le modalità precipue mediante cui l'estetica relazionale ha invaso il campo dell'arte costituiscano una specificità degli anni Novanta, il critico francese, forse, pecca di un'eccessiva chiusura rispetto a una possibile genealogia di tali eventi per cui Reckitt, molto opportunamente, non può che menzionare le prodromiche esperienze consumatesi in ambito femminista sin dai primi anni Settanta³⁶⁸⁹.

Reckitt, che compone un fondamentale articolo atto a inquadrare la teoria di Bourriaud (non disgiungibile dal fatto che l'autore fosse implicato, tra il Palais de Tokyo e numerose iniziative satellitari alla Biennale di Venezia, in quel sistema dell'arte che tentava contestualmente di erodere), le principali approvazioni e critiche ad essa mosse tanto da altri teorici, quanto dagli artisti chiamati in causa dalla medesima³⁶⁹⁰, imputa al curatore

³⁶⁸⁵ R. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, trad. M. E. Giacomelli, Postmedia Book, Milano, 2010, p. 51.

³⁶⁸⁶ *ivi*, p. 16.

³⁶⁸⁷ *ivi*, p. 53.

³⁶⁸⁸ H. Reckitt, *Forgotten Relations: Feminist Artists and Relational Aesthetics*, in A. Dimitrakaki, L. Perry, *Politics in a Glass: Case Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013, pp. 131-156.

³⁶⁸⁹ Reckitt, che compone un fondamentale articolo atto a inquadrare la teoria di Bourriaud (non disgiungibile dal fatto che l'autore fosse implicato, tra il Palais de Tokyo e le esperienze corollarie della Biennale di Venezia, in quel sistema dell'arte che tentava contestualmente di scalfire), le principali approvazioni e critiche a essa mosse tanto da altri teorici, quanto dagli artisti chiamati in causa dalla medesima, imputa al curatore di aver sofferto di «un vuoto di memoria» tutt'altro che marginale. Interventi quali *Loving Care* (1992) di Antoni Janine, in cui l'artista puliva il pavimento di una galleria strofinando con vigore i propri capelli, così come

³⁶⁹⁰ Una delle critiche avanzate alla proposta di Bourriaud verte proprio sul fatto che il curatore, concentrando la propria attenzione (e quella del fruitore-lettore) sulla cornice in cui accadono tali «procedimenti relazionali», si fosse mostrato

di aver sofferto di «un vuoto di memoria» tutt'altro che marginale. Interventi quali *Loving Care* (1992) di Antoni Janine, in cui l'artista, memore attenta dalla pittura cinestesica di Schneemann, puliva il pavimento della londinese Anthony D'Offay Gallery, per Reckitt condividono con le esperienze raccolte da Bourriaud il fatto di emulare «da vicino forme di lavoro affettivo e immateriale che sono state a lungo aree di attività femminile e di analisi femminista»³⁶⁹¹. A dirsi, come in effetti ha notato da Reckitt muovendo dai già citati studi di Jennifer Fisher e Amelia Jones, di come la proposta elaborata da Bourriaud, pur nei suoi aspetti di indubbia e meritevole originalità, escluda dalla propria impalcatura teorica il ruolo di un corpo «aptico» e senziente, focalizzando il cuore della proposta su uno spettro di esperienze interattive, ma il cui portato sociale, messo alla prova oltre i limiti temporali della mostra, può essere oggetto di discussione³⁶⁹².

Rispetto alla cornice relazionale orchestrata da Bourriaud e alla controproposta femminista formulata da Reckitt, un testo che consente di porre alcune annotazioni conclusive al presente progetto dottorale trova in *Experiential Turn*, teorizzato da Dorothea von Hantelmann nei primi anni Dieci del nuovo millennio, una feconda sponda di confronto³⁶⁹³. Ciò che mi preme porre in evidenza della proposta di von Hantelmann che, pur riferendosi alla produzione artistica degli anni Novanta, non esita a porre a capo di una possibile linea genealogica le strutture primarie del Minimalismo, unitamente agli “oggetti” materiali e gestuali dell'Arte Processuale e del Post-minimalismo, corrisponde all'assoluta centralità assegnata dalla sua autrice al corpo senziente. Scrive a questo proposito la curatrice, fornendo un'indicazione utilissima per quanto le ultime note del lavoro vorrebbero disporre:

Sebbene per artisti come [Carl] Andre, [Robert] Irwin e [Dahn] Graham il visivo rimanga un fattore importante nell'arte, le loro opere abbandonano la relazione riflessiva spettatore-oggetto, in cui il significato è determinato solo dallo scambio ottico attraverso il campo visivo, a favore di un'esperienza sentita e vissuta di corporeità, una fenomenologia aptica o tattile del corpo che incontra il mondo fisico³⁶⁹⁴.

Dalla scultura, per dirla con Fabro, si torna alla scultura e, più precisamente, a ciò che essa attiva nelle sue espansioni, che dalla piccola venere preistorica, giungono al cubo industriale assemblato con estremo rigore da altri, all'ammasso di schiuma in poliuretano, a un corpo che agisce alla stregua di una statua vivente, improvvisamente motorizzata e insufflata di vita: ossia lo spazio, il corpo dell'artista e quello del suo fruitore. Di come una simile triangolazione possa anche tangere l'operatività dei nuovi media è ciò che desidero affrontare in conclusione, prendendo in analisi le installazioni ambientali, multimodali e ipermediali di quattro artisti francesi che, non fortuitamente, stringono una relazione stratificata e potente con il tempo remoto dal quale si sono prese le mosse: quello della paleostoria.

del tutto disattento rispetto a tutto quell'insieme di azioni e comportamenti, allora propriamente relazioni, che richiedevano l'attiva partecipazione del personale degli enti al fine di rendere funzionanti le opere (ivi, p. 139).

³⁶⁹¹ ivi, passim.

³⁶⁹² Si veda a riguardo: S. Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Abingdon, New York, 2011.

³⁶⁹³ D. von Hantelmann, *Experiential Turn*, in E. Carpenter (a cura di), *On Performativity*, Walker Art Center, Minneapolis, 2014. Consultabile al link (visitato il 25 marzo 2021): <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>.

³⁶⁹⁴ ibidem, trad. mia.

5. NELLA GROTTA SANTUARIO: SENTIRE APTICO E NUOVI MEDIA

Nella volontà di chiudere il cerchio di questa lunga ricognizione sulle forme, sui significati, sui travestimenti e sulle infinite metamorfosi che il sentire aptico può assumere quanto subentra nei territori della teoria, della storia, e della critica d'arte nel contemporaneo, vale la pena ipotizzare alcune considerazioni che, dato il frangente temporale che separa chi scrive dagli anni Duemila, verranno proposte, a maggior ragione, alla stregua di ipotesi da lavoro. Sullo statuto della percezione aptica nel contemporaneo si è parzialmente detto nella prima sezione del presente progetto, guardando nello specifico all'opera di Jeff Koons. Ciò che in questa sede, invece, mi prefiggo di indagare sinteticamente, concerne la relazione eventualmente riscontrabile tra il sentire aptico e una serrata compagine di artiste di origine francese che, con il nuovo Millennio, hanno avviato una sperimentazione trasversale, tanto prolifica quanto profonda, tangente uno spettro di elementi condivisi. Tra di essi, devono essere annoverati: l'interrogazione della ricerca artistica condotta associando, inglobando o favorendo l'emergere di frizioni feconde tra i cosiddetti media analogici (ossia il disegno, la pittura, la scultura, la fotografia e l'artigianato minore) e i linguaggi riferibili alla rivoluzione digitale e virtuale (la fotografia, i software e i programmi computeristici, gli smartphone, i caschi o i dispositivi della Realtà Virtuale o della Realtà Aumentata); la definizione di prassi che abbinano e, anzi, si nutrono dell'intersecazione tra il futuro prossimo e un passato remoto, incarnato per l'appunto dalla paleostoria; un'interrogazione estesa e sorprendente sulla fenomenologia del toccare, che pone al centro il corpo nel suo herderiano e oscuro sentire. Laure Prouvost, Camille Henrot, Julien Previoux e Marguerite Humeau, quattro artiste di origine francese nate tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Ottanta, paiono in effetti sfruttare, non di rado con effetti sorprendenti, quello che il pensatore anarchico Paul Shepard ha definito nei termini di «paradigma paleolitico» in cui, in una cornice di «Primitivismo Post-storico», l'ecologico individuo del Paleolitico avvia una «codificazione non lineare della realtà»³⁶⁹⁵. Prima di arrivare a comprendere come ciò accade e come, soprattutto, simili considerazioni possano relazionarsi alla scultura, i nuovi media e il sentire aptico, può essere utile introdurre una figura atta a orientare l'argomentazione. La proposta in corso di esposizione ha preso le mosse, isolando piccole storie entro una cornice che dalla storia profonda giunge alla sua brevissima, se vista in prospettiva, propaggine novecentesca, individuando nella venere del Paleolitico superiore, un manufatto funzionale al ripensamento in chiave contemporanea del sentire aptico. Una possibilità di rilettura, parallela e non prevaricante, che si lasciasse ispirare, modellandosi nella teoria, dalla stratificazione che tali splendidi manufatti portano con sé e che tradiscono sulle superfici millenarie. Un sentire aptico che riecheggia in fase inventiva, in cui le dita, le linee e le proporzioni della mano, si adattano alla materia, sia essa duttile o coriacea. Un sentire aptico che, lo si è detto, prosegue in fase esecutiva, richiedendo una lavorazione accorata, avanzata e tutt'altro che primitiva di quei manufatti che pongono la “scultura” alle radici della storia, traducendola in un oggetto materiale nella funzione. Un amuleto da recare premuto sul corpo; un dono minuto da trattenere tra i polpastrelli e che, di tali infiniti contatti, continua a tenere traccia nel tempo.

Dal palmo della mano, la scultura-amuleto si sarebbe ingrandita, incarnandosi in una serie di oggetti fantasmatici che intrattengono con il corpo un rapporto privilegiato – il manualistico spettro in gesso di

³⁶⁹⁵ J. Gowdy, *Limited Wants, Unlimited Means: A Reader on Hunter-Gatherer Economics and the Environment*, Island Press, Washington D.C., 1998, p. 220.

Clifford-Williams, la stele-venere di Georgia O'Keeffe, i totem vibranti di Anne Truitt, il bronzo risonante di Ruth Vollmer, le unità cupoliformi di Eva Hesse, i graffiti di Carolee Schneemann e Rebecca Horn, gli organi sineddoche di Kiki Smith. Nel suo offrirsi a un processo di estensione intermediale, una relazione forte con il corpo permane anche laddove la scultura pare de-materializzarsi e sublimarsi in entità ibride. Nella precedente sezione molteplici sono risultati gli spazi penetrati dal sentire aptico. Le sale gremitte da strumentazioni e macchinari di un laboratorio nordamericano; gli interni di una neonata galleria newyorkese, così come gli ambienti ariosi di un grande arsenale, il tessuto metropolitano di una megalopoli, così come il comune di villeggiatura dello “strapaese”. Quale spazio, tuttavia, per i nuovi media?

5.1. Dalla venere al contesto: nella grotta santuario

La più recente letteratura critica ha suggerito molteplici immagini secondo cui, i nuovi media, pur costituendo dei dispositivi esosomatici che, con Benjamin, alterano le facoltà sensibili dei loro portatori, rappresentano allo stesso tempo dei veri e propri ambienti. Si pensi all'efficace proposta formulata sul tema da John Durham Peters che, rintracciando un percorso genealogico ritmato da martellanti rimandi, perviene a concepire quali media la distesa d'acqua dell'oceano, i calendari astrali e, ancor più precisamente, il *Cloud*, l'eterea e diffusa nube tecnologica che immagazzina a ritmo incessante i nostri dati³⁶⁹⁶. Percorrendo un indirizzo più marcatamente neuro-mediale, Joerg Fingerhut ha posto l'accento sulla necessità di ipotizzare una nuova teoria dei media incardinata sulla partecipazione incarnata dell'utente e che si dimostri maggiormente consapevole delle «abitudini enattive [*enactive*] degli artefatti», intendendo allora i media stessi (in una categoria in cui l'autore riunisce l'ultimo esemplare di iPhone con il tradizionale quaderno) quali strumenti estesi che «ci coinvolgono in un'esplorazione attiva» sfruttando «le dimensioni sensomotorie e corporee-schematiche» dei media stessi³⁶⁹⁷.

Sia che si tratti di una dimensione “pulviscolare”, sia che si tratti di una rete invisibile, seppure intricata, di *agency* tra loro interoperanti, l'impressione che l'attuale mediosfera sia, per l'appunto, uno spazio in cui l'utente appare immerso nel suo essere corpo appare trasversalmente diffusa. A questo proposito, il filosofo Nicola Perullo ha proposto di intravedere in una simile realtà, alimentata dall'intersecarsi di immagini, contenuti, dati e capitali, il luogo di un ripensamento profondo della nozione di aptico elaborato sul costruito, indubbiamente a tema, di «flusso»³⁶⁹⁸. Nelle parole di Perullo:

In opposizione al modello ottico, retinico della conoscenza, la percezione aptica, che non è orientata agli oggetti ma ai processi, concerne il movimento che di continuo si genera nella relazione e nella corrispondenza col mondo che a ogni istante facciamo. Il vero è il fatto stesso, come scrisse Vico; ma il fatto stesso è ciò che si fa, ciò che continuamente si intesse: i fatti sono fatti, realizzati, intessuti della grana delle relazioni tra le entità del mondo, le quali a loro volta sono – non in relazione ma – relazioni. Questa ontologia fluida e intessuta, questo mondo fatto non di oggetti ma di processi, chiede di essere corrisposto,

³⁶⁹⁶ Si veda a riguardo: J. D. Peters, *The Marvelous Clouds Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago, 2015.

³⁶⁹⁷ J. Fingerhut, *Enacting Media. An Embodied Account of Enculturation Between Neuromedia and New Cognitive Media Theory*, “Front. Psychol”, 25 maggio 2021. Consultabile al link (visitato il giorno 15 giugno 2021): <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.635993/full>.

³⁶⁹⁸ N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano, (e-book) 2020.

e quindi riconosciuto ed esplorato, attraverso un'attenzione unificata e continua che non è un dominare e afferrare³⁶⁹⁹.

Il punto di vista processuale individuato da Perullo, in linea con lo scenario operativamente relazionale che si è tentato in questa sede di proporre, coglie con efficacia l'atteggiamento interspecifico e potentemente intermediale che caratterizza il quartetto di artiste anzidetto.

Rispetto alle figure sinora nominate e, tendenzialmente, incentrate sull'idea di un ambiente inafferrabile (la nuvola, l'intersecarsi degli spazi peripersonali, il flusso), al fine di introdurre come il sentire aptico subentri nelle ricerche artistiche contemporanee, occorre fare riferimento a uno spazio non solo decisamente materiale, quanto più precisamente geologico e remoto.

La grotta santuario del Paleolitico superiore, in effetti, è già stata convocata in più sedi quale figura preziosa per avviare delle ricostruzioni genealogiche di molteplici nuove tecnologie. Certamente, con le dovute cautele: un rinomato studioso quale Oliver Grau, al quale si deve uno dei più nutriti e sistematici tentativi di ricostruzione storico-artistica del fenomeno dell'immersività, esclude il viscere preistorico dalla propria trattazione, legittimamente, non volendo assumere una prospettiva antropologica³⁷⁰⁰. Più recentemente, la possibilità di ragionare su tali suggestive "non-architetture" è stata testata in più sedi. Laddove la studiosa di letteratura Marie Laure Ryan propendeva per un indirizzo di lettura sostanzialmente opposto a quello di Grau, rivendicando con forza e non senza una necessaria dose di pensiero visionario come la «la VR è antica quanto il Paleolitico»³⁷⁰¹, autorevoli studiosi proveniente dall'alveo dell'estetica e dalla cultura visuale hanno spinto lo sguardo in una direzione parimenti tecnologica. Penso nella fattispecie alle illuminanti considerazioni formulate in più sedi dall'estetologo Mauro Carbone che, entro un ormai decennale studio degli schermi e della loro fenomenologia concepita in una chiave antropologica, non ha esitato a porre quale ancestrale mitema dell'«archi-schermo» la parete effigiata della grotta preistorica³⁷⁰². Percorrendo una simile direzione Michele Cometa, che ha peraltro approntato un'esaustiva panoramica sulle interpretazioni formulate, cercando di carpire la natura e la funzione dei suddetti luoghi del "fare segno", non solo ha riscritto una parallela storia dell'immagine a partire dal Paleolitico³⁷⁰³, ma ha anche affermato, delineando una potente connessione tra parete geologica e *touch screen*:

i nostri antenati paleolitici hanno sempre cercato di entrare in contatto diretto con le superfici. La relazione sembra essere stata prima "tattile" (aptica) e poi "ottica", se consideriamo che i primi segni dell'*Homo sapiens* (e forse anche di ominidi più antichi) sono stati realizzati con le dita (*fluting*) e con le mani

³⁶⁹⁹ *ivi*, posizione 12 di 244.

³⁷⁰⁰ O. Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Chicago, 2003, p. 5. Scrive a tal proposito l'autore: «questo libro non interpreta la virtualità in sé come una costante antropologica, perché allora inizierebbe con le pitture rupestri di Cluvet [presumibilmente Chauvet], Altamira e Lascaux. L'attenzione si concentra invece su immagini a 360 gradi, come le sale d'affresco, il panorama, il cinema circolare e il computer» (*ivi*, pp. 5-6, trad. mia).

³⁷⁰¹ M. L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The John Hopkins University Press, Baltimora: Londra, 2001, p. 1, trad. mia.

³⁷⁰² «L'archi-schermo – per dirla con le parole di Carbone – viene a caratterizzarsi quale principio transistorico di visibilità contribuendo a produrre, in diversi contesti storico-culturali, diversi regimi di visibilità» M. Carbone, *Dei poteri dell'archi-schermo e dell'ideologia della "Trasparenza 2.0"*, in "Between", Vol. VIII, N. 16, novembre 2018, pp. 4-6.

³⁷⁰³ Cfr. M. Cometa, *Sull'origine del fare-immagine*, in "Fata Morgana: Quadrimestrale di Cinema e Visioni", Anno IX, N. 26, agosto 2015, pp. 111-132.

(impronte in negativo e in positivo) lasciate sulle superfici o incise nel morbido “moonmilk”, un precipitato del calcare composto di cristalli, carbonati e persino batteri³⁷⁰⁴.

In altri termini e adottando tutte le necessarie precauzioni nel confrontare un tempo remoto e irraggiungibile quale quello della preistoria, è possibile suggerire un parallelismo tra la grotta santuario del Paleolitico superiore e la sfera mediale³⁷⁰⁵.

Luogo del “fare segno”, la grotta santuario costituisce uno «spazio della memoria»³⁷⁰⁶ dotato di una temporalità straordinariamente stratificata. Tali antichissimi visceri recano sulle pareti le tracce di una attività iconica protrattasi nei millenni. L’esperienza che il fruitore può avere dell’ingresso in uno dei suddetti spazi, oggi tendenzialmente inaccessibili per ragioni conservative e, perciò, replicati in copie ricostruite tramite fotogrammetria in scala reale³⁷⁰⁷, si realizza in un frangente potentemente multimodale³⁷⁰⁸. Anzitutto, ciò accade in virtù della conformazione stessa della grotta preistorica. Si tratta, infatti, di budelli scavati nella roccia e aventi una topografia particolarmente intricata, delineata da corridoi, cunicoli, diverticoli e ampie aree che ne ritmano lo sviluppo planimetrico. Viscere roccioso millenario, quest’ultimo rappresenta, alla stregua della piccola scultura elegiaca di O’Keeffe, un ambiente inconfondibile alla sola vista. L’unico modo per tentare di coglierne l’effettivo ingombro corrisponde all’esplorazione in movimento degli interni, compiuto dal novello *sapiens* inerpicandosi tra le pareti rocciose, prestando attenzione alle stalattiti e alle stalagmiti che ovunque pendono rendendo arduo godere di una visione globale e, per così dire, sondandolo con il corpo palmo a palmo. Subentra allora una condizione sorprendente per l’individuo novecentesco e del nuovo millennio: ossia, quella dell’oscurità geologica e totale della grotta.

Per impiegare un’efficace espressione sovente utilizzata dall’archeologo Fabio Martini durante le sue conferenze, nel budello preistorico si avverte un “silenzio assordante”. Sul tema ha composto pagine mirabili Sigfried Giedion che, come si è visto, delle grotte disseminate in territorio franco-cantabrico aveva avuto una personale esperienza, identificando lo spazio della grotta preistorica nei termini di uno spazio «acustico» e transeunte³⁷⁰⁹. Immerso nell’oscurità e nel silenzio geologico, il visitatore avverte distintamente il rumore dei propri passi incerti, i micromovimenti e i suoni prodotti dal diaframma nell’atto essenziale di ispirare ed espirare. Abbandonando l’asfalto metropolitano, questi deve ricalibrare le proprie facoltà cinetiche e

³⁷⁰⁴ M. Cometa, *Profondità della superficie. Una paleontologia dello schermo*, in “Between”, Vol. VIII, N. 16, Novembre 2018, pp. 2-20, qui 14.

³⁷⁰⁵ Le considerazioni esposte nel presente paragrafo nascono da un confronto ormai biennale che ho avuto la fortuna di poter intrattenere con Tommaso Casini e Annamaria Ducci. Si veda a riguardo, V. Bartalesi, T. Casini, A. Ducci, *La grotta immersiva: multimedialità del paleostorico tra disegno, fotografia, cinema e 3D*, in “Pianob. Arti e culture visive”, Vol. 6, N. 1, pp. 1-40.

³⁷⁰⁶ F. Martini, *Archeologia del Paleolitico. Storia e culture dei popoli cacciatori-raccoglitori* (2008), Carocci, Roma, 2018, pp. 70-137.

³⁷⁰⁷ Sul processo di creazione delle repliche di grotte preistoriche si veda: G. Büyüksalih, et. al., *Preserving the Knowledge of the Past Through Virtual Visits: From 3D Laser Scanning to Virtual Reality Visualisation at the Istanbul Çatalca Inceğiz Caves*, in “PFG – Journal of Photogrammetry, Remote Sensing and Geoinformation Science” Vol. 88, pp. 133–146.

³⁷⁰⁸ Deve essere inoltre sottolineato come la realizzazione di simili repliche, benché non di rado oggetto di critiche incardinate sul tema, peraltro effettivo, della spettacolarizzazione, abbiano la mira, tendenzialmente impossibile, di emulare le emozioni che il visitatore potrebbe avere visitando la grotta “originale”. M. Duval, et al, *I Have Visited the Chauvet Cave; The Heritage Experience of a Rock Art Replica*, in “International Journal of Heritage Studies”, Vol. 2, N. 26, pp. 2-21.

³⁷⁰⁹ S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art; A Contribution to Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1962, p. 528, trad. mia.

vestibolari alle caratteristiche di un suolo accidentato e, per di più, immerso nel buio. È in una simile cornice in cui la pietra si fa interfaccia (*aptychus*), ossia pelle e «velo»³⁷¹⁰, che sorgono le figurazioni preistoriche. Una figurazione dominata dal soggetto zoomorfo e altresì testimone di un grado di perizia tecnica tanto avanzato quanto straordinariamente articolato nelle modalità³⁷¹¹.

La parete preistorica, vero e proprio palinsesto di segni incisi, pitturati, insufflati e tamponati in frangenti differenti, talvolta tra loro distanti millenni, reca sulla sua pelle scabrosa una teoria di *picture* avente funzione sia eidetica, sia riservata a fasce peculiari della popolazione e a culti iniziatici. Quella vocazione transeunte che Gideon rileva al cuore di una simile stratificazione si lega indissolubilmente alle condizioni materiali di creazione e fruizione dei brani effigiati. Le figure scaturiscono e, non di rado, vengono ispirate nell'artefice paleolitico dalla visione (se non, chissà, dalla palpazione) di escrescenze, protuberanze o avvallamenti che ne attraversano la superficie lapidea, sfruttando curiosi casi di pareidolia. Infrangendo l'oscurità grazie all'accensione di torce, sin da Giedion «le figurazioni nelle caverne appaiono e scompaiono da un momento all'altro. Il loro aspetto è dinamico, non statico. Come i suoni, esse vanno e vengono»³⁷¹². Di un simile statuto stretto tra il terrestre e l'onirico, rende conto il capolavoro cinematografico *Cave of Forgotten Dream* (2011) di Werner Herzog³⁷¹³, che offre la possibilità preziosa, sebbene da remoto, di inoltrarsi tra i cunicoli della millenaria Grotta di Chauvet nella regione dell'Ardèche.

Immagini biologicamente imbrigliate nella materialità che le genera, i brani figurativi avvolgono il fruitore in un ambiente buio, in cui esse baluginano alla stregua di engrammi di un sogno o di un'apparizione. Spetta a Marc Azéma, che di quelle fiere ha realizzato uno studio comparativo meticoloso, categorizzando il proliferare di zampe in esubero quali sintomo di una volontà di rappresentare il movimento che percorre di almeno trentamila anni Muybridge, Balla e Boccioni, l'aver inteso il budello "dipinto" alla stregua di ancestrale sala cinematografica, rigorosamente litica³⁷¹⁴.

L'ambiente aptico della grotta potrebbe precorrere la realtà virtuale, il cinema, il *touch screen*. Il sentire corporeo propriocettivo, interocettivo e cinestesico del corpo risulta in essa amplificato, a fronte di un regime, si potrebbe asserire, di cecità parzialmente obbligata (e torna il mitema del cieco), in cui si procede a tentoni, magari aggrappando le mani alle stalattiti, tastando la parete geologica o percorrendo con la punta del dito (e non con la retina puntuta) la *silhouette* di un grande bovide.

³⁷¹⁰ M. Cometa, *Profondità della superficie. Una paleontologia dello schermo*, pp. 12-15.

³⁷¹¹ Sulle specie effigiate e sulle tecniche sperimentate dall'anonimo artefice paleolitico di veda: C. Fritz, G. Tosello, *The Hidden Meaning of Forms: Methods of Recording Paleolithic Parietal Art*, in "Journal of Archaeological Method and Theory", Vol. 14, N.1, 2007, pp. 48-80; ID, *From Gesture to Myth: Artists' technique on the walls of Chauvet Cave*, «Palethnologie», 2015, N. 7, pp. 1-44.

³⁷¹² S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art; A contribution to constancy and change*, p. 528.

³⁷¹³ R. F. Cook, *Cinema Returns to the Source. Werner Herzog's Cave of Forgotten Dreams*, in "Film international", N. 61, pp. 26-41.

³⁷¹⁴ Sul tema Azéma ha dedicato numerosi contributi. Per un'introduzione si vedano: M. Azéma, *L'art des cavernes en action*, tome 2: *Les animaux figurés animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Editions Errance, Parigi, 2010; M. Azéma, *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Editions Errance, Parigi, 2011; M. Azéma, *Animation and Graphic Narration in the Aurignacian*, in "Palethnologie", N. 7, 2015, pp. 1-34.

Ciò che mi prefiggo di proporre di seguito è come Laure Prouvost, Camille Henrot, Julien Prévieux e Marguerite Humeau, per il tramite di una sapiente interrogazione del sentire aptico, sperimentino quattro attributi della Grotta Santuario, correlando i medesimi ai nuovi media. In un percorso che dal macroscopico giunge al microscopico, dall'ingombro della grotta, si giungerà progressivamente alla composizione della figurazione su di essa tracciata, alla partecipazione sensomotoria del suo abitante, sino a tornare al punto di partenza: ossia, alla venere del Paleolitico. Gli organismi ipermediali di Prouvost paiono mutuare dalla grotta preistorica lo svilupparsi avvolgente dell'immagine digitale, di cui vengono sfruttate in maniera plastica le potenzialità multimodali. Obiettivo dell'artista, nel solco di James, Berenson e Stein equivale al programmare un mondo di pure sensazioni incentrato sulla potenzialità animistica dell'immagine in movimento e da un ambiente ipermediale generato da quelle stesse immagini. Nei suoi lavori video e editoriali Camille Henrot, invece, pare concepire la parete effigiata alla stregua di un ancestrale schermo. In essi, l'artista sonda la configurazione per piani della figurazione preistorica, rivisitando con gli strumenti digitali e analogici l'intricata sovrapposizione di figure animali e schiudendo taluni magistrali esempi di come agisce la storiografia aptica. Nelle sue eversive coreografie tecnologiche Julien Prévieux pone la propria pratica a metà strada tra la parete preistorica e la danza, insieme alla musica linguaggio tra i più remoti, riportando a una dimensione intensamente corporea quel diagramma di gesti che l'utente compulsa automaticamente sul proprio smartphone. Infine, Marguerite Humeau, alter-ego di Koons, torna al cuore del paradigma paleostorico dell'aptico, ossia alla venere del Paleolitico superiore. Compiendo un sofisticato lavoro di ricerca e di spoglio delle fonti, la giovane artista giunge a produrre un ambiente toccante in cui, con Haussmann, il sentire aptico assurge a processo di propagazione. Chiamando in causa il corpo agente, le opere degli artisti selezionati forniscono allo stesso tempo un'inattesa *summa* dei molteplici approcci che il presente lavoro ha cercato di ripercorrere.

Prima di introdurre i temi sommariamente elencati, occorre tuttavia sollevare un quesito e porre un'imprescindibile digressione. L'interrogativo può essere formulato in questi termini: a quali nuovi media la presente sezione conclusiva allude? I *new media* che intendo prendere in analisi, lungi dal chiamare in causa dispositivi avanguardistici, si qualificano per il loro esteso utilizzo e diffusione in ambito artistico sin dai primi anni Duemila. Ovvero: *touch screen*, *display*, *monitor* del computer, internet, database, videogiochi, database e alcuni casi precipi di brani in Realtà Aumentata (AR) e Realtà Virtuale (VR). La digressione che diviene indispensabile predisporre, risponde alle ragioni che hanno condotto chi scrive a intraprendere un percorso apparentemente contraddittorio (ponendo i nuovi media in relazione alla remota paleostoria), quando non addirittura scorretto, risultando i dispositivi annoverati oggetto di una produzione ormai decennale.

Le ragioni che mi hanno spinto a prediligere una simile opzione risiedono in una divaricazione riscontrabile tra le più avveniristiche sperimentazioni condotte sulle interfacce aptiche e sulle modalità mediante cui gli artisti interrogano il toccare nella più stringente contemporaneità. Se è vero, da un lato, che il collettivo Studio Azzurro ha indagato con infaticabile energia le relazioni esistenti tra toccare, schermi e installazioni ambientali multimodali, è pur vero che tali prodromici artisti non si sono mai avvalsi, in una produzione particolarmente nutrita, di interfacce propriamente aptiche. Questo in quanto, e qui vengo alle ragioni profonde stanti alla base della proposta che mi prefiggo di illustrare, la recente progettazione di interfaccia aptiche mira a un obiettivo

alquanto precipuo: quello di rendere l'esperienza di un toccare simulativo, in cui l'oggetto del toccare (si ponga, per esempio, un antico vaso) risulta assente, il più realistico possibile. Il proposito, dunque, non è tanto quello di estendere il toccare fisiologico, quanto piuttosto quello di imitarne a tal punto i funzionamenti da renderlo perfettamente illusionistico e, per certi versi, spogliato di qualsivoglia valenza critica.

Approntare una sintetica introduzione alle principali tecnologie aptiche oggi a disposizione, può essere utile per mostrare come le artiste e gli artisti anzidetti sfruttino la sempre inintelligibile esperienza del toccare in una direzione estesa, intermediale e in cui è lo spettatore a dover compiere il "grosso" dello sforzo, piuttosto che l'interfaccia stessa.

5. 2. Interfacce aptiche: «the challenging part is to make us feel them»

Nell'addenda intitolata *Post-Scriptum*, compilata da Jacques Derrida nel 2005 a margine della già citata ricognizione monumentale sulla polisemia del toccare in Nancy attraverso la storia della filosofia occidentale che è *Toccare. Jean-Luc Nancy*, Derrida denunciava un pregiudizio diffuso³⁷¹⁵. Ossia, quello secondo cui «si è portati a credere che il toccare resista alla virtualizzazione». Nell'analisi derridiana l'aptico, colto nel suo attestarsi quale senso «non in senso stretto» che «virtualmente» coinvolge «tutti i sensi», si qualifica in virtù della peculiare «attività motrice» della mano umana, delineando una sua condizione di «privilegio»³⁷¹⁶. A fronte del riconoscimento della motilità costitutiva di tale facoltà sensoriale Derrida, nel solco di Nancy, rifiuta tuttavia di riconoscere tale proverbiale immediatezza, rivendicandone invece la natura «locale, frattale, modale». Se gli aggettivi enucleati complicano parzialmente la comprensione di cosa significhi a livello ontologico toccare, essi paiono invitare ad estendere la riflessione in un ambito tecnico, secondo un indirizzo che Derrida non tarda a sondare. A riprova della debolezza di un pensiero che vorrebbe negare aprioristicamente la possibilità di virtualizzare il tatto, il filosofo porta quello che dovette risultare all'epoca un significativo caso di cronaca: il Museo Aptico della California.

A fronte di una documentazione esigua, la missione dell'istituzione appare chiara. Come afferma Margaret L. McLaughlin dell'Integrated Media Systems Center (University of Southern California), tra i promotori dell'ente sperimentale:

Il nostro team IMSC ha utilizzato l'aptica [*haptics*] per consentire ai visitatori dei musei di esplorare opere d'arte tridimensionali "toccandole", cosa che non è possibile nei musei ordinari a causa delle politiche prevalenti di "hands-off". L'aptica coinvolge la modalità del tatto – la sensazione di forma e consistenza che un osservatore prova quando esplora un oggetto virtuale, come un modello tridimensionale di una ceramica o di un vetro artistico³⁷¹⁷.

Pur trattandosi presumibilmente del primo esempio di museo aptico dotato di tecnologie virtuali, il caso presentato da Derrida annovera un plesso di fattori divenuti costitutivi nelle successive sperimentazioni museologiche. Interagendo con l'allora avveniristico *haptic desktop device Phantom*, oppure indossando il guanto esosomatico *CyberGrasp*, il visitatore poteva procedere all'esplorazione tattile-aptica di manufatti

³⁷¹⁵ J. Derrida, *Toccare. Jean-Luc Nancy* cit., 300.

³⁷¹⁶ *ibidem*.

³⁷¹⁷ M. L. McLaughlin, G. Sukhatme, C. Shahabi, J. P. Hespanha, *The Haptic Museum*, Conferenza Proc.-of the EVA 2000 Florence Conf.-on Electronic Imaging and the Visual Arts, marzo 2000.

artistici realisticamente digitalizzati grazie all'impiego di 3D *digitizing cameras* quali *ColorScan* o *Virtuoso*. Tecnicamente, «l'interazione aptica uomo-computer (HCI)» richiede una triade strutturale composta da «utente umano, dispositivo di interfaccia e ambiente virtuale sintetizzato dal computer»³⁷¹⁸. Attraverso «algoritmi di rendering aptico», il dispositivo fornisce stimoli specifici derivanti dall'interazione tra la «rappresentazione aptica del dispositivo» (l'avatar dell'utente) e la restituzione fotogrammetrica dell'oggetto in un ambiente virtuale (l'immagine aptica)³⁷¹⁹. La restituzione fotogrammetrica dell'oggetto in un ambiente virtuale prevede una traduzione dettagliata dei caratteri morfologici di tutti i suoi prospetti, così da simularne proprietà quali le dimensioni, il peso, i valori di superficie e di texture. Secondo il modello *object relational* l'utente, interagendo con le protesi esosomatiche aptiche, riceve dei *force feedback* sui polpastrelli (nel caso di *Phantom*) e su tutta la superficie della mano (qualora indossi *CyberGrasp*) durante la palpazione dell'oggetto virtuale. Il soggetto senziente, pertanto, percepisce talune mirate stimolazioni vibro-elettriche finalizzate a fargli provare quelle sensazioni che egli avvertirebbe toccando l'oggetto fisico, assente nella sua veste ilemorfica. Come annota Derrida commentando l'esperienza, «possiamo così percepire il peso, la forma e la struttura della superficie di un vaso cinese mentre “teniamo in mano” un modello digitale tridimensionale»³⁷²⁰. Al di là degli aspetti più direttamente concernenti la fisiologia dell'esperienza, ciò che in questa sede mi preme sottolineare, risultano essere le modalità con cui essa viene verbalizzata dai soggetti in causa. Curiosamente, tanto i membri dell'IMSC californiano, quanto il filosofo francese, avvertono la necessità di dover preventivamente virgolettare locuzioni quali «toccare», «toccare da remoto» o «sensazioni realistiche di contatto»³⁷²¹. Lo stratagemma grammaticale delle virgolette tradisce la volontà, sia essa più o meno incidentale, di denunciare la presenza di espressioni piegate ad un utilizzo “speciale o traslato”. Ossia, benché formalmente il gesto che il visitatore telematico del Museo Aptico compie rifletta l'accadere di un contatto, allo stesso tempo esso apre uno scarto entro la nozione del toccare stesso: da ultimo, quale è l'oggetto del toccare? Si tratta di un'illusione di contatto o di ciò che Marilina Diacono ha definito nei termini di «tocco/tatto illusorio» [*illusory touch*]³⁷²²? In caso di risposta affermativa, come illustrare la fenomenologia di una siffatta illusione?

Nell'era digitale, così come, più profondamente, in qualsiasi era, stabilire in maniera univoca quali sia l'oggetto del toccare assurge a impresa ardua, quando non impossibile. Nella microlingua specialistica sulla percezione aptica, con la locuzione «illusione aptica» [*haptic illusion*] si intende più puntualmente un «rottura della coerenza fisica tra il movimento reale e le forze di retroazione, utilizzata per creare l'illusione di una caratteristica inesistente o per compensare con l'illusione la sensazione di un dettaglio indesiderato»³⁷²³. Deve essere inoltre segnalato come una simile illusione, sebbene diversamente dalla reazione neurologica vissuta mediante l'ausilio di protesi aptiche in ambienti virtuali, venga quotidianamente contrattata dall'utente

³⁷¹⁸ D. Wang et al., *Haptic Display for Virtual Reality: Progress and Challenges*, in “Virtual Reality & Intelligent Hardware”, Vol. 1, N. 2, aprile 2019, pp. 136-162, qui 137.

³⁷¹⁹ *ivi*, pp. 141-143.

³⁷²⁰ J. Derrida, *Toccare. Jean-Luc Nancy cit.*, 301.

³⁷²¹ *ibidem*.

³⁷²² M. Diaconu, “Illusory touch, and touching illusions,” in A. Tymieniecka, ed., *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research. Human Creation Between Reality and Illusion*, Vol. 87, Springer, Chaim, 2005, 115-125.

³⁷²³ M. Grunwald, *Haptic Human Perception cit.*, p. 649.

nell'interazione con i *touch-screen*. Tale ambigua disposizione del “toccare con mano” è stata oggetto di indagine dei più recenti studi media-archeologici, di cui si è reso conto nella prima sezione del presente progetto.

In tale orizzonte di incertezza ontologica, la capacità di conferire il più alto grado di realismo all'esperienza di fruizione di un contenuto virtuale attraverso una gamma eterogenea di dispositivi aptici, costituisce uno degli obiettivi principali a cui mirano tali tecnologie. A fronte di una constatazione non marginale: benché dal 1948, anno di invenzione del primo dispositivo aptico sviluppato in ambito nucleare, i progressi siano stati numerosi³⁷²⁴, gli attuali dispositivi che si avvalgono di tale tecnologia scontano un deficit sia qualitativo sia quantitativo rispetto alla sensibilità aptica umana, «è urgente migliorare il realismo del feedback aptico per i sistemi VR, in modo da ottenere sensazioni equivalenti a quelle dell'interazione nel mondo fisico»³⁷²⁵.

Mentre l'espressione «realismo aptico» [*haptic realism*], coniata dalla filosofa della scienza Mazviita Chirimuuta nel 2016, apre all'ipotesi di un perspectivismo scientifico fondato sull'interazione con il mondo, la medesima locuzione, quando rapportata alle interfacce aptiche, assume una connotazione più specificamente tecnica³⁷²⁶. Come puntualizza Sushma Subramanian in una conversazione intercorsa durante la World Haptics Conference del 2020 con Ed Colgate, Professor of Mechanical Engineering at Northwestern, sebbene le tecnologie aptiche versino in uno stato ancora «primitivo», obiettivo a breve termine nella loro progettazione è quello di «sviluppare un nuovo linguaggio tattile che imita il tipo di manovre che compiamo con gli oggetti tridimensionali» in cui «la sfida consiste nel farceli sentire [*the challenging part is to make us feel them*]»³⁷²⁷.

Un produttore quale il berlinese Lofelt, mira a rendere l'interazione con il *touch screen* maggiormente realistica abbinando a determinati suoni le corrispettive vibrazioni aptiche, così che l'utente possa partecipare di un'esperienza immersiva tale per cui, come scrive il fondatore Daniel Büttner: «è tutta un'illusione, ma sembra incredibilmente reale»³⁷²⁸. In una direzione simile si muovono le più avveniristiche ricerche condotte dal programma Haptic Intelligente del Max Planck Institute for Intelligence System, orientate a sondare ed implementare la sensibilità delle elettro-vibrazioni. Del fatto che la percezione aptica costituisca uno dei campi sperimentali più promettenti per il virtuale, rende conto l'elevato numero di programmi Cordis finanziati dall'Unione Europea nell'ultimo lustro, variabilmente dedicati a tecnologie *Mid-Air* e *Mixed Haptic Feedback* con l'obiettivo di «ottenere sensazioni ad alta fedeltà attraverso una tecnologia facile e comoda da usare, sia per esperienze interattive di realtà aumentata (AR) che per esperienze immersive di realtà virtuale (VR)»³⁷²⁹.

³⁷²⁴ Come riporta David Parisi, l'invenzione del primo manipolatore meccanico a retroazione di forza in campo nucleare si deve all'ingegnere Raymond Goertz della AtomicEnergy Commission per l'Argonne National Laboratory: D. Parisi, *Archeologies of Touch* cit., pp. 220-221.

³⁷²⁵ D. Wang, *Multimodal Haptic Display for Virtual Reality: A Survey*, in “IEEE. Transactions in Industrial Electronics”, Vol. 6, N. 1, pp. 610-623.

³⁷²⁶ M. Chirimuuta, *Vision, perspectivism, and haptic realism*, in “Philosophy of Science”, Vol. 83, N. 5, dicembre 2016, 746-756.

³⁷²⁷ S. Subramanian, *How to Feel. The Science and Meaning of Touch*, Columbia University Press, New York, 2021, pp. 250-251.

³⁷²⁸ R. Banham, *Haptic happenings: how touch technologies are taking on new meaning*, in “Dell Technologies”, 21 Ottobre 2019. Visitato in data 11 dicembre 2022, <https://www.delltechnologies.com/en-us/perspectives/haptic-happenings-how-touch-technologies-are-taking-on-new-meaning/>.

³⁷²⁹ Mi riferisco al progetto: Horizon 2020 (CORDIS), *Mixed Haptic Feedback for Mid-Air Interactions in Virtual and Augmented Realities*, (1 ottobre 2018 – 31 marzo 2022).

A dirsi, che ciò che più profondamente contraddistingue le più recenti sperimentazioni condotte sulle interfacce aptiche, coincide con la capacità insita in tali tecnologie di simulare nella maniera più credibile possibile il toccare umano. Le sperimentazioni artistiche, lungi dal trovare rifugio in una simile “scorciatoia” tecnofila, mirano piuttosto a penetrare, peraltro *plasticamente*, le infinite strategie mediante cui una micro-fenomenologia del toccare può essere sollecitata nel soggetto percipiente, ponendo in causa il corpo inteso nella sua globalità di organismo fatto di “spinte”, “controspinte” ed “articolazioni” (Berenson) e entità emozionale che conosce occupando lo spazio.

La provenienza francese dei quattro artisti selezionati e il comune riferimento alla preistoria non deve essere assunto come un dato casuale, se si considera come la storiografia preistorica abbia conosciuto in Francia una stagione di studi decennale sin dalla fine dell'Ottocento. Se tale persistenza può avere esercitato una fascinazione profonda sulle artiste e sugli artisti anzidetti, deve essere sottolineato come questi ultimi riflettano una postura europea, internazionale e particolarmente sensibile alle questioni post-coloniali. Ad accomunarne la produzione, inoltre, si situa un differente rapporto biografico con la rivoluzione digitale. Mentre Prouvost (1978), Henrot (1978), Prévieux (1979), attraversano la rivoluzione digitale da giovanissime interfacciandosi con gli *smartphone* e i *social network* in età adulta³⁷³⁰, Marguerite Humeau (1993), di una generazione successiva, si rivela fautrice di un linguaggio che, forse in maniera ancor più marcata, risente di una prolifica commistione con le nuove tecnologie e l'alveo delle scienze naturali. Dal macroscopico al microscopico, la ricognizione sull'aptico e attorno alla scultura può avere inizio.

5.3. Laure Prouvost: «I wish we could grab your image and touch you»

Nel coevo panorama artistico Laure Prouvost, artista francese originaria di Lille, esemplifica per più ragioni quello scenario postmediale che Rosalind Krauss teorizzava alla fine degli anni Ottanta. Fautrice di palpitanti ambienti ipermediali animati da sculture di varia dimensione, interventi pittorici, grafici e fotografici, dispositivi tecnologici e filmati proiettati, Prouvost si dimostra un'infaticabile creatrice di mondi e un altrettanto abile teorica delle immagini. Coniugando con sapienza inventiva l'estremamente remoto – reliquie e maschere sciamaniche non di rado figurano nelle sue opere – ed estremamente contemporaneo, la produzione di Prouvost dispone una sottile lettura, nella forma della critica tanto ironica quanto sagace, del tempo presente. Classificare l'opera di Laure Prouvost, come accade per numerosi artisti della sua generazione, risulta complesso. Di tale complessità rende conto la selva di locuzioni scaturite nel tentativo di sintetizzarne il funzionamento, comprendente espressioni quali “ambiente immersivo”, “cinema espanso”, “opera d'arte totale”. Come recentemente evidenziato dalla mediologa Christina Ljungberg, uno degli aspetti che più

³⁷³⁰ Al 9 gennaio del 2007 si data il lancio del primo modello di iPhone commercializzato dal colosso di Cupertino Apple, con conseguente crescita trillonaria della medesima. A seguito di una gestazione biennale, nel settembre del 2006 il *social network* Facebook diveniva globalmente accessibile. Schiudendo uno spazio eterotopico, quest'ultimo costituisce una sorta di «mondo dentro a un mondo» R. Rymarczuk, M. Derksen, *Different Spaces: Exploring Facebook as Heterotopia*, in “First Monday”, Vol. 19, No. 6, June 2014. Ancora, al 6 ottobre del 2010 si data il lancio del video *sharing social networking* service Instagram che, dai 25.000 utenti inizialmente iscritti annovera nel 2022 circa 500mila profili attivi giornalmente. Cfr. Z. Papacharissi, *The virtual geographies of social networks: a comparative analysis of Facebook, LinkedIn and A Small World*, in “New Media & Society”, Vol. 11, No. 199, 2009, pp. 199-220, qui 203.

potentemente ne contraddistingue il contenuto risiede nella sua natura *radicalmente performativa*³⁷³¹. Prendendo le mosse da Ljungberg e approfondendo tale definizione in una prospettiva non strettamente antropologica, propongo di intendere la componente performativa dell'opera di Prouvost alla luce delle tesi esposte dalla fisica quantistica Karen Barad nel volume *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*, venuto alla luce nel 2007³⁷³².

Nella cornice epistemologica dell'*agential realism*, Barad mira alla sovversione di un pensiero strutturalmente binario, articolato nelle canoniche diadi di umano-non umano, naturale-culturale, materiale-discorsivo. Sfidando le strutture normative dell'antropocentrismo, le ricerche della statunitense invitano a concepire il reale come formato da uno spettro di universi a-gerarchici, in cui le entità più eterogenee – dai viventi alla trama subatomica – *intragiscono* tra di loro³⁷³³. «Conoscere – afferma Barad in un'osservazione particolarmente atta a introdurre l'opera di Laure Prouvost – comporta un impegno materiale diretto», in cui le entità agenti si costituiscono nel loro incontro reciproco e nella loro differenza³⁷³⁴. In un simile contesto il desiderio e il desiderare, temi fondamentali della ricerca di Prouvost, non costituiscono delle attività appannaggio dell'umano in quanto, e cito per l'ultima volta Barad, «la materialità stessa è sempre già un dinamismo desiderante. La materia sente, conversa, soffre, desidera, si strugge e ricorda»³⁷³⁵.

5.3.1. Plasmare le parole, manipolare il senso

Vincitrice nel 2018 del Padiglione della Francia alla Biennale di Venezia³⁷³⁶, contrariamente all'inclinazione nazionalistica del prestigioso riconoscimento, Prouvost rappresenta anzitutto un'artista europea. La sua permanenza francese risulta infatti limitata nel tempo, essendosi trasferita in Belgio all'età di tredici anni e possedendo una formazione accademica londinese³⁷³⁷. Premetto queste informazioni apparentemente marginali per evidenziare come, anche per ragioni di ordine strettamente biografico, il linguaggio possieda un ruolo nevralgico nella prassi di Prouvost³⁷³⁸. Francofona di origini e anglofona in età adulta, Prouvost sfrutta sistematicamente la propria condizione di soggetto bilingue, sperimentando in maniera dissacrante³⁷³⁹, umoristica e intensamente erotica, con Stein, le figure retoriche dell'omonimia, dell'omofonia, dell'allitterazione, della lallazione, del *jet de mot*, dei *falsi friends* e dell'errore deliberato. Ma non solo. Riconoscendo in più sedi le difficoltà quotidiane scaturite dal doversi esprimere in una lingua che non è la

³⁷³¹ C. Ljungberg, *The sensorial effectiveness of Laure Prouvost's art*, in "Il Mulino", N. 1, gennaio-giugno 2018, p. 77.

³⁷³² K. Barad, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham, 2007.

³⁷³³ A. Santambrogio, *Karen Barad, Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa, 2017, pp., 1-7.

³⁷³⁴ R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Matter feels, converses, suffers, desires, yearns, and remembers. Interview with Karen Barad*, in *New Materialism: Interviews & Cartographies*, 2009, s.n.

³⁷³⁵ *ibidem*.

³⁷³⁶ L. Prouvost, M. Kirszenbaum, *Laure Prouvost: deep see blue surrounding you: vois ce bleu profond te fondre*, Flammarion: Institut Français, Parigi, 2019.

³⁷³⁷ Z. Pilger, *The Sun on Your Face*, in "Frieze", N. 166, 24 settembre 2014: <https://www.frieze.com/article/sun-your-face>.

³⁷³⁸ L. Reynolds, *Laure Prouvost: Incorrupted Syntax*, in "Millennium Film Journal", N. 56, inverno 2012, pp. 62-65.

³⁷³⁹ Le radici anticoloniali di tali rivisitazioni linguistiche sono già state recentemente messe in luce: L. Prouvost, K. Archey, E. Coccia, *Laure Prouvost: "Ring, Sing and Drink for Traspassing"*, Les Presses du Réel; Palais de Tokyo, Parigi, 2018, p. 84.

propria e dal dover comprendere un idioma straniero³⁷⁴⁰, l'artista ha reso il fraintendimento un lemma strutturale delle sue sperimentazioni³⁷⁴¹. Entrare in un ambiente di Prouvost o assistere alla proiezione di un suo filmato, comporta la permanenza entro una dimensione in cui il linguaggio risponde a un codice eterodosso, procedendo per periodi ecolalici, componendo una lingua sincretica di idiomi differenti in cui realtà e finzione si intrecciano indissolubilmente. Come nota Joseph Henry, la narrazione scaturisce da una rete di associazioni connesse per via fonetica piuttosto che semantica, invitando alla creazione di un senso sinestetico³⁷⁴².

Che una simile indagine sulla natura e sui limiti del linguaggio verbale, nella fattispecie di quello scritto, dal costituire una propensione biografica assuma un portato critico riferibile alla sua formazione risulta dimostrabile sul piano documentario. A seguito dell'educazione in Fine Arts conseguita dapprima alla Central Saint Martin e in seguito al Goldsmith College, per un lustro l'artista lavora come assistente dell'artista britannico John Latham a South London³⁷⁴³. L'influenza esercitata da Latham, portavoce rivoluzionario dell'arte concettuale inglese, si esprime lungo molteplici direttrici. Anzitutto, in una prassi che coniuga l'atto pitto-scultoreo, esercitato in termini rigorosamente polimaterici, alla sensibilità per il linguaggio filmico. Da qui Prouvost potrebbe aver assorbito e in seguito consolidato uno dei caratteri formali distintivi della sua produzione: ossia, il concepire l'immagine alla stregua di un'entità plastica, tema sul quale tornerò a breve ponendone in luce l'ascendente aptico-preistorico. In seconda istanza, Latham aveva avviato una significativa ricognizione della relazione testo-immagini e delle modalità di produzione del sapere. Dal 1958 il britannico saggia l'oggetto libro come *medium*, in un'attività culminante con la sua scomposizione o distruzione. Il ritmo fulmineo del montaggio, la sfida ai limiti della percezione e una sfiducia tragicomica nella parola costituiscono temi destinati a esacerbarsi nella produzione di Prouvost.

5.3.2. «Paleocibernetica» e Video Rocks (1987): dal monitor al maxischermo

Vi è poi un secondo filone genealogico che occorre mettere in luce e che, non fortuitamente, si correla alla genealogia sul sentire aptico discussa nella precedente sezione. Un filone in cui, alla manipolazione plastica del linguaggio (Stein) e dell'immagine in movimento (Schneemann, Paik), si accompagna la contestuale progettazione di ambienti tridimensionali. Come ha sottolineato in un saggio di recente pubblicazione Mathilde Roman, tra le fonti di Laure Prouvost figurano tanto le ricerche confluite nell'alveo dell'*Expanded cinema* di

³⁷⁴⁰ N. Aikens, *In Focus: Laure Prouvost*, in "Frieze", 1° ottobre 2011: <https://www.frieze.com/article/focus-laure-prouvost>. Annota Aikens a tal proposito: «Il processo di traduzione è una preoccupazione costante, che si tratti di passare dal francese all'inglese, dal testo all'immagine o dal film alla scultura. Le parole che vengono pronunciate correntemente sono deliziosamente storpiate quando appaiono sullo schermo ("exhistentialist", "take a sit"), in linea con la pronuncia di Prouvost; l'artista ha dichiarato di essere entrata in sintonia con i problemi della lingua, ma anche con le sue opportunità, in quanto artista francese che arriva a Londra».

³⁷⁴¹ Ljungberg, op. cit., 2017, s.n.

³⁷⁴² J. Henry, *Laure Prouvost*, in "Art in America", Vol. 103, N. 11, 2015, pp. 137-38.

³⁷⁴³ L. Prouvost et. al., *Laure Prouvost: Hit Flash Back*, Mousse Publishing Mousse Publishing, Milano, 2016, p. 32. Ricordando l'apprendistato nello studio di Latham, Prouvost scrive: «Ho assistito John Latham per molti anni. Andavo in bicicletta per 40 minuti da Hackney a Peckham per assistere John nell'archiviazione, ma segavo anche i libri per aiutarlo a realizzare nuovi lavori e ho partecipato al processo di installazione della scultura di libri davanti alla sua casa...» L. Prouvost, *Laure Prouvost, My conceptual grandfather*, 2018: <https://www.lissongallery.com/news/john-latham-1921-2021>.

Gene Youngblood³⁷⁴⁴, di cui l'omonimo testo vide la luce nella New York del 1970³⁷⁴⁵, quanto le seminali sperimentazioni condotte dalle già menzionate artiste statunitensi (o attive negli Stati Uniti) riconducibili all'alveo del femminismo³⁷⁴⁶, indirizzate a scandagliare i rapporti esistenti tra la performance in presenza, la sua registrazione video e la costituzione di ambienti plastici. Nello specifico, l'influenza esercitata su Prouvost da un'artista quale Carolee Schneemann risulta nota e documentata³⁷⁴⁷.

Tale trentennale filone genealogico condivide non solo delle evidenti affinità mediali (la performance, il video, eventuali componenti pittoriche, scultoree o disegnative), ma anche una predisposizione di fondo, riconducibile all'ambito del primordiale e, più precisamente, del paleostorico, che riporta puntualmente al sentire aptico. Non stupisce in questo senso che Youngblood, pur non facendo menzione di contributi aventi soggetto preistorico, elabori in quella sede la «preziosa» nozione di «Paleocibernetica». Attraverso tale categoria sincretica atta a «cogliere il significato del nostro ambiente attuale», Youngblood delinea una vertiginosa intersezione tra ere differenti: la Paleocibernetica che «combina il potenziale primitivo associato al Paleolitico e le integrazioni trascendenti dell'«utopismo pratico» associate al Cibernetico»³⁷⁴⁸. Un «fisico atomico peloso» compulsa alla tastiera di un computer, con un cervello saturo di «mescalina e logaritmi»: l'alba dell'umanità³⁷⁴⁹, speranza di un orizzonte di libertà e conoscenza, che si radica in un corpo senziente impegnato a elaborare senza sosta dati grezzi.

All'interno di una simile cornice, in più sedi Youngblood analizza l'opera di Schneemann, avanzando alcune osservazioni in prospettiva interessanti per la giovane Prouvost³⁷⁵⁰. Creando un «nuovo tipo di visione» che contempla il sensorio nella sua oscura inintelligibilità, le sperimentazioni filmiche della statunitense schiudono, nella lettura offerta dallo studioso, un «nuovo tipo di coscienza» definita «oceanica» e sostanzialmente sinestesica³⁷⁵¹. In secondo luogo, come si è visto, la statunitense dispiega una propensione non pornografica, bensì intensamente erotica, generata dall'intersezione tra una narrazione fatta di corpi toccati e toccanti, dettagli anatomici immortalati da un punto di vista estremamente ravvicinato, unitamente alla tessitura di pieghe, bruciature e macchie che la pelle della bobina trattiene. L'erotismo, nella produzione di Schneemann è una questione di contenuto (eterosessuale, omosessuale o interspecifico) e di tecnica. Nel caso di Prouvost, tale dimensione sensuale, lavorando l'artista in digitale, viene acuita dalla sperimentazione sapiente del montaggio, come si vedrà a breve.

Rispetto all'argomentazione di Youngblood, incentrata sulle sperimentazioni filmiche della statunitense, un elemento importante al fine di collocare l'opera di Prouvost in un panorama storico-artistico di più ampio respiro risultano le opere ambientali realizzate da Schneemann a partire dai primi anni Ottanta. Non solo, dunque, la materialità stratificata esibita dal celebre filmato *Fuses* (1964-67), né l'euforia orgiastica della

³⁷⁴⁴ M. Roman, *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Manuella Éditions, Parigi, 2019, p. 231.

³⁷⁴⁵ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co, New York, 1970.

³⁷⁴⁶ N. Aikens, *Laure Prouvost. From Boobs to Cyborgs. A Different Type of Logic*, in Prouvost, op. cit., 2016, p. 237.

³⁷⁴⁷ Roman, op. cit., 2019, p. 232.

³⁷⁴⁸ *ivi*, p. 41, trad. mia.

³⁷⁴⁹ *ibidem*.

³⁷⁵⁰ Mi riferisco all'analisi formulata da Youngblood nel capitolo dedicato al *Cinema Sinestetico ed Erotismo Polimorfo*, nel quale lo statunitense fornisce una lettura, attenta tanto al piano formale quanto psicoanalitico, delle pellicole di carattere erotico realizzate da Schneemann durante la seconda metà degli anni Sessanta (tra di esse si distingue la celeberrima *Fuses* 1964-67) *ivi*, pp. 112-121.

³⁷⁵¹ *ivi*, p. 92, trad. mia.

performance *Meat Joy* messa in scena nel 1964³⁷⁵². Penso più nello specifico all'ambiente intermediale *Video Rocks*, installato per la prima volta nel biennio 1987-88 presso il New Museum of Contemporary Art di New York, quando l'artista di Lille era poco già che decenne. Nei suoi molteplici (e variabili) allestimenti, Schneemann dispone in un ambiente cinque monitor di varie dimensioni; nello spazio antistante agli schermi, l'artista colloca ottanta pietre fuse a mano solcate da elementi tubolari luminosi che pendono diagonalmente dal soffitto al pavimento. Alle spalle dei monitor può essere ubicata una quinta neutra, oppure un fregio dipinto e riprodotto con colori carnali l'artificiale distesa di rocce³⁷⁵³. Gli schizzi preparatori realizzati nell'87, unitamente allo spoglio delle fonti e delle fotografie documentarie, rendono conto di come l'oggetto della ripresa fosse l'avanzare di piedi nudi o protetti da calzature lungo tale paesaggio accidentato.



Figure 200: Carolee Schneemann, *Video Rocks*, 1986

La dimensione avvolgente e grottesca dell'installazione ambientale di Schneemann, oltre che alludere, forse indirettamente, a una dimensione litica o preistorica insita nella titolazione, dispone alcune componenti che le successive sperimentazioni dell'elvetica Pipilotti Rist e di Prouvost avrebbero portato a maturazione: la dislocazione nello spazio di piccoli monitor, in seguito sostituiti con schermi addirittura monumentali; la registrazione filmica o fotografica di un corpo performante; l'inserimento di elementi plastici, pittorici o disegnativi che, istituendo un nesso strutturale tra il filmato e l'ambiente intermediale, rendono l'opera un organismo coeso. La componente che differenzia in maniera più decisiva l'esperienza di Schneemann verte sulla non praticabilità dell'installazione: è la stessa statunitense a ricordare come, fondendo con perizia «rituale» ogni elemento litico a seguito di un'esperienza onirica, non avesse potuto rendere calpestabile la «pavimentazione» per via della sua fragilità. «La questione concettuale proposta dal sogno – rammenta Schneemann nel 2003 – concerneva la tattilità e la virtualità»³⁷⁵⁴.

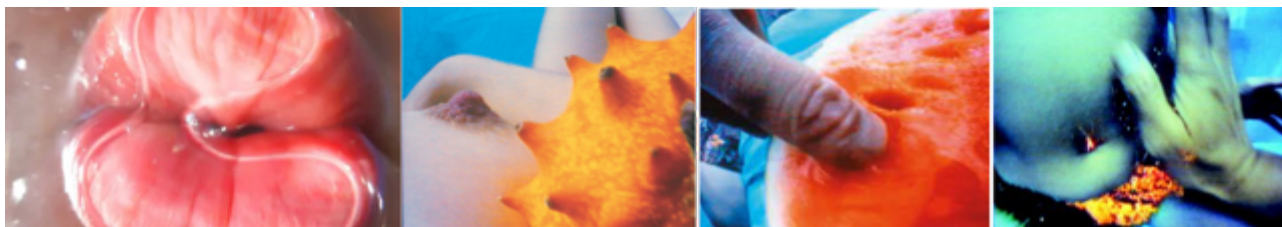


Figure 201: Pipilotti Rist, *Pickelporno (Pimple Porno)*, 1992

³⁷⁵² Si veda a riguardo: C. Schneemann, *Carolee Schneemann: Unforgivable*, Black Dog Publishing Limited, 2015.

³⁷⁵³ C. Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, MIT Press, Cambridge, 2003, p. 267.

³⁷⁵⁴ ibidem.

Benché tale congiuntura tra tattilità e virtualità permanga nella produzione di Rist e Prouvost, divenendo un fattore fondamentale per l'attivarsi della dimensione immersiva, essa è stata in più sedi infranta grazie alla possibilità di esperire concretamente gli ambienti progettati. È ciò che in effetti accade nell'opera di Pipilotti Rist, possibile fonte di Prouvost. L'eroticismo oceanico annunciato da Youngblood nei primi anni Settanta, rivive in un lavoro filmico quale *Pickelporno (Pimple Porno)* del 1992³⁷⁵⁵ [Figura 201], punteggiato da figure rinvenibili nella prassi di Prouvost. Nei dodici minuti di un disorientante montaggio in soggettiva, si susseguono fotogrammi di capezzoli femminili accostati a ricci marini, cosce avvolte da spire di bolle, indici che si incuneano della polpa di frutti succulenti e bocche che baciano telecamere. Sebbene l'allestimento in sala di componenti su cui il fruitore può accomodarsi figuri nella produzione di Rist solo dalla metà del secondo decennio del Duemila, contestualmente alla loro presentazione nel lavoro di Prouvost, sin dalla video-installazione *Blauer Liebesbrief (Blue Bodily Letter)* lo spazio risulta accordato all'immagine in movimento³⁷⁵⁶. Il contenuto sensuale, il montaggio incrociato, l'impiego discordante del suono, la correlazione tra performance registrata, immagine in movimento e ambiente risultano temi destinati a riemergere nell'opera di Prouvost e su cui, muovendo dai suddetti riferimenti storico-artistici, deve essere compreso l'elemento preistorico.

5.3.3. La figurazione preistorica a portata di click

La costruzione dello spazio nella produzione di Laure Prouvost può essere ricondotta a una serie di media eterogenei. Volendo risalire al modello più antico, la grotta santuario del Paleolitico Superiore, come si anticipava, può divenire un'utile figura di confronto. Certamente, non si desidera proporre un'appropriazione letterale di tale modello, ossia, non si intende sostenere che Prouvost realizzi necessariamente degli ambienti grotteschi, anche se talvolta ciò può accadere. Piuttosto, si direbbe che l'artista adotti una modalità di narrare mondi possibili non dissimile da quella esibita in una grotta del Paleolitico, che quest'ultima rivisita alla luce del linguaggio cinematografico e, ancor più specificamente, della trasmissione non lineare dei contenuti su internet o via *smartphone*. Unità generativa del suddetto spazio risulta il *grapheme*, corrispondente al processo cognitivo del "fare segno", sul quale l'artista interviene inserendo, come si vedrà a breve, le proprie mani. Prouvost orchestra ambienti conchiusi, solitamente avvolgenti, non di rado connotati da una peculiare atmosfera. Risultano tuttavia le immagini in movimento, il flusso sincopato di una narrazione filmica incardinata sulla corporeità dell'immagine, sul coinvolgimento sinestetico del soggetto percipiente e sull'oralità del linguaggio a dare avvio al processo di uno spazio grottesco 2.0. Il corpo, la voce, un linguaggio ritmico non distante da quella caratteristica del "baby-talk" (e qui torna Dissanayake), concorrono alla definizione di uno spazio animistico dell'immagine digitale posto in stretto dialogo con la miriade di contenuti, filmati e *reel* che il nostro sistema oculo-manuale è abituato a orientare, guidare, scartare e orchestrare.

Dopo gli esordi con brevi lungometraggi dalla narrazione circolare, un'opera ipermediale quale *It, Heat, Hit* tradisce un primo, latente riferimento alla grotta preistorica, fornendo invece una chiara indicazione circa

³⁷⁵⁵ L. Castagnini, *The 'Nature' of Sex: Parafeminist Parody in Pipilotti Rist's PickelPorno (1992)*, in "Australian and New Zealand Journal of Art", Vol. 15, N. 2, pp. 164-81.

³⁷⁵⁶ NMWA, *Artist Spotlight: Pipilotti Rist's Red Room and Blue Bodily Letter*, 1 luglio 2014.

l'utilizzo di stratagemmi aptici mediante cui Prouvost catalizza l'attenzione del fruitore. Nell'intimità di una sala piramidale debitamente oscurata³⁷⁵⁷, il cortometraggio (7'25'') esibisce un montaggio alternato di scorci bucolici, sfondi neri sui quali campeggiano brevi *statement* dal funzionamento sinestetico – *it smells red*, bisbiglia Prouvost contemplando una fetta di carne ripresa in *close-up* sulla brace – un *frame* di cavalli imbizzarriti, distese di catrame gorgheggiante e incidenti quotidiani di vario genere. Tanto il ritmo tribale con cui scorrono le immagini, quanto le sonorità di accompagnamento, in cui i sussurri dell'artista vengono intervallati a rombi assordanti e percussioni di batteria, rendono la narrazione particolarmente coinvolgente. Non fortuitamente, Prouvost descrive l'opera rimarcandone la disposizione di «sovraccarico sensoriale» e discutendo di un «film in 3D senza il 3D»³⁷⁵⁸: lo spazio-grotta si realizza in un ambiente digitale oscuro ove le mani dell'artista, allenate dai primissimi anni di esperienza con *touch screen*, assumono movenze sciamaniche.

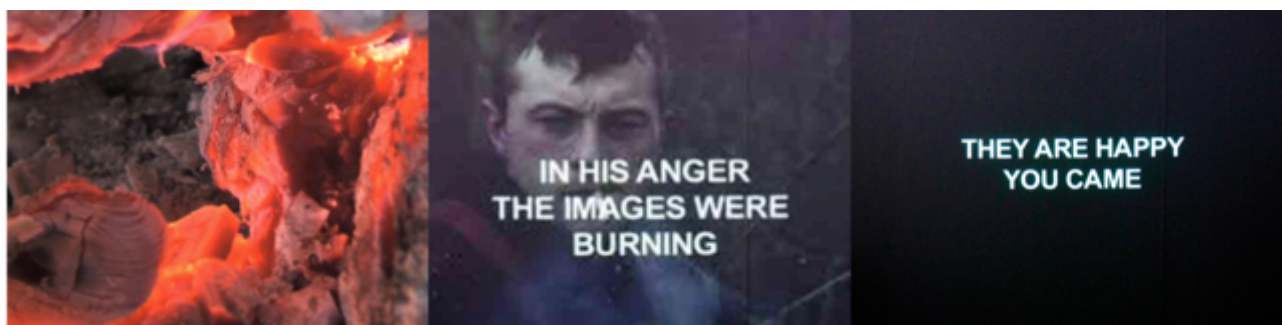


Figure 202: Laure Prouvost, *It, Heat, Hit*, 2011

Nel caso di *It, Heat, Hit*, in maniera pienamente conforme al contenuto del titolo, la mano dell'artista colpisce a più riprese la telecamera e, per estensione, pare schiaffeggiare il volto dell'inerme fruitore. «And the text started to slap», recita la familiare scritta in caratteri bianchi su sfondo nero, accompagnata dalla gestualità violenta dell'arto e dal riconoscibile suono del suo impatto contro la telecamera/superficie. Lo stesso anno, Prouvost avrebbe tradotto in formato pittorico tali fotogrammi parlanti. Uno di questi recita: «idealmente questo segno vorrebbe stringerti tra le sue braccia»³⁷⁵⁹: lo sfondo nero e la laconica asserzione trasferiscono l'azione annunciata su un piano puramente immaginativo. Così, per il tramite della parola, le vitalissime immagini di Prouvost tentano di trasportarci (o, si potrebbe dire, di immergerci) nel loro mondo, percorrendo delle direttrici non sempre del tutto amichevoli [Figura 202].

Si pensi all'installazione video *We Know We Are Just Pixels* del 2014³⁷⁶⁰ [203].

³⁷⁵⁷ Henry, op. cit., 2015, pp. 137-138.

³⁷⁵⁸ I. Blazwick, L. Prouvost, *Bruegel Girl*, in "Tank Magazine", 2013: <https://tankmagazine.com/tank/2017/10/laure-prouvost>.

³⁷⁵⁹ Mi riferisco all'opera: L. Prouvost, *Ideally this sign would take you in its arms*, 2010, olio su tavola (25x29 cm).

³⁷⁶⁰ L. Prouvost, F. Fetzer, *True, Perhaps. Laure Prouvost and the Concept of Fantasy*, in L. Prouvost, N. Aickens, *Laure Prouvost: Hit Flash Back* cit., p. 208.

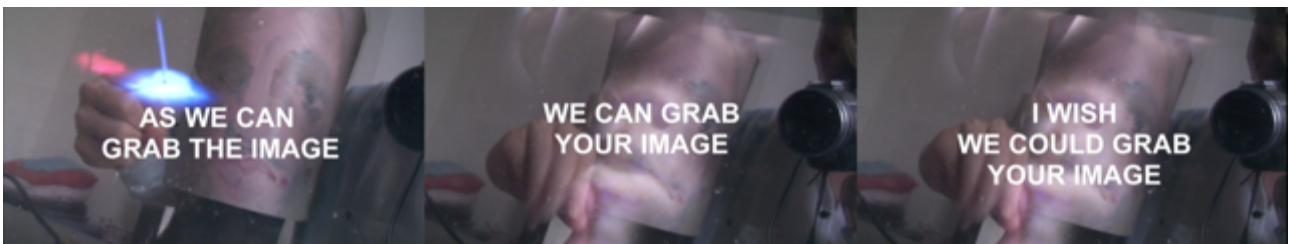


Figure 203: Laure Prouvost, *We Know We Are Just Pixels*, 2014

Come anticipavo, le immagini di Prouvost ambiscono alla piena collaborazione del loro fruitore: tale regime partecipativo rappresenta una delle componenti nevralgiche perché la sua opera si riveli immersiva, anche qualora, come avviene in questo caso, l'ambiente in cui il filmato viene esposto non risulti propriamente avvolgente – i protagonisti dell'opera, un manichino con testa di *iPad* che interpreta il ruolo di *Pixel* e una figura metallica pseudo-antropomorfa, appaiono costretti nell'angolo di un ampio salone. Nell'omonimo cortometraggio del 2014 tale dinamica di controllo assume un tono inquietante. Sfruttando l'ormai nota alternanza tra immagini in movimento ed enunciati, l'artista, assumendo il punto di vista dell'unità binaria, si rivolge direttamente al suo spettatore: il panottico *pixel* vorrebbe incontrarci, sostituirci, toccarci, soppesarci, afferrare la nostra immagine. L'avvertirsi immersi nella narrazione scaturisce dal calibrare il sensorio umano sulle norme percettive e sulle condizioni d'esistenza dell'immagine che, come in Giedion, balugina e respira, compare e scompare quasi fosse immersa nell'oscurità.

Mentre le opere sinora nominate non presentano una dimensione propriamente ambientale, dai primi anni Dieci del Duemila Prouvost ha predisposto delle cornici avvolgenti e ipermediali in cui esporre i propri video. Rispetto a questo punto, è tuttavia importante segnalare come l'artista, per sua stessa ammissione, concepisca la progettazione degli ambienti ipermediali quale «reinterpretazione fisica» dei filmati in essi esibiti³⁷⁶¹. Lungi dal sussistere un predominio dell'ambiente, risultano piuttosto le immagini in movimento, i suoni e le strategie tecniche in esse dispiegate a plasmare la costruzione degli ambienti stessi: la grotta digitale si definisce a partire dai brani figurativi che in essa transitano. Numerosi appaiono gli esempi da portare a sostegno di una simile tesi. Il cortometraggio *Swallow* del 2013, esposto all'interno del dispositivo-mostra di *Farformwords*³⁷⁶² e il filmato *Lick From the Past*, datato 2016 e proiettato nel distopico scenario di *A Way to Leak, Lick, Leek*³⁷⁶³ ben introducono una simile disposizione.

³⁷⁶¹ L. Prouvost, B. von Stauffenberg, Laure Prouvost. *An Interview*, L. Prouvost, D. Jaffe, *Laure Prouvost: Farformords* cit., 2013, p. 43, trad. mia.

³⁷⁶² *ibidem*.

³⁷⁶³ L. Prouvost, *A way to leak, lick, leek; We will go far*, Éditions Dilect: Musée départemental d'art contemporain, Paris: Rochechouart, 2016.

5.3.4. Dal panorama a *TikTok*: figure della grotta

Vincitrice del Prize for Women indetto da Max Mara, l'installazione intermediale *Farfromwords* esibisce la rivisitazione, figlia dell'era digitale, di un eccentrico «panorama ottocentesco»³⁷⁶⁴. Mentre il rivestimento esterno della struttura si presenta scabro, accedendo all'emiciclo il fruitore partecipa suo malgrado a uno di quei repentini capovolgimenti che la produzione di Prouvost puntualmente architetta, aprendosi a un *collage* figurativo, la cui logica compositiva oscilla tra l'*infinite scrolling* dei contenuti internet e "post-internet" e il palinsesto istoriato di una parete preistorica. Sondando la profondità della superficie, per dirla con Giuliana Bruno, il fregio assembla in maniera discontinua ritagli di nudi femminili (novelle veneri), illustrazioni di volatili e altre specie animali, riproduzioni di dispositivi digitali (schermi di *iPhone* e *iPad*) e foglie dipinte. Il fluire continuo della rappresentazione viene interrotto dall'inserimento di cinque monitor, di cui uno sospeso nel corridoio in cui la struttura si apre sull'ambiente circostante. Accedendo a tale selva vulvare nella conformazione, il fruitore esplora un dispositivo in cui il sistema di quinte e di meccanismi semoventi soggiacenti al funzionamento del panorama ottocentesco, viene rimpiazzato dal fluire delle immagini in movimento e dalle loro sonorità.

Il cortometraggio a colori *Swallow* (12''), trasmesso con tempi sfalsati dai cinque monitor, rivisita il *topos* delle bagnanti, inseguendo le vicissitudini di un gruppo di giovani donne immerse in un'arcadica località nel Sud Italia³⁷⁶⁵. Il montaggio alternato esibisce alcuni lemmi ricorrenti nella produzione filmica di Prouvost e fortemente implicati nel sentire aptico in quanto sentimento corporeo: piedi in movimento, dita colte nell'atto di palpare o accarezzare corolle floreali, bocche che gustano frutti e ancora pesci che assaporano lamponi. La componente erotica che l'artista riconosce come predominante nel filmato non si esaurisce tuttavia nel piano contenutistico o iconografico. Benché i soggetti immortalati vantino una loro peculiare *vis* erotica, i procedimenti mediante cui Prouvost crea tecnicamente il desiderio risultano più complessi. Uno di essi, come ha già precisato Melissa Gronlund, afferisce alla peculiare ritmica dell'*editing*³⁷⁶⁶, assimilata dal fruitore a livello intero e propriocettivo. Per mezzo del montaggio le immagini di Prouvost respirano: durante la visita cinestesica dello spazio ellittico, sullo schermo si spalancano e socchiudono labbra accompagnate dal riconoscibile suono di inspirazione ed espirazione. Il desiderio di porre in contatto diretto il corpo del fruitore con il corpo della rappresentazione, a tratti in maniera volutamente ansiogena, percorre trasversalmente la produzione di Prouvost, trovando nel successivo cortometraggio *Lick From the Past* un fertile campo di sperimentazioni.

³⁷⁶⁴ D. F. Herrmann, *The Sentimental Traveller. LP and Max Mara Art Prize for Women*, in L. Prouvost, D. Jaffe, op. cit. 2013, p. 21.

³⁷⁶⁵ M. Gronlund, *A Complicated Enterprise: 'The Sun on My Face? What does it mean to make a work about pleasure?*, in L. Prouvost, D. Jaffe, *Laure Prouvost: Farfromwords* cit, 2013, p. 29.

³⁷⁶⁶ *ibidem*.

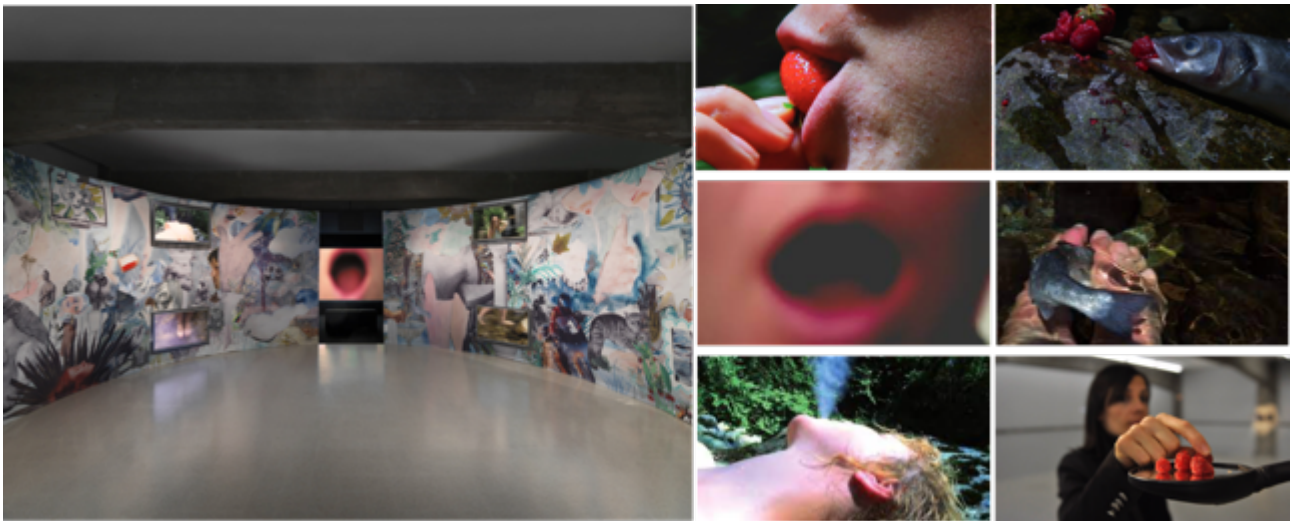


Figure 204: Laure Prouvost: Montaggio veduta esposizione *Farfromwords* (Collezione Maramotti,) e frame cortometraggio *Swallow* (2013)

L'esposizione intermediale *A Way to Leak, Lick, Leek* risulta l'esito di un'attività biennale di ricerca condotta tra il Musée Départemental d'Art Contemporain di Rochechouart e di una residenza d'artista presso il centro Fahrenheit di Los Angeles. Tanto il cortometraggio, quanto l'ambiente immersivo che ne deriva testimoniano di tale costituzione geograficamente diplopica, mettendo in scena le vicende immaginarie di un gruppo di adolescenti a Los Angeles e alternando frame metropolitani ad ariose vedute del paesaggio del sud della Francia. L'allestimento lascia supporre che lo spazio sia stato teatro di un violento cataclisma: i muri serbano traccia di una recente inondazione, mentre al suolo galleggiano pigramente detriti, dispositivi tecnologici smembrati quali schermi di iPad o di iPhone, foglie, ananas e gusci d'uovo. Anche in questo caso la struttura della narrazione filmica viene mantenuta sostanzialmente inalterata: i bisbigli ecolalici con cui l'artista-sciamana si rivolge al pubblico instaurando un rapporto di intimità, appaiono intervallati da brani *hip-hop* suonati a tutto volume. Alle panoramiche dello *skyline* e delle periferie del centro californiano, di adolescenti che sfiorano iPhone e annusano le esalazioni dense del fumo delle marmitte, si contrappongono fotogrammi bucolici immortalanti il vello morbido di grandi bovini o i ciuffi ispidi di un gregge di pecore. La gioventù onirica americana appare evocata ricostruendone la sfera estetica – quella delle traversate in motorino, della musica *underground*, della condivisione via *social network* – e, ancor più nello specifico, cercando di restituire sul piano sensoriale, per il tramite della plasticità dell'immagine, la materialità di tali esperienze.

Dove, allora, l'elemento paleostorico? E come subentra il sentire aptico in tale lembo intertemporale che unisce estremamente remoto e futuribile? Lo spazio immaginativo di Prouvost si fonda sulla sollecitazione di sensazioni corporee in una prospettiva interspecifica: mani che stringono iPhone, lingue che ne leccano il display, narici che inalano fumi, denti che dilanano lamponi, petali che si lasciano solleticare da dita, ventose che si incollano al terreno su cui strisciano.

Il padiglione veneziano del 2019 pone bene in luce i temi qui enucleati rivendicandone il portato politico e post-coloniale. *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre* racconta di una migrazione intermediale iniziata a Marseille e conclusasi a Venezia. Da un ambiente luminoso la cui pavimentazione

appare allagata e coperta di detriti – iPhone e schermi, gusci d’uovo, animali e verdure vitree a formare quell’archeologia post-storica di cui si è detto – il visitatore penetra in un ventre conchiuso, un universo sommerso invaso da concrezioni acquatiche che fungono da sedute. Nella grotta marina, un filmato ripercorre tale inusuale odissea: assumiamo il punto di vista di un uccello, ci avvertiamo pesce toccato e pesce che gusta lamponi, godiamo del punto di vista di personaggi che si muovono, danzano, parlano, vediamo in primissimo piano. Lo spazio dell’opera diviene lo spazio dell’immaginazione, un piano multisensoriale che consente al fruitore di compiere da fermo un viaggio incredibilmente immersivo. Una volta uscito dal budello, una serie di diverticoli colonizzati guidano l’ultimo *sapiens*: sul terreno friabile si stagliano enigmatiche pittografie scultoree, totem vitrei caratterizzati dalla presenza di grandi seni e lunghi tentacoli, griglie ospitanti messaggi e oggetti residuali. La visita termina in una sorta di *Salle du fondre* di qualche grotta-santuario disseminata in area franco-cantabrica: un emiciclo intessuto celebra le gesta interculturali dei personaggi di cui abbiamo incarnato poco prima gli occhi, le mani, il corpo.



Figure 205: Laure Prouvost, *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*, Biennale di Venezia, 2019

5.3.5. «I am not showing you something, you have to imagine it»: un mondo di pure sensazioni

Ripercorrendo i propri anni da preadolescente nel contesto del volumetto d’artista *The Artist Book* (2013), Prouvost trascrive un episodio destinato a imprimersi nella sua memoria e, più profondamente, nella sua pratica di artista. L’episodio in questione, sottilmente umoristico nella sua presunta autenticità – la natura spuria del ricordo non mi pare ne intacchi la validità critica – afferisce alla visione di un corpo nudo maschile disteso supino sotto gli zampilli di una doccia in uno spogliatoio³⁷⁶⁷. Come Prouvost annota puntualmente, risulta la costruzione formale della figura a catalizzare la sua attenzione: «con le sue curve, i suoi rigonfiamenti e le sue linee semplici»³⁷⁶⁸ tale visione proibita, sia essa reale o frutto della fantasia dell’artista, dispone una prima fondamentale intersezione tra movimento, immagine e desiderio.

Tra i temi estesamente interrogati dal lavoro di Prouvost si pone quello di “afferrare” il reale nel suo interagire con un corpo che sente. In più sedi la poliedrica francese riconosce di non essere interessata ai processi di rappresentazione o ripresentazione, quanto di ambire alla creazione di un mondo di pure sensazioni (per tornare a James, Stein e Berenson) per il fruitore, tra le quali, per esempio, «la sensazione del sole, la sensazione di deglutire o di camminare»³⁷⁶⁹. In questo senso, come l’artista sottolinea in conversazione con Fenny Fetzer, le

³⁷⁶⁷ L. Prouvost, *The Artist Book*, Book Works, Londra, 2013, p. 12.

³⁷⁶⁸ *ivi*, p. 13, trad. mia.

³⁷⁶⁹ L. Prouvost, Z. Pilger, *The Sun on Your Face* cit., 2014, s.n.

sue opere intermediali costituiscono un invito a ripensare la realtà che l'individuo abita³⁷⁷⁰. Allo stesso tempo, Prouvost si dimostra pienamente consapevole di come integrare il piano dell'arte con quello della vita costituisca un obiettivo arduo, quando non irrealizzabile. «So che non riuscirò mai a cogliere appieno la vita nella mia arte», confessa l'artista a Zoe Pilger in un'intervista del 2014. Il significato dell'avverbio “appieno” viene esplicitato poco oltre, rimandando non fortuitamente al piano della percezione. Catturare un volto esposto al caparbio fluire dei raggi solari, «non è mai bello come avere il sole sul viso. Anche se si filma qualcuno con il sole in faccia, si ha la sensazione di aver perso qualcosa»³⁷⁷¹. Ciò nondimeno, ed è proprio su questo punto che ritengo legittimo ipotizzare una strategia immersiva che muova specificamente dalle immagini in movimento intercettando un orizzonte paleostorico, l'artista individua talune strategie in grado, se non di assolvere, per lo meno di avvicinare tale mira utopistica: «ma si può accennare all'odore dei limoni in un film con l'immagine di un limone che viene tagliato. Il cervello è in grado di collegare gli elementi abbastanza rapidamente, soprattutto con il video»³⁷⁷². Tale propensione percettologica, oltre che essere stata oggetto di analisi in studi di neuroscientifico precisamente dedicati all'opera dell'artista³⁷⁷³, appare consapevolmente osservata dalla stessa Prouvost. Il «filmato» rappresenta per l'artista uno «strumento sorprendente» proprio per la sua capacità di «amplificare le sensazioni umane», sfruttando la «memoria sensoriale» del soggetto percipiente e la riattivazione degli «odori della nostra infanzia»³⁷⁷⁴.

La condizione di immersività generalmente associata alle opere di Prouvost deve a mio avviso essere associata, ma non limitata, alla loro dimensione ambientale. Come nell'oscurità della grotta, è il baluginare della figurazione alla luce di una torcia, unitamente al corpo che, in movimento, esplora, a sovrapporre alla vocazione di ventre materiale (il budello scavato nella roccia) quella di spazio immersivo e multimodale dell'immagine. Uno spazio che, rispetto a quello plasmato dalla mediosfera contemporanea, interpella la partecipazione multimodale e “simulata”, per dirla con Gallese, del corpo, in maniera estesa. Perché tale condizione dal rappresentare un attributo dello spazio assurga allo stadio di processo, è fondamentale che si crei una correlazione tra tecniche di esposizione dei contenuti e partecipazione del fruitore.

In un'asserzione a tal proposito eloquente, l'artista riferisce a Bina von Stauffenberg: «non vi sto mostrando qualcosa, dovete immaginarlo»³⁷⁷⁵. Le molteplici strategie atte a sollecitare l'immaginazione del fruitore appaiono egualmente sottoposte al motore immobile della sua pratica: il desiderio, di cui Prouvost sperimenta i meccanismi di attivazione da un punto di vista mediale e multimodale. In un'intervista rilasciata a Natasha Hoare nel 2017, l'artista sostiene come «la voce e la seduzione» non rappresentino degli strumenti, quanto un «metodo per farvi entrare nel lavoro»³⁷⁷⁶. Attraverso l'ascolto e la consultazione in simultanea di sottotitoli

³⁷⁷⁰ L. Prouvost, F. Fetzer, *True, Perhaps. Laure Prouvost and the Concept of Fantasy* cit. 2013, p. 208.

³⁷⁷¹ L. Prouvost, Z. Pilger, *The Sun on Your Face* cit., s.n., trad. mia.

³⁷⁷² ibidem.

³⁷⁷³ A. Leaver, *Perception and Association of Visual Information in the Imagery of IT, HEAT, HIT* by Laure Prouvost, in I. Leaver-Yap (a cura di), *8 Metaphors (because the moving image is not a book)*, Lux, 2011, pp. 71-73. Nel perimetro di tale indagine neuroscientifico Leaver rileva quali strategie fondative del lavoro filmico di Prouvost la stretta interazione tra immagini in movimento e coinvolgimento sensoriale del soggetto percipiente, la tendenza dimostrata dall'artista a «suggerire esperienze» e di associare «colori, toni, forme».

³⁷⁷⁴ L. Prouvost, Z. Pilger, *The Sun on Your Face* cit., s.n., trad. mia.

³⁷⁷⁵ L. Prouvost, L. von Stauffenberg, *An Interview* cit., p. 41, trad. mia.

³⁷⁷⁶ N. Hoare, *Laure Prouvost on Seduction, Language, and Bodily Provocations*, in “Extra Extra”, 2017: <https://extraextramagazine.com/talk/laure-prouvost-seduction-language-bodily-provocations/>.

discordanti, il fruitore si immerge attivamente nello *storytelling* dell'opera: impiegando «la propria voce per articolarlo» e decodificarlo, questi ne «diventa il protagonista»³⁷⁷⁷. A tale dimensione di una vocalizzazione non necessariamente linguistica (molto spesso i discorsi intessuti dall'artista hanno un significato, lo si è detto, nella loro vocalità) si accompagna la volontà di appagare le pulsioni egotiche del visitatore. «Le mie opere sono seducenti nel modo in cui fingono che tu sia l'unica persona con cui vogliono parlare»³⁷⁷⁸. Certamente si tratta di una finzione sapientemente architettata, come il filmato di *We Are Just Pixel* (2014) attesta. In questo senso, gli stratagemmi che l'artista predispone per illudere il soggetto di rappresentare «l'unica cosa importante sul pianeta», mascherano una situazione di segno contrario³⁷⁷⁹. Gli esseri umani, nell'universo intra-attivo di Prouvost, possiedono la stessa dignità di un *pixel* o di una scoppiettante marmitta. Così, le loquaci unità binarie del cortometraggio citato non solo intrattengono il soggetto, bensì richiedono il risintonizzarsi della sua attenzione per cui, annota Prouvost, «quando ho una luce forte che lampeggia negli occhi dello spettatore, questo diventa fisico, sente di essere nello spazio del video»³⁷⁸⁰. Proprio a fronte di tale propensione percettologica, mi pare che la produzione dell'artista concerti con finalità immersive tutta quella serie di strategie che, tra storia e storia alternativa dell'aptico, il presente lavoro ha cercato di sondare.

Con Stein, le immagini in movimento e la parola costituiscono delle unità sensuose il cui senso scaturisce dal perenne contatto tra il corpo agente e il mondo dei fenomeni. Con Annette Michelson, Prouvost sperimenta quel «disorientamento aptico» [*haptic disorientation*] che la teorica aveva intravvisto nelle riprese prive di gravità del capolavoro kubrickiano, per il tramite di una serie di fotogrammi spesso oggetto di repentini cambiamenti di prospettiva finanche interspecifici³⁷⁸¹. Se una simile osservazione può venire applicata al piano del montaggio e della ripresa, prendendo in esame i valori di superficie esibiti dall'immagine filmica mi pare si possa convocare la nozione di *haptic visuality* formulata da Laura Marks alla fine degli anni Novanta. Come ho cercato di porre in evidenza, Prouvost si avvale spesso di riprese ottenute da un punto di vista ravvicinato o estremamente ravvicinato, così che l'occhio dello spettatore, assumendo la postura del polpastrello, possa idealmente scorrere sulla superficie filmica avvertendone le texture eterogenee (dall'epidermide viscida di un polpo alla consistenza viscosa di un filamento di miele), senza tuttavia penetrarne le profondità³⁷⁸². Ma non solo: nei filmati girati e montati dall'artista di Lille numerose risultano le sequenze di mani colte nell'atto di esplorare, tastare, accarezzare o penetrare i corpi più differenti (dai petali di un fiore al cofano metallico di un'automobile). In questo caso, Prouvost stressa quella facoltà connaturata all'uomo sin dalla preistoria che l'archeologa cognitivista Ellen Dissanayake ha definito nei termini di competenza «hands-on»: ossia la naturale propensione, insita nell'essere umano, a conoscere e agire per mezzo delle mani³⁷⁸³. Allo stesso tempo, sulla scia degli studi di Gallese e Guerra, il fatto che la narrazione filmica proceda isolando frammenti del corpo in azione, determina l'attivazione di «processi dinamici di integrazione multimodale» tali per cui, anche

³⁷⁷⁷ *ibidem.*

³⁷⁷⁸ *ibidem.*

³⁷⁷⁹ *ibidem.*

³⁷⁸⁰ L. Prouvost, L. von Stauffenberg, op. cit., 2013, p. 43, trad. mia.

³⁷⁸¹ A. Michelson, *Bodies in Space: Film as a Carnal Knowledge*, in "Artforum", febbraio 1969, pp. 55-63.

³⁷⁸² L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham: New York, 1999, pp. XI-XX.

³⁷⁸³ E. Dissanayake, *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Washington: University of Washington Press, 2000, pp. 99-128.

vedendo altri individui compiere azioni variabilmente connesse al senso del tatto (le mani dell'artista che accarezzano un gatto, il succo della fragola contro le labbra), il soggetto percipiente ne viene coinvolto sul piano del «sistema corticale somatico e viscerale»³⁷⁸⁴. Nel momento in cui l'immagine digitale, sfruttando la cornice degli smartphone, degli iPhone, dei maxischermi che plasmano il paesaggio metropolitano incontrano il sentire aptico e la paleostoria senza prelevarne in maniera strumentale l'iconografia (come accade in Koons), il rapporto tra sperimentazione artistica e nuovi media torna drammaticamente al corpo e all'immaginazione.

5.3.6. Sintesi

Contro le derive sensazionalistiche di cui i media immersivi, non di rado, si fanno portatori, le sperimentazioni condotte dall'artista di Lille vantano una disposizione schiettamente politica. Descrivendo il cortometraggio *Swallow* (2013) quale «propaganda dei sensi» [*propaganda of the senses*], Prouvost fornisce un'importante traccia per fare luce sulla sua posizione nel sistema dell'arte contemporanea e più generalmente nelle trame della società capitalista. Sebbene le performance filmiche dell'artista forniscano dei documenti validi per interrogare la contemporaneità, mettendo in scena una realtà dominata dal flusso delle immagini, dei dati e dei capitali, di cui peraltro emulano il proliferare incontrollato, allo stesso tempo esse mirano a rivendicare la vocazione plastica e incarnata tanto delle immagini, quanto dei media che le veicolano. In altri termini, non solo le aberrazioni favorite da un utilizzo acritico delle nuove tecnologie e delle più recenti forme di comunicazione possono venire neutralizzate rendendo le medesime degli strumenti inventivi, ma il nostro essere tecnicamente innervati può costituire un importante incentivo a sollecitare potentemente il sensorio. La *sapiens* Prouvost interroga una condizione del sentire primordiale, non al fine di promuovere l'impossibile ritorno a un'età aurea, né di riportare in auge vetuste mitologie delle origini. Piuttosto, combinando linguaggi e pratiche sospese tra estremamente remoto e presente, Prouvost crea delle bolle in cui lo spettatore momentaneamente si immerge. All'interno di queste bolle, *l'Homme Télématique*³⁷⁸⁵, per impiegare strumentalmente una felice espressione di Baudrillard, si scopre duplice. Non si deve scordare, pare suggerire Prouvost, che

anche se passiamo il tempo al computer, siamo comunque un corpo pesante che cammina su un pavimento e deve mettere un piede davanti all'altro, e siamo un po' sudati. Mi interessa parlare tanto del nostro sudore quanto dei nostri computer³⁷⁸⁶.

L'immersività, questione complessa fatta di immagini, montaggi, sonorità e allusioni, è anche un modo mediante cui avvertire, forse con rinnovata intensità, la mobile pesantezza di un corpo che, lungi dal dominare alcunché, rappresenta un'entità sensualissima immersa in una rete di entità aventi pari valore ed eguale dignità.

³⁷⁸⁴ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015, pp. 209-251.

³⁷⁸⁵ *L'Homme Télématique*, parente stretto de *l'Homme Virtuel*, altra figura cibernetica prefigurata da Baudrillard, si contraddistingue dai suoi predecessori *Sapiens*, *Ludens* e *Faber* per alcune peculiari inclinazioni: l'attrazione narcisistica per il «look», specie dell'apparire rappresentativo di un'«immagine minimale» o, più precisamente, di un'«immagine tattile, come direbbe McLuhan»; la propensione verso la «forma, che è un fascino effimero, igienico e pubblicitario del corpo»³⁷⁸⁵ J. Baudrillard, *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Gallimard, Parigi, 1990, pp. 60

³⁷⁸⁶ Prouvost, Pilger, op. cit., 2014, s.n., trad. mia.

5.4. Camille Henrot o della storiografia aptica

Camille Henrot nasce nel 1978 a Parigi, dove si forma presso l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, debuttando sulla scena artistica francese nel 2004. Le modalità attraverso cui l'artista si relaziona con i nuovi media, pur mostrando numerose affinità con la produzione di Prouvost, denota talune significative differenze. Laddove in entrambe le artiste è possibile riconoscere un interesse non marginale circa la preistoria, unitamente all'adozione di un linguaggio che interroga il significato del toccare in termini estesi, la ricerca di Henrot si rivolge più direttamente alla sperimentazione del dispositivo schermo. L'artista, optando per un *modus operandi* intermediale, abbina alla creazione di monumentali totem zoomorfi in bronzo, il montaggio di cortometraggi debitori di un'estetica riferibile all'alveo del "post-internet"³⁷⁸⁷.

Con riferimento al modello immersivo della grotta santuario del Paleolitico superiore, la pratica di Henrot suggerisce di focalizzare l'attenzione sulla composizione stessa della figurazione preistorica e, più precisamente, di alcuni suoi episodi. Nell'enucleare «i mezzi di espressione nell'arte primigenia» già Giedion, nei primi anni Sessanta, rilevava la diffusione di un procedimento estesamente sperimentato dall'anonimo artefice paleolitico: ossia, quello della «sovrapposizione» [*superimposition*]³⁷⁸⁸. Tra gli esemplari figurativi che restituiscono nella maniera più suggestiva tale fenomeno si annovera la celebre volta in argilla della grotta franco-cantabrica di Pech-Merle nella Valle della Vezere (30.000-10.000 anni fa)³⁷⁸⁹. Tali tracciati millenari, in effetti, erano stati oggetto di un singolare «incidente» avente protagonista André Breton, come ha recentemente messo in luce in Douglas Smith fornendo un prezioso contributo monografico³⁷⁹⁰. Come annota Smith:

Il pomeriggio del 24 luglio 1952, durante una visita guidata al sistema di grotte di Pech Merle a Cabrerets, André Breton fu coinvolto in un incidente controverso. Poco dopo l'inizio della visita, Breton allungò la mano e toccò uno dei dipinti preistorici che ricoprivano le pareti della grotta. La guida turistica lo colpì prontamente con un bastone, provocando Breton a ripetere il suo gesto, questa volta sfregando la linea toccata³⁷⁹¹.

Di particolare interesse ai fini dell'argomentazione e parallelamente alle vicende giudiziarie e al fibrillante dibattito pubblico che fecero seguito alla malefatta, risultano le ragioni alla base del gesto di Breton. Questi, infatti, ammettendo limpidamente di aver toccato le figurazioni preistoriche, confessava allo stesso tempo come «il suo gesto iniziale era stato dettato da dubbi sull'età della pittura rupestre, dubbi causati dall'apparente freschezza del pigmento e dall'assenza di uno strato di calcare trasparente»³⁷⁹². La modernità dei pitto-graffiti di Pech-Merle, unitamente all'assenza, del resto priva di validi ragguagli scientifici, di un eventuale strato calcareo, dovettero far dubitare il surrealista Breton dell'originalità di tali reperti. Nota con la meravigliosa

³⁷⁸⁷ Per un'introduzione alle principali aree di ricerca, indirizzi e fonti genealogiche dell'estetica post-internet si veda: M. Olson, *Lost Not Found: the Circulation of Images in Digital Visual Cultures*, in "Pictures", Vol. 18, 2008, pp. 274-284.

³⁷⁸⁸ S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art; A Contribution to Constancy and Change*, pp. 52-65.

³⁷⁸⁹ Cfr. A. Pastoors, et al., *Experience based reading of Pleistocene human footprints in Pech-Merle*, in "Quaternary International", Vol. 30, 2016, pp. 1-8.

³⁷⁹⁰ D. Smith, *The Great Prehistoric Art Swindle: André Breton and Palaeolithic Cave Painting*, Edinburg University Press, Edinburgo, 2021, pp. 364-378.

³⁷⁹¹ *ivi*, p. 364, trad. mia.

³⁷⁹² *ivi*, p. 365, trad. mia.

denominazione di *Plafond des Hiéroglyphes*, la superficie argillosa della volta esibisce un'intricatissima trama di soggetti zoomorfi presumibilmente tracciati con la punta delle dita, disponendo le *silhouette* delle differenti fiere una sopra l'altra, a formare un groviglio di linee che l'Abbè Lemozi³⁷⁹³, tra i primi "esegeti" del brano figurativo, dovette solo con fatica districare.



Figure 206: Montaggio di riproduzioni dal volume S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, 1962; Camille Henrot, *Grosse Fatigue* (2013, 13 minuti)

La figurazione paleolitica per sovrapposizione è stata riferita a due temi interrelati: il primo, afferisce a come tali "tessiture" segniche possano attestare l'assidua frequentazione della grotta nel tempo, comportando la sovrapposizione millenaria dei tracciati zoomorfi; la seconda, pertiene alla non immediata leggibilità delle *pictures*, determinata dal fatto che, intrecciandosi esse l'una all'altra, i contorni delle fiere effigiate divengono illeggibili a un primo sguardo, rappresentando probabilmente brani non eidetici realizzati nel contesto di culti iniziatici. Rispetto agli attributi di «trasparenza», «simultaneità» e «movimento» che Giedion riconosce come caratterizzanti simili rappresentazioni, istituendo un efficace confronto con taluni brani novecenteschi (talune incisioni di Braque o configurazioni lineari di Arp)³⁷⁹⁴, Henrot interroga lo sviluppo pellicolare di tali composizioni, manipolandole strato per strato. In maniera non dissimile dal sistema di *pop-up* potenzialmente infinito delle finestre sul desktop di un computer, lo spazio delle manifestazioni preistoriche procede per piani di profondità egualmente compressi, ora sulla superficie scabrosa di uno schermo litico. Laddove le incisioni preistoriche elevano la trasparenza a proprio carattere strutturale, in Henrot, quando con l'ausilio di programmi di grafica la narrazione potrebbe procedere per trasparenze, risultano piuttosto la simultaneità dei contenuti e la loro manipolazione in movimento a costituire il motore di una storiografia operativamente aptica e limpidamente esibita dai cortometraggi.

³⁷⁹³ G. Drioux, A. Lemozi, *La Grotte-Temple du Pech-Merle. Un nouveau sanctuaire préhistorique*, in "Revue des Sciences Religieuses", Vol. 11, N. 2, 1931, pp. 349-351.

³⁷⁹⁴ S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art; A Contribution to Constancy and Change*, pp. 52-65.

5.4.1. L'universo a portata di dito: la storiografia aptica nel digitale

Nel volume editoriale *Collection Préhistorique* del 2013, oggetto di sperimentazione da parte di Henrot, risultava l'omonima pubblicazione edita dal Museo del Bardo nel 1968 e dedicata alle campagne di scavi là attuate nel primo Novecento. Tale intervento analogico restituisce una seminale prova della materialissima creazione di una narrazione per immagini, realizzata assemblando *digitalmente* documenti eterogenei. La rivisitazione del catalogo del Bardo curata da Henrot ha come oggetto l'impaginazione della monografia originale, in cui a splendidi scatti documentari dei siti indagati, dei protagonisti della campagna e degli esemplari rinvenuti, si alternano brevi testi esplicativi incentrati sulla storia del museo e sulle attività archeologiche da esso finanziate. Concependo l'oggetto volume editoriale alla stregua di un cantiere aperto o di una parete preistorica in miniatura da esplorare nella sua stratigrafia, Henrot procede manipolando un nucleo di fonti particolarmente eterogenee. Agli scatti in bianco e nero prescelti dall'ente museale, Henrot giustappone disegni ad acquerello di mammiferi pseudo-preistorici delineati di sua mano; duplica, modifica nell'orientamento e sovrappone scatti preesistenti; decora le fotografie di amigdale con colorazioni televisive; inserisce ritratti del suo cane incorniciato da possenti corna, dando vita a una presenza curiosamente ibrida; alterna alle vedute dei siti archeologici scatti pornografici femminili e maschili scaricati alla rinfusa dal web; ancora, giustappone agli ingrandimenti di piccole sculture, utensili e bifacciali, altrettanti cimeli tecnologici, quali telefonini obsoleti o grandi aspirapolveri. Il figurare di taluni saggi a tema preistorico, quali il volume *Grottes et abîmes* (1966) di Pierre Boulanger e *The Hunting Hypothesis* (1976) di Robert Audrey, non fa che acuire il sospetto di un interesse consolidato in Henrot nei confronti della preistoria.



Figure 207: Camille Henrot, *Collection Préhistorique*, 2013

Collection Préhistorique (2013) tradisce il *modus operandi* dell'artista pur senza esplicitarne i meccanismi. Ciò che il progetto editoriale mantiene per così dire invisibile, corrisponde a quell'opera di scavo delle fonti che Henrot avvia trasversalmente, compulsando tra miriade di siti web, biblioteche di preistoria e altrettanti volumi dai quali trae ispirazioni. Il volume, con Ragghianti, Read e Lippard, nasce da un pensare per immagini in cui le dita assolvono a un ruolo operativo imprescindibile, selezionando, ritagliando, incollando i documenti, giustapponendoli sulle pagine del catalogo del '68, oppure ancora intervenendo sul medesimo con squisiti interventi grafici e pittorici. Che un simile lavoro aptico e sotterraneo sussista, non solo si riflette operativamente nel fatto che il libro è a tutti gli effetti sfogliabile, bensì emerge con chiarezza in un celeberrimo cortometraggio licenziato quello stesso anno e avente quali protagonisti schermi di variabili dimensioni e provenienza.

Vincitore del Leone d'Argento alla 55° edizione della Biennale di Venezia, il filmato *Grosse Fatigue* (2013)³⁷⁹⁵, 13 minuti in totale, veniva scritto, girato e montato da Henrot in collaborazione con Jacob Bromber e la galleria internazionale Kamel Mennour. Le vicende relative alla creazione dell'opera video risultano note. Il progetto, finanziato da una borsa di ricerca erogata dallo Smithsonian Institute di Washington D.C., verteva su un tema tanto suggestivo quanto intricato: quello di indagare le origini dell'universo in una prospettiva transculturale. Come nel caso di *Collection Préhistorique*, anche il coevo *Grosse Fatigue* (2013) nasce da una minuziosa attività di spoglio delle fonti a cui Henrot dovette dedicarsi per oltre cinque mesi, scavando nei materiali fisicamente catalogati in uno degli archivi più grandi esistenti, oltre che maggiormente problematici. Il cortometraggio si realizza in una narrazione per immagini sulle origini del cosmo in cui lo scorrere dei contenuti appare accompagnato dalla voce narrante di un rapper, che contestualmente sonorizza il testo redatto da Henrot e Bromber.

Molteplici risultano i livelli che invitano a postulare una corrispondenza sostanziale tra sentire aptico³⁷⁹⁶, nuovi media ed elemento paleostorico. In primis, deve essere messo in luce il principio formale soggiacente al filmato. L'intero svolgersi di *Grosse Fatigue*, infatti, si consuma all'interno di una cornice rettangolare che il fruitore comprende immediatamente riferirsi al *desktop* di un computer³⁷⁹⁷, essendo la medesima occupata da un salvaschermo genialmente galattico e da una costellazione di cartelle opportunamente denominate. Il contesto informatico in cui l'artista-cantrice posiziona il suo utente, pare suggerirci la medesima, afferisce a una sorte di gorgo primordiale e informatico in cui tutto ebbe inizio. L'operazione messa in atto da Henrot si rivela in questo senso di particolare finezza: il dispiegarsi del racconto avviene per il tramite di una ritmica di finestre web che, aprendosi, sovrapponendosi e stratificandosi a velocità incontrollata, traducono le parole cantate in una sequenza fulminea di unità immaginifiche. Ecco allora il riferimento all'intricata trama tracciata

³⁷⁹⁵ Per una recente ed esaustiva introduzione all'opera si veda: J. Kraynak, *Modularities and the Alterity of Search: Racialization, Difference, and Computational Systems*, in *Contemporary Art and the Digitization of Everyday Life*, University of California Press, Oakland, 2020, pp. 151-182.

³⁷⁹⁶ Si deve a Susanne Ø. Sæther l'aver posto in maniera sistematica una prima connessione tra il cortometraggio di Henrot e ciò che l'autrice definisce nei termini di «spazialità aptica» [*haptic spatiality*] e strutturando tale definizione lungo una linea genealogica che, muovendo da Riegl, passa in maniera canonica per Benjamin, Lant, Burch, Marks e Lant. Rispetto alla lettura che propongo in questa sede e che, concettualmente, si riferisce ai meccanismi di simulazione incarnata, la stringata (sebbene nevralgica) analisi dell'opera di Henrot proposta da Sæther si incentra sui rapporti tra sfondo e superficie, ai quali l'autrice perviene rileggendo Riegl via Lant: «osservando tale arte, in particolare a partire dal 2010 circa, ci si imbatte nuovamente in una "peculiare ambiguità spaziale" in cui il superficiale e il profondo, la superficie e la profondità, il piano e il volume sono giustapposti, in modo intrigante e spesso conflittuale. Così un'icona "piatta" di un file cinematografico può essere sovrapposta a una fotografia dello spazio profondo dell'universo, come nell'immagine di apertura dell'acclamato video *Grosse Fatigue* (2013) di Camille Henrot» S. Ø. Sæther, *Touch/Space: The Haptic in 21st-Century Video Art*, in S. Ø. Sæther, S. T. Bull (a cura di), *Screen Space Reconfigured*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, pp. 201-229, qui 202, trad. mia.

³⁷⁹⁷ Un'attenta analisi del cortometraggio di Henrot è già stata fornita da Eleonora Lo Iodice, quale ha messo in luce, sulla scia delle parole dell'artista, come la creazione di un simile cosmogonia, definita da una baraonda di contenuti che si susseguono a ritmo incalzante, «crea, come dice il titolo dell'opera, un'estrema stanchezza. In primo luogo, perché il video inizia con la schermata di avvio predefinita di un computer e sappiamo fin dall'inizio che l'origine del mondo sarà raccontata da questo fastidioso schermo. In secondo luogo, la fatica di cercare di spiegare il mondo e la sua origine, di cercare di assegnare un significato e una cosmogonia al globo terrestre, per realizzare un "tutto" che può essere toccato solo da frammenti. Infine, la fatica della velocità di una voce che quasi come una macchina ripete determinate parole». E. Lo Iodice, *"In the Beginning": Physics and Cosmology in the 20th and 21st century art*, in F. Bevilacqua, I. Gambaro (a cura di), *Atti del XL Convegno annuale SISFA – 2020*, Pisa University Press, Pisa, 2020, pp. 187-194, qui 192. Rispetto all'orientamento sottilmente tecnofobo che, peraltro correttamente, Lo Iodice riconosce in nuce al linguaggio digitale prescelto da Henrot, mi pare che l'artista sfrutti il medesimo in una logica decisamente più propositiva, atta a evidenziare le potenzialità rizomatiche e disorientanti insite nel sistema stesso.

dai nostri antenati sul soffitto di Pech-Merle. Henrot, quasi convertisse in unità binarie (gli ubiqui pixel) lo strato geologico della grotta francese, ne preleva con le dita figura per figura (ossia finestra per finestra), generando un palinsesto altresì stratificato e in movimento. Sin da questo livello, è possibile supporre la piena partecipazione del fruitore i cui polpastrelli, per dirla con Sobchack, vengono indirettamente chiamati in causa dal diagramma caratteristico della navigazione a schede a cui il fruitore del 2013 si trovava già estesamente allenato. Il proliferare e intrecciarsi dei miti cosmogonici, pertanto, giunge a plasmare sul piano digitale il dipanarsi delle finestre lungo una superficie fattasi improvvisamente profonda.

A un primo livello afferente al principio compositivo dell'impresa (la sovrapposizione dei *pop-up* quali ultima derivazione dalla trama zoomorfa di Pech-Merle), si accompagna un secondo più direttamente pertinente all'ordine dei contenuti. Plurime, infatti, risultano le modalità di esposizione sperimentate dall'artista. Le griglie, che si susseguono a ritmo frenetico, presentano sia schermate statiche di pagine web (quali, per esempio, *screenshot* presi da Wikipedia), sia sequenze filmiche girate dalla stessa Henrot. Su questo snodo, ovvero sulle relazioni esistenti tra il principio compositivo del cortometraggio e la sfera dei suoi contenuti, si posiziona un espediente ingegnoso che conduce incidentalmente Henrot a operare ciò che in questa sede ho tentato di descrivere come storiografia aptica. Benché animate da un processo di manifestazione apparentemente autonomo, è fatto noto che, fautore della coreografia di schede di navigazione dietro alle quali la pupilla arranca, si ponga un polpastrello deleuziano pronto a lanciare messaggi in altrettante stringhe di ricerca. Contrariamente al sentore panottico intuito da Deleuze e ai risvolti acheropiti inseguiti da Koons, la giovane Henrot, le mani e l'agire del corpo, non solo lo mette in scena, ma intende gli stessi quale atto necessario perché la conoscenza e la riscrittura sincretica del mito abbia luogo. All'operatore che, insieme a Stein, confortava i sognanti candidati delle sessioni di ipnotismo, Henrot predilige la conoscenza incarnata dell'archivista e l'approccio empirico del tecnico di laboratorio.

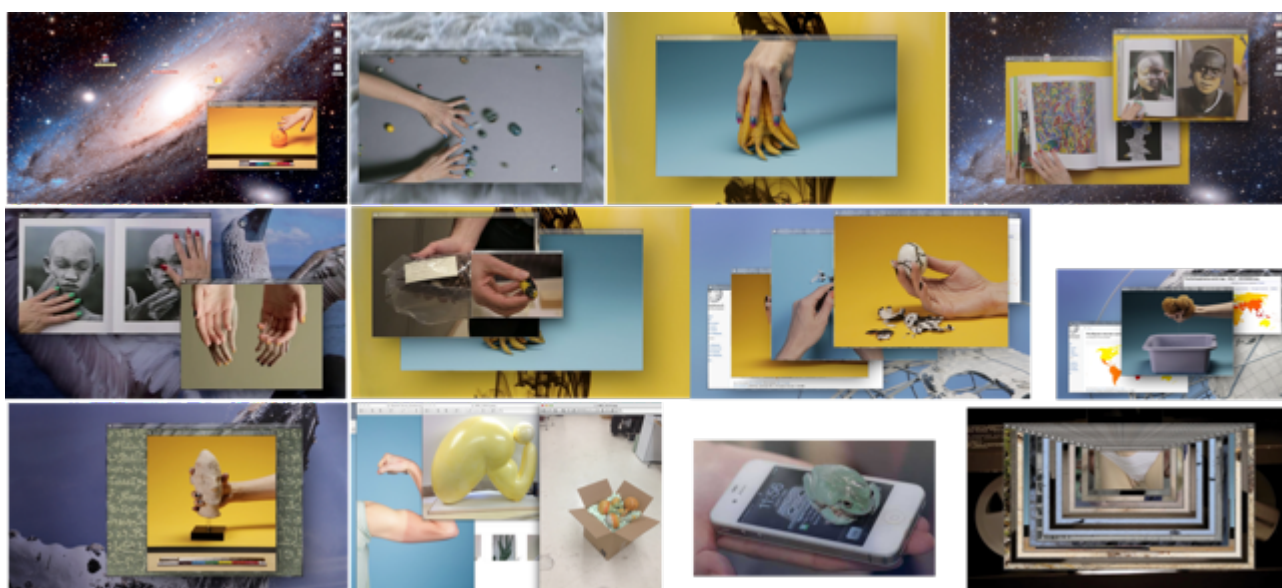


Figure 208: Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013

Così, il processo di nucleosintesi primordiale, che sta alla base del Big Bang, viene restituito dall'artista per il tramite di una ripresa zenitale e parallela al piano, in cui palmi di mani femminili fanno scorrere a tutta velocità e nelle direzioni più incontrollate un nugolo di biglie colorate. La teoria dei quanti, invece, pare accennata recando nella mano un morbido polpo di gomma i cui tentacoli vengono pressati a più riprese sul supporto. Il farsi sincretico del mito non solo costituisce una *bilderschrift* binaria e multimodale, bensì viene mostrato nel suo configurarsi aptico e operativo: Henrot realizza brevi sequenze di mani che sfogliano ponderosi volumi, braccia che scostano con accortezza cassette e ripiani, dita che penetrano sacchetti di campioni, analizzano provette, esplorano pietre, palpano uova, spremono spugne, toccano pagine, “scrollano” riproduzione digitalizzate, si masturbano. Non solo il corpo, bensì *i corpi* risultano sorpresi entro una micro-fenomenologia estesa del contatto: il ventre viscido di una rana viene immortalato incollarsi al *display* di una iPhone, un'anziana tartaruga gusta una foglia di lattuga, un mammifero non meglio specificato depone in gran velocità le uova. La dimensione tacciata come disincarnata di una ricerca condotta tra database, schede di navigazioni e finestra a pop-up rivelano la propria materialità e la dimensione corporea intersecando i duplici orizzonti della ricerca digitale: quello compiuto con i polpastrelli scavando tra le fonti cartacee, editoriali e fisiche e quello realizzato premendo i medesimi sul ricettivo mouse, operando una minuziosa azione di pellicolaggio delle fonti.

Il fatto che l'artista concepisca «la visione del film come un'esperienza fisica», preferendo non trasmettere il medesimo su un monitor di computer, bensì proiettandolo all'interno di un'ampia stanza buia e da lei stessa progettata³⁷⁹⁸, così che il fruitore possa seguirlo da seduto ed eventualmente rivederlo, molto può dire su come Henrot intenda la propria prassi.

Le più recenti opere licenziate da Henrot, in questo particolarmente simile a Prouvost, celebrano una teoria di raffigurazioni zoomorfe di sapore preistorico (si pensi al graffito *Untitled – War Pigeons* del 2022), a riprova dell'intersezione che l'artista sistematicamente ricerca tra estremamente remoto, presente e futuribile. Un'opera grafica quale l'iconica *My Anaconda Don't* del 2015, mutuando deliberatamente il proprio titolo dalla *hit* musicale della statunitense Niki Minaj uscita l'anno precedente, risemantizza la figura de “l'homme oiseau” discusso da Laming-Empeaire, in una triade di figure femminili ibride con testa di uccello e alti stivali. Allo stesso tempo, la creazione di monumentali sculture bronzee dall'aspetto totemico e aventi non di rado forme arrotondate e parvenze teriomorfe, non fa che acuire il sospetto di una comprensione profonda, si direbbe paleostorica, dell'azione globalmente toccante di un corpo non necessariamente umano. Mentre Prouvost poneva il proprio fruitore alle prese con un pixel violentemente sciamanico, Henrot pare mettere sotto assedio la veneranda tradizione della scultura monumentale in bronzo per il tramite di un personaggio curiosamente ibrido. Si direbbe che l'umanoide qualificante il tutto tondo *No Message* del 2016 (bronzo, 200 x 132 x 41 cm) “ridicolizzi” in maniera bonariamente ironica la statua da spazio pubblico o da piazza, per dirla con Hildebrand, scolpendo un'entità allungata e dal corpo ricurvo, colto nell'atto di scrutare il proprio smartphone con una tale concentrazione da perdere una goccia di saliva dall'angolo delle labbra. La goccia aptica della scultura bronzea sull'interfaccia aptica. Dallo stratificato palinsesto inciso sulla volta argillosa di Pech-Merle, sarà necessario

³⁷⁹⁸ Si tratta di alcune osservazioni formulate dall'artista in occasione di un documentario di presentazione dell'opera presentato nel 2014. Il documentario è visibile al seguente link (visitato il 30 marzo 2020): <https://vimeo.com/86174818>.

domandarsi se tale ritmica di segni possa assurgere allo stadio di coreografia e se, più precisamente, una simile transizione possa riguardare una delle interfacce aptiche di più esteso e quotidiano utilizzo: i *touch screen*.



Figure 209: Camille Henrot, *Untitled – War Pigeons*, 2022; Camille Henrot, *No message*, 2016

5.5. Julien Prévieux: «archive of gestures to come»

Nell'ottobre del 2022, gli archeologi cognitivisti Michael O'Connor e Alan Cienki pubblicavano un illuminante studio volto a connettere due campi tra loro apparentemente distanti. Affermavano a questo proposito gli autori:

Prendiamo come fulcro di questo lavoro due pratiche apparentemente disparate – la *danza e l'arte rupestre preistorica* – per illuminare i punti in comune delle *pratiche incarnate* che rivelano *nuove intuizioni teoriche*. Mentre la *danza* utilizza chiaramente *le tracce temporali del corpo per modellare lo spazio e creare significato*, anche i *disegni delle grotte* hanno iniziato a essere spiegati e interpretati attraverso *tecniche cinestesiche e metaforiche incarnate*. Un elemento chiave che questi campi hanno in comune è il ruolo delle *linee*. Lo studio delle linee è diventato un campo di ricerca a sé stante, grazie soprattutto al lavoro fondamentale di Ingold sulla “linealogia” [*linealogy*]. Considerando *la natura animata delle linee e la risposta cinestesica che hanno sul corpo*, le pratiche artistiche contemporanee possono trovare dei *paralleli con la natura dell'arte rupestre antica*, se riconosciamo la somiglianza che questi campi condividono nella *formazione e nell'interpretazione del significato attraverso il movimento e l'impegno materiale*. Le linee sono un fenomeno che, se osservate come tracce, memorie di movimenti avvenuti in passato, diventano un principio organizzativo che unisce campi lontani come l'arte rupestre e la danza³⁷⁹⁹.

Il fulcro dell'ipotesi avanzata dagli autori sulla scorta di Ingold, verte sul concepire la linea quale segno visibile, tangibile ed esperibile in grado di mettere in moto «realizzazioni complesse e multimodali» che permettano di interrogare le relazioni esistenti tra «rapporto tra movimento, linea e mente estesa». Con Stein, Clifford-Williams, O'Keeffe e Schneemann la linea assurge a dispositivo aptico atto a far risuonare nelle tracce disegnate o incise il movimento del corpo dell'artefice-danzatore.

Laddove l'indagine condotta da O'Connor e Cienki culminava con la realizzazione di uno studio empirico in cui a un campione scelto di danzatori contemporanei veniva chiesto di mettere-in-movimento uno

³⁷⁹⁹ M. O'Connor, A. Cienki, *The materiality of lines: The kinaesthetics of bodily movement uniting dance and prehistoric cave art*, in “Front. Commun”, Vol. 7, 5 ottobre 2022. Consultabile al link (visitato il 2 novembre 2022): <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomm.2022.956967/full>.

«scarabocchio» disegnativo tracciato dai medesimi, in questa sede, nell'egida dei diagrammi lineare aptici che il presente lavoro ha tentato di rintracciare, vorrei proporre un ulteriore fonte. Con Berenson, Stein e Danz, il linearismo, facendosi una questione coreografica, interseca la scienza dell'aptica e, nella fattispecie, uno degli esemplari di interfaccia aptico per eccellenza: il *touch screen*.

Julien Prévieux, nato a Grenoble nel 1974³⁸⁰⁰, debuttava sulla scena francese nell'ultimo quarto degli anni Novanta. Vincitore nel 2014 del prestigioso Premio Duchamp³⁸⁰¹, l'artista denota nella sua produzione una pratica squisitamente intermediale dove alla performance, linguaggio sperimentato in maniera estesa, si accompagna l'assidua interrogazione della scultura e del disegno, non di rado con finalità sociopolitiche³⁸⁰². Nell'ambito delle tematiche destinate a intersecare trasversalmente la pratica di Prévieux si pone il complesso rapporto esistente tra le tecnologie digitali, esemplificate nella fattispecie dagli algoritmi, dai sistemi di sorveglianza e dai meccanismi economici, e il corpo, colto nella una sua vocazione fenomenologica di entità agente. È in una simile cornice che deve essere collocata la relazione tra danza, linee e nuove tecnologie, che intendo di seguito indagare, a partire da una delle opere più note di Prévieux.

I seminali risultati della serie decennale *What Shall We Do Next?* (2006-2014) vedevano la luce nell'inverno del 2006. Dal 20 gennaio 2006, come attesta il primo filmato del nucleo di lavori, Prévieux avviava una meticolosa attività di catalogazione di quelli che l'artista definisce nei termini «gesti brevettati» [*patented gestures*] e di «archivio dei gesti a venire» [*archive of gestures to come*], ovvero di un registro di movimenti implicati nell'utilizzo di nuove tecnologie³⁸⁰³. Tali gesti “primordiali” dell'era digitale, commercializzati su larga scala agli inizi del nuovo Millennio e, nella fattispecie, per il tramite delle console Nintendo DS, registrano uno spettro di automatismi digitali destinati ad attecchire diffusamente a seguito del lancio di iPhone nel giugno del 2007. In una sobria grafica da film d'animazione, Prévieux esibisce i gesti classificati in tale database in itinere in cui, assumendo un punto di vista zenitale (in un riferimento che, dato il soggetto della veduta, immaginiamo poter influenzare la giovane Henrot) l'artista immortalava un paio di mani assolvere uno spettro di movimenti ritmici acquisti nel tempo. Indice e pollice che scorrono ripetutamente lungo un invisibile schermo percorrendo molteplici traiettorie; il pollice che si preme su un'entità invisibile simulando di schiacciare un bottone; ancora il pollice e l'indice che si avvicinano e allontanano a zoomare il display... pur senza tracciare alcuna linea graficamente visibile, le dita disegnate di Prévieux, oltre un secolo dopo Stein, dispiegavano un altresì emblematico diagramma lineale spogliato dalla sua funzionalità.

³⁸⁰⁰ Cfr. C. Dirié, *Tractatus-Economicus-Artisticus, L'art et la manière de Julien Prévieux, aventurier ès économie*, in “PCA-Stream”, 2008. Consultabile al link (visitato il 20 maggio 2022): <https://www.pca-stream.com/fr/articles/tractatus-economicus-artisticus-l-art-et-la-maniere-de-julien-previeux-aventurier-es-economie-77>.

³⁸⁰¹ J. Prévieux, *Julien Prévieux on his solo exhibition at the Centre Pompidou*, in “Artforum”, 7 dicembre 2015. Consultabile al link (visitato il 10 marzo 2022): <https://www.artforum.com/interviews/julien-previeux-on-his-solo-exhibition-at-the-centre-pompidou-56545>.

³⁸⁰² D. Parisi, *Fingerbombing, or 'Touching is Good': The Cultural Construction of Technologized Touch*, pp. 65-83.

³⁸⁰³ S. McAuliffe, *The Changeability of the World: Utopia and Critique*, in K. Thiale, B. M. Kaiser, T. O'Leary, *The Ends of Critique. Methods, Institutions, Politique*, Rowman & Littlefield, Maryland, 2020, pp. 57-74, qui 71, trad. mia.



Figure 210: Julien Prévieux, *What Shall We Do Next?*, 2006-2014

D'altro canto, lungi dal ricondurre tale ritmica a una questione di pertinenza esclusivamente oculo-manuale e tendenzialmente visiva³⁸⁰⁴, il passo successivo compiuto dall'artista, coincide con l'immettere suddetta logica in una dimensione propriamente comunitaria. Non solo, allora, le aule per studenti e i seminari divengono i luoghi atti a mettere a frutto tale eversiva opera di de-funzionalizzazione, ma anche lo spazio assurge a cornice materiale in cui far coreografare i suddetti automatismi da un gruppo di performer³⁸⁰⁵. "The Mind Is a Touch Screen" potrebbe forse affermare sessant'anni dopo Yvonne Rainer. Tale traduzione corporea del gesto nella terza dimensione riporta il tic automatizzato alla sua radice preistorica, reiterativa, locomotoria, *visualizzando* un diagramma di linee invisibile che solo il corpo nel suo oscuro sentire può mettere a sistema e il cui senso, da ultimo, rimane inintelligibile. Muovendo da una compagine di corpi che con Rainer danzano gli automatismi dell'era digitale, rendendone ancora più netta la percezione che essi declinino in una questione carnale, muscolare e vestibolare una faccenda ormai scarnificata di senso, occorre in chiusura tornare a una delle unità più piccole del repertorio preistorico, nonché la venere del Paleolitico superiore da cui si sono prese le mosse.



Figure 211: Julien Prévieux, *What Shall We Do Next?*, 2006-2014

5.6. Marguerite Humeau: «forms that belong almost to our DNA»

Se nel caso di Prouvost ed Henrot l'elemento paleostorico si interseca con il medium filmico, il *jeu de mot* e con il predominio animistico, Marguerite Humeau intesse un intenso dialogo tra scienza, tecnologia e sciamanesimo. Nata nel 1986 a Cholet (Francia), Humeau si formava all'istituto BTS Textile Design (ENSAAMA) di Parigi, per poi specializzarsi presso la Design Academy di Eindhoven e al Royal College di

³⁸⁰⁴ Già Parisi notava come i disclaimer Nintendo DS tentassero di restituire un'immagine «intersoggettiva», «erotica» e «carezzevole» del toccare affermando: «le pubblicità del DS lo posizionano come un dispositivo che permette il tocco interpersonale – il contatto intersoggettivo – mediato dallo schermo sensibile ed erotizzato. Non più uno spazio di pura visualità, le pubblicità del DS ci insegnano a riconsiderare il nostro rapporto con lo schermo, a non trattarlo come qualcosa che il tatto contamina, ma piuttosto come una superficie destinata a essere accarezzata, punzecchiata e accarezzata» D. Parisi, *Fingerbombing, or 'Touching is Good': The Cultural Construction of Technologized Touch*, p. 71, trad. mia.

³⁸⁰⁵ J. Prévieux, A.-L. Paré, *La Dictature Des Chiffres: Un Entretien Avec Julien Prévieux*, in I. Bruno, E. Didier, J. Prévieux, *Statactivisme*, Zones, Parigi, 2014, pp. 50-55, qui 52, trad. mia.

Londra in Interactive Design. Per sua stessa ammissione la sperimentazione dell'artista si muove tra «passato preistorico o futuro speculativo»³⁸⁰⁶, sperimentando una pluralità di innovative tecnologie. Dalla danza ancestrale ai gesti automatici, la pratica di Humeau conduce la ricerca al suo punto di partenza, tornando a interrogare con originalità il sentire aptico, la plastica contemporanea e la venere del Paleolitico superiore. È il caso dell'installazione ambientale presentata in occasione dell'esposizione *Oscillation*, tenutasi al Museion di Trento nel 2019, prima personale dedicata all'artista francese su suolo italiano e parte di un progetto itinerante presentato lo stesso anno al New Museum di New York e al Kunstverein di Amburgo.

L'ampia sala del Museion, interamente occupata dall'allestimento immersivo di Humeau, si presentava costellata da un regesto di sculture aventi piccole, medie e grandi dimensioni, ispirate all'ormai familiare figurina preistorica. Disseminate liberamente nello spazio, queste ultime venivano accostate a basse sedute rettangolari su cui i visitatori potevano comodamente sedersi o stendersi. Cuore dell'ambiente mediale, scaturito, lo si vedrà a breve, da tali presenze discrete, sebbene solenni nella loro postura, corrispondeva a un enorme schermo architettonico atto a sigillare uno dei lati perimetrali della stanza. Ultima declinazione di una parete-palinese preistorica, lo schermo registrava una ritmica di sonorità progettata dall'artista e destinate a imprimersi su di esso come un morbido graffito, un disegno colto nel suo farsi o una spirometria luminescente. Nella grotta digitale di Henrot, il visitatore *sapiens*, portando a compimento quell'orizzonte di *émanations haptiques* agognato da Haussmann, veniva immerso in un ambiente di sonorità aptiche, da percorrere camminando tra le sculture, avvicinandosi allo schermo, distendendosi al suolo e lasciandosi circonferire dalle onde sonore.



Figure 212: Marguerite Humeau, *Oscillations*, 2019

Come Prouvost, Henrot e Prévieux, la stessa Humeau dimostra la propria indole di artista ricercatrice, impostando le proprie opere su un regesto di fonti teoriche frequentate in maniera non superficiale. L'installazione ambientale scaturisce dall'intersezione di una diade di indirizzi teorici, l'uno vertente sull'interpretazione delle veneri preistoriche, il secondo più direttamente implicato nella costruzione del dispositivo grotta alla luce delle teorie riferibili all'alveo dello Sciamanesimo. In entrambi i casi, l'elemento tecnologico intrattiene con il repertorio preistorico un rapporto di intenso e consapevole dialogo, atto a rivelare, entro le possibilità dei mezzi, lo spirito profondo e persistente delle suddette rappresentazioni.

³⁸⁰⁶ M. Humeau, *Oscillations*, Exhibition Catalogue (MUSEION, Trento, 12/10/2019-26/01/2019), Museion, Bolzano, 2019, p. 7, trad. mia.

Diversamente dall'operazione orchestrata da Koons con gli esemplari in serie limitata dei totem gonfiabili, la giovane Humeau imposta la propria ricerca su direttrici non del tutto compatibili. Al prelievo pseudo-filologico e normalizzante dell'iconografia delle veneri e, nella fattispecie, dei loro esemplari più rinomati e seducenti, l'artista francese giustappone l'indagine sull'invenzione della forma di tali manufatti (la morfogenesi), interrogando teorie particolarmente originali e battute in minor grado dalla letteratura critica sull'argomento. Da un punto di vista operativo gli esemplari di venere installati vengono realizzati dall'artista a partire da maquette di studio, poi ultimate grazie all'impiego di stampanti fotogrammetriche in 3D. I materiali organici millenari, rispettivamente bronzo, alabastro, marmo e pietra, risultano oggetto di una fabbricazione particolarmente sofisticata, atta a rendere i suddetti materiali coriacei improvvisamente morbidi e vitali.

Un esemplare quale la calcarea *Venus of Frassassi, A 10-year-old female human has ingested a rabbit's brain* (2019, 79.7 x 32 x 28 cm) evidenzia il processo mediante cui Humeau dialoga con i reperti preistorici. Il manufatto di partenza corrisponde all'omonima Venere di Frassassi, un esemplare rinvenuto nel 2010 dall'equipe dell'archeologo francese Jean Clottes durante una campagna di scavi nelle Marche³⁸⁰⁷. Databile al Tardo Pleistocene, la microscopica scultura, alta circa 8.7 mm, riecheggia la più celebre Venere di Savignano, denotando uno sviluppo fortemente allungato con un semplice abbozzo degli arti superiori e inferiori, il volto lasciato in un regime di anonimato e l'enfasi riposta sull'area del basso ventre³⁸⁰⁸. Non è da escludere che Marguerite Humeau sia pervenuta alla conoscenza di tale esemplare di recente scoperta e solo lateralmente nominato rispetto a un nucleo di figurine la cui conoscenza può dirsi ormai storicizzata, almeno da un punto di vista nominale, anche dal grande pubblico, per il tramite del già nominato Jean Clottes, di cui l'artista frequenta le celebri teorie sullo sciamanesimo, attualmente oggetto di plurime e severe³⁸⁰⁹ disamine.

Per comprendere l'operazione orchestrata da Humeau occorre vagliare il manufatto considerando il titolo nella sua interezza. Oltre a presentare la piccola scultura di Frassassi, di cui l'artista sviluppa oltre il riferimento strettamente filologico tanto la struttura compositiva, restituita allora decuplicata, quanto i materiali, è la

³⁸⁰⁷ M. Coltorti et al., *A New Paleolithic "Offering Venus". From Frassassi Gorge (Marche, Italy)*, in J. Clottes (a cura di), *Pleistocene Art of the World*, in *Proceedings of the Ifrao Congress*, settembre 2010, pp. 1275-1289.

³⁸⁰⁸ *ivi*, pp. 1275-1278.

³⁸⁰⁹ Quale più recente sviluppo di una tradizione storiografica decennale, deve essere ricordato come si situò in Francia, nell'ultimo decennio del secolo scorso, un rinnovato interesse per il cosiddetto pensiero magico. Mi riferiamo nello specifico alle fortunate *théorie chamaniques* elaborate da Jean Clottes e Daniel Lewis-Williams dalla seconda metà degli anni Novanta (J. Clottes, *Voyage en préhistoire*, La Maison des Roches, Parigi, 1998). Sulla scorta di Reinach, Bégounén e Breuil (*ivi*, p. 439), Clottes rivendica il valore doppiamente «creatore» delle immagini animali nell'arte del Paleolitico. Da un lato, una possibile origine dell'attività iconica deriverebbe dall'abilità del cacciatore-raccogliatore di emulare in forma disegnativa le impronte dell'animale che andava inseguendo (*ivi*, p. 438). Dall'altro, attraverso un fenomeno di *trance* in tre stadi provocato dal consumo di sostanze psicotrope, lo sciamano sarebbe stato in grado di catturare lo spirito delle fiere nelle loro rappresentazioni in effigie. Mediatore tra il mondo dei viventi e quello dei non viventi, lo sciamano riconosce nella superficie geologica «un dispositivo» che lo conduce, come scrive Michele Cometa, «in trance nel mondo dell'aldilà, consentendo nello stesso tempo ai teriantropi (ovvero gli stessi sciamani trasformati) di (ri)emergere dalle fessurazioni della parete stessa» (M. Cometa, *Profondità della superficie. Una plaeontologia dello schermo*, 2018 p. 12). Non sono mancate negli anni successivi severe critiche alle letture sciamaniche che ne hanno messo in discussione tanto le presunte basi neuroscientifiche, quanto le istanze stilistiche (P. G. Bahn, *Expecting the Spanish Inquisitions: Altamira's Rejection in its 19th Century Context*, in A. S. Goldsmith et al. (a cura di), *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, University of Calgary Archaeological Association, Calgary, 1992, pp. 339-46.). Non è questa la sede per approfondire la suddetta questione. Sia sufficiente ribadire il rilievo che ebbe nella storiografia francese per tutto il Novecento delle istanze variabilmente afferenti all'animismo, alla *magie della chasse* e, più generalmente al pensiero magico: come si vedrà la persistenza di una tradizione a tal punto consolidata giocherà un ruolo non marginale anche nella produzione di Prouvost, Henrot e Humeau.

connessione istituita tra tali remoti manufatti e un'altresì ancestrale pratica di ingestione il tema nevralgico posto da Humeau, passando per la frequentazione di una suggestiva teoria elaborata nei primi anni Novanta dall'antropologa statunitense Bethe Hagens³⁸¹⁰. Nel solco delle indagini susseguite a ritmo incalzante dai primi anni Settanta per opera di Marija Gimbutas e incentrate, come si è già visto, sul rintracciare la linea di evoluzione della figura paneuropea di Goddess femminile, Hagens rigetta il tentativo, del resto non univoco, di ricondurre le veneri del Paleolitico superiore al macro-tema della fertilità e della procreazione. Cuore della proposta interpretativa elaborata dall'antropologa statunitense coincide invece con leggere in tali manufatti il sintomo di una conoscenza profonda, di carattere squisitamente corporeo ed esosomatico, delle strutture degli animali, come si è detto soggetto di assoluto predominio nel repertorio preistorico. A tal proposito, Hagens ha posto l'accento su come l'uomo di Cro-Magnon dovette possedere una conoscenza tutt'altro che fumosa «della muscolatura e della struttura scheletrica di diverse creature», unitamente a una sincera curiosità per il mondo animale³⁸¹¹. Rivendicando il valore totemico posseduto da specie quali «tartarughe, uccelli, serpenti e rettili in generale»³⁸¹², Hagens propone di intendere le figurine preistoriche come delle “repliche” scultoree di cervelli animali (probabilmente di tartarughe) che sarebbero state divorate dalle progenitrici e dai progenitori al fine di attivare esperienze di *trance* di matrice rituale-sciamanica³⁸¹³.

È dalla vivace riflessione su tali formulazioni teoriche, destinate peraltro a precorrere di almeno un lustro il procedimento per quattro stadi di *trance* postulati da Clottes e David-Williams nel 1996, che Humeau avvia la campagna di “stampa” di quelle che, allora, devono essere intese a tutti gli effetti nei termini di «veneri-cervello» [*venus brains*]. Mentre le macchine neocapitaliste di Koons, decuplicate sino a divenire alte più di due metri, rese oscenamente riflettenti e, soprattutto, fantasmatiche nel loro aderire alla vita delle merci, le veneri fotogrammetriche di Humeau costituiscono delle vere e proprie entità medianiche, degli spettri fattisi materia. Venendo sussunti dall'organismo e recati tra le mani, tali oggetti, ora assurti al rango di apparizioni che abitano lo spazio, trovano nella grotta digitale il proprio luogo di elezione. I lamenti gutturali da esse idealmente prodotti circondano il fruitore, richiedendo ancora una volta che le sue facoltà cinetiche, locomotorie e immaginative vengano sollecitate da un coro di voci che avvolge. Il composito schermo digitale, con Michele Cometa sulla scia di Clottes e Lewis-Williams, si è fatto «velo»: «la parete non è dunque semplicemente uno schermo, ma un passaggio, o meglio, è un passaggio perché è uno schermo, un “velo” che dissimula l'Altrove ma che può essere facilmente attraversato (penetrato) a prescindere dalla durezza della parete stessa»³⁸¹⁴.

³⁸¹⁰ B. Hagens, *Venus, Turtles, and Other Hand-Held Cosmic Models*, in “On Semiotic Modeling. Approaches to Semiotics”, Vol. 97, 1991, pp. 47–60.

³⁸¹¹ *ivi*, pp. 26-27, trad. mia.

³⁸¹² *ivi*, p. 27, trad. mia.

³⁸¹³ *ivi*, p. 28, trad. mia.

³⁸¹⁴ M. Cometa, *Profondità della superficie. Una paleontologia dello schermo*, p. 12. Riporta Cometa, traducendo un passaggio desunto dalle teorie sciamaniche di Jean Clottes e Thomas A. Downson: «abbiamo ipotizzato che le pareti dei ripari rocciosi fossero in un certo senso un velo, un “velo dipinto”, sospeso tra questo mondo e il mondo degli spiriti. In alcuni casi piccole aperture, gradini e altre conformazioni della roccia, amplificati nella visione in *trance* degli sciamani, davano loro un'opportunità di penetrare il velo. In altri l'applicazione della pittura spalmata sulla roccia facilitava

Subentrare nel flusso, emblema cruciale dell'era digitale, significa abitare con il corpo un'inedita «stanza della trance» [*trance room*]³⁸¹⁵ e lasciarsi sfiorare dalle voci di spiriti che, incarnatesi in involucri modellati dalle più sofisticate tecnologie, trasmettono messaggi dai meandri della storia profonda, destinati a rimanere inintelligibili per le orecchie umane, eppure toccanti per il corpo in movimento.



Figure 213: Marguerite Humeau, *Venus of Hohle Fels, A 70-year-old female human has ingested a snake's brain*, 2019; Marguerite Humeau, *Seated Lady of Çatalhöyük*, *A 40-year-old female human has ingested the brain of a hedgehog*, 2018

La minuta *Venus of Hohle Fels, A 70-year-old female human has ingested a snake's brain* in alabastro (2019, 15.5 x 12 x 2.95 cm), triplica le misure dell'originale paleolitico, declinandone il tracciato nelle forme anatomiche di un morbido cervello. La bronzea *Seated Lady of Çatalhöyük, A 40-year-old female human has ingested the brain of a hedgehog* (2018, 60 x 53 x 58 cm) scioglie gli attributi antropomorfi della neolitica *Donna seduta di Çatalhöyük*³⁸¹⁶ in un organismo morbido che pare venire colto nell'atto di sciogliersi.

Benché immobili e immote, tali presenze spettrali, con Lippard “post-dinamiche”, celano in sé il sintomo di un movimento che eccede la comprensione umana. «Sono creature – afferma con acume Emily Spicer – che si possono immaginare in movimento quando ci si volta le spalle»; manufatti il cui potenziale sciamanico, lungi dall'arrestarsi sulle loro giovani epidermidi, trasuda dalle medesime, propagandosi in un coro di voci che attivano lo spazio. Humeau concepisce le forme esibite dalle ancestrali veneri del Paleolitico superiore quali «forme che appartengono quasi al nostro DNA», venendo essere lentamente «trasmesse di generazione in

l'accesso al mondo degli spiriti, e l'artista-sciamano poteva immaginare di attraversare queste aperture create ritualmente. In molti casi sembrava quasi che il velo fosse così diafano che un animale o uno sciamano poteva semplicemente trasparire attraverso di esso. Infine, segni sulle rocce potevano essere talvolta trasformati in misteriose creature che facevano capolino dal mondo degli spiriti» J. Lewis-Williams, J. David-Dowson, A. Thomas, *Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face*, in “The South African Archaeological Bulletin”, Vol. 45, N. 151, 1990, pp. 5-16, qui 15 già in Cometa, *Profondità della superficie. Una paleontologia dello schermo*, p. 13.

³⁸¹⁵ M. Humeau, E. Spicer, *Marguerite Humeau – interview: “I think art was born from a will to become eternal, to leave a permanent trace”*, in “Studio International”, 11 marzo 2020. Consultabile al link (visitato il 3 marzo 2022): <https://www.studiointernational.com/marguerite-humeau-interview-art-born-from-will-to-become-eternal-leave-a-permanent-trace>.

³⁸¹⁶ M.M. Voigt, *The Splendour of Women: Late Neolithic Images from Central Anatolia*, in C. Renfrew, I. Morley (a cura di), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, McDonald Institute Monographs, Cambridge, 2007, pp. 157-175. Elaborando una capillare ed esaustiva analisi comparativa e morfologica Voigt ha messo in luce l'utilizzo presumibilmente rituale che simili figure neolitiche (anch'esse di piccole o piccolissime dimensioni) dovettero assolvere.

generazione»³⁸¹⁷. L'artista ha ammesso in più sedi di essere «ossessionata» da un tema che, a ben vedere, accomuna tanto i “palloni” di Koons quanto i cubi intonsi di Judd, ossia la grande questione sociale, rituale, collettiva e finanche preistorica della morte³⁸¹⁸. La sua pratica rende la scultura un *medium* di ricreazione della vita secondo itinerari squisitamente interdisciplinari, in cui paleontologia, zoologia, ingegneria e filosofia si intrecciano a creare un nodo indissolubile. Un linguaggio che, viaggiando tra le ere e giungendo alle origini materiali della sua stessa storia, aderisce a un emblema oggi trasversalmente diffuso: «ogni scultura – afferma Humeau delineando l'ennesima intersezione tra terza dimensione e superficie, tra materialità e dispersione della materia, tra staticità e sussunzione immobile del movimento – è uno *screenshot* di un momento in mutazione»³⁸¹⁹.

Se il desiderio di riportare in vita, per il tramite della voce, alcuni mammiferi preistorici che popolavano la Terra centinaia di migliaia di anni trova ampio riscontro nella pratica di Humeau³⁸²⁰, la ricerca dell'artista francese non si è arrestata dinnanzi alla possibilità di interrogare in una prospettiva filogenetica e ontogenetica le origini della specie umana. Nel 2016 si data l'installazione ambientale *FOXP2. Proposal for Reenacting the Origin of Sentient Life* in cui Humeau, prendendo le mosse dal saggio di Jared Diamond *The Third Chimpanzee: The Evolution and Future of the Human Animal*, si pone l'impossibile obiettivo di «ricostruire artificialmente l'origine della vita cosciente», percorrendo un itinerario vichiano e ragghiantiano in cui la «coscienza», per l'artista, equivale alla «capacità di fare esperienza, di sentire, di percepire soggettivamente, di avere un senso del sé»³⁸²¹. Il riferimento a Vico e allo storico dell'arte Ragghianti potrebbe risultare del tutto inappropriato per una giovane artista francese. Tuttavia, parrebbe sufficiente entrare, idealmente, nello studio di Humeau, perché possa risultare tutt'altro che avventato ricondurre la pratica dell'artista a un orizzonte di storiografia tanto aptica quanto laboratoriale.

³⁸¹⁷ *ibidem*, trad. mia.

³⁸¹⁸ *ibidem*, trad. mia.

³⁸¹⁹ M. Humeau, S. Sherwin, *Artist Marguerite Humeau reinvents the past to create the future*, in “Art Basel”, 2018. Consultabile al link (visitato il 4 marzo 2022): <https://www.artbasel.com/news/marguerite-humeau-art-basel-miami-beach-clearing-skye-sherwin>.

³⁸²⁰ Mi riferisco nello specifico a come sin dal 2012 Humeau abbia sperimentato una direzione di ricerca in cui sensorio, zoomorfismo e tecnologia si intrecciano ponendo al centro una componente la cui memoria si perde nello scorrere dei millenni: la voce. A quell'anno si data infatti l'installazione con documentazione video *Proposal For Resuscitating Prehistoric Creatures* estensione del progetto di laurea dell'artista al Royal College of Art di Londra. In essa l'artista, coadiuvata da un'equipe altamente specializzata di paleontologici, zoologici e tenta di “resuscitare” la vocalità di tre mammiferi estinti – un mammut imperiale, un *Ambulocetus* e un *Entelodont* – «ricostruendo i loro tratti vocali: i polmoni, la trachea, la laringe, le corde vocali, le cavità di risonanza» a partire dal loro scarno esoscheletro attraverso un modello in 3D: E. Chalcraft, *Proposal for Resuscitating Prehistoric Creatures by Marguerite Humeau*, in “Dezeen”, 11 luglio 2012. Consultabile al link (visitato il 5 marzo 2022): <https://www.dezeen.com/2012/07/11/proposal-for-resuscitating-prehistoric-creatures-marguerite-humeau/>.

³⁸²¹ M. Humeau, K. Herriman, *Artist to Know: The 29-Year-Old Effortlessly Melding Science and Romance*, in “The New York Times Style Magazine”, 24 giugno 2016. Consultabile al link (visitato il 5 marzo 2022): <https://www.nytimes.com/2016/06/23/t-magazine/art/paris-elephant-sculptures-marguerite-humeau.html>.



Figure 214: Montaggio studio Marguerite Humeau

Nel solco di Henrot e, incidentalmente, delle ponderose pubblicazioni editoriali sulla preistoria edite sin dal primo quarto del Novecento, tanto la pratica quanto la prassi di Humeau si radicano nella manipolazione della materia e nell'assemblaggio digitale di fonti eterogenee assemblate dalle dita dell'artista. La parete dello studio, sorta di impaginato trasposto in verticale di una monografia, condensa nel suo diagramma di ritagli, fotografie, schizzi, acquerelli e maquette il palinsesto di una finestra web punteggiata di schede *pop-up* e la sua progenitrice più remota, ossia la parete effigiata. Risalendo alle origini del tempo, il progetto si concluderà sulla proposta metodologica di una storiografia aptica dalla quale si sono prese le mosse e che, abbandonando le trame del contemporaneo, interroga un progetto di divulgazione culturale di eguale respiro.

5.7. *Meet Our Ancestors* (2020): manipolando la storia profonda

Nell'introdurre il presente progetto, si sono prese le mosse dall'ipotesi di associare a un'indagine sul sentire aptico una metodologia di ricerca che provasse a plasmarsi sul proprio oggetto. Ossia, una modalità di spoglio delle fonti che intersecasse la minuziosa attività di analisi dei documenti svolta dal filologo alle operazioni di scavo condotte dall'archeologo, riunite entro un panorama per così dire laboratoriale. Cuore operativo della storiografia aptica afferisce alla migrazione intermediale di un gesto precipuo, ossia quello di recare tra le mani e di esperire con il corpo le fonti, siano esse primarie o secondarie, analogiche o digitali, plastiche o immateriali. Le pitture rupestri custodite nei sacelli rocciosi di area franco-cantabrica ed esplorate da un sessantenne Giedion, hanno offerto un punto di partenza alle proposte in questa sede avanzate. Laddove, tuttavia, la mirabile proposta avanzata da Papapetros poneva nella visione aptica rieglia il suo referente teorico, in questa sede si è preferito investire di un'importanza inedita il lavoro più propriamente gestuale e corporeo mediante cui la scienza delle immagini assurge a disciplina tecnicamente aptica. Oscillando tra *le storie* dell'aptico, dalle trame cittadine e metropolitane, l'argomentazione torna alle sue "origini" interrogando le *picture* incise, tratteggiate o insufflate dagli anonimi progenitori.

È in una simile direzione che si pone l'atlante intermediale e ipermediale *Meet Our Ancestors*, lanciato lo scorso 28 febbraio 2020, in piena crisi pandemica da SarsCov19 dalla piattaforma Google Arts & Culture³⁸²².

³⁸²² Mi permetto di rimandare, per un'analisi monografica sul progetto di Google Arts & Culture, all'articolo: V. Bartalesi, *Meet Our Ancestors: itinerari transmediali nella preistoria*, in A. Chiurato (a cura di), *Transmedialità e Crossmedialità: Nuove Prospettive*, Quaderni di Visual and Media Studies, Mimesis, Milano, 2022, pp. 329-353.

In linea con il progetto avviato dal colosso statunitense nel 2011, il programma mira a offrire uno spaccato estesamente accessibile, sebbene in maniera solo apparentemente democratica, a una questione tanto delicata quanto suggestiva: ossia, quella delle origini dell'arte. Focus del database messo a disposizione degli utenti di Google risulta essere la Grotta di Chauvet nel dipartimento dell'Ardèche, scoperta in maniera del tutto fortunosa da un'equipe di speleologi il 18 dicembre del 1994. L'intero programma, sfruttando l'interfaccia aptica del *touch screen*, mira a immergere il proprio fruitore entro una narrazione di piacevole utilizzo, benché allo stesso tempo scientifica, consentendogli di interagire con molteplici attività didattiche schiuse da altrettante schede di navigazione. Tra di esse si annoverano la possibilità di selezionare digitalmente, facendoli scorrere con le dita, brani sulla storia di Chauvet e sulle figurazioni in essi presenti; scattare *selfie* a tema preistorico da condividere con gli altri utenti; assistere a filmati e a brevi filmati di animazione rivolti a temi specifici; svolgere quiz incentrati sul rapporto tra arte contemporanea e manufatti preistorici. Molteplici risultano le possibili fonti preposte a una simile operazione³⁸²³; parallelamente, l'architettura del progetto parrebbe sfruttare due ordini di linguaggio fortemente interrelati. Il primo, riferibile al codice mutuato dal mondo cinematografico e riadattato alle logiche di TikTok, social network particolarmente utilizzato dalla Generazione Z, principale consumer di un simile prodotto. Il modello teorico più prossimo risulta quello recentemente formulato da Pietro Montani, che non fortuitamente è tornato con originalità alle metodologie della MET, proponendo una forma di «scrittura estesa» e che «si fonda sull'implementazione di processi di integrazione reciproca tra elementi espressivi eterogenei – l'immagine, il linguaggio, il suono, per limitarsi ai principali – che richiedono la mobilitazione di un atteggiamento creativo già solo per il fatto che l'integrazione stessa non è affatto automatica e può avvenire secondo le più diverse modalità relazionali»³⁸²⁴. Un secondo, parzialmente sommerso eppure rilevabile qualora si presti attenzione non tanto alla composizione dell'atlante, quanto piuttosto all'impaginazione grafica prescelta, afferrisce agli anzidetti volumi editoriali aventi tema preistorico.

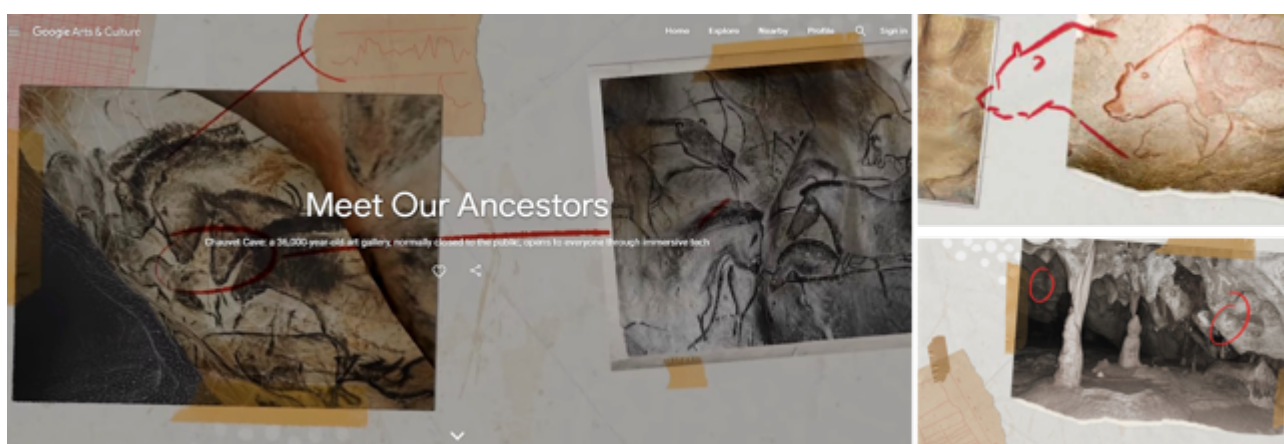


Figure 215: Google Arts and Culture, *Meets Our Ancestors*, 2020

³⁸²³ Cfr. V. Bartalesi, *Meet Our Ancestors: itinerari transmediali nella preistoria*, pp. 341-345.

³⁸²⁴ P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Edizione del Kindle, 2020, p. 6.

Il *layout* prescelto da Google al fine di veicolare i contenuti sperimentando una ritmica di tocchi (Prévieux) riporta al centro, persino graficamente, la vocazione per certi versi polimerica soggiacente all'attività di ricerca. Ne reca chiara prova la primissima schermata con cui il fruitore interagisce accedendo al sito web. Mentre una sintetica indicazione testuale annuncia le finalità e il genere di esperienza che *Meet Our Ancestors* vorrebbe offrire al suo fruitore, un filmato appare proiettato in *loop* a pieno schermo. Componendo vedute panoramiche a repentini *zoom-in*, la telecamera inquadra quello che potrebbe parere tanto l'impaginato preparatorio di un volume editoriale, quanto la vitale bacheca allestita presso uno scavo archeologico, annoverando ritagli cartacei e fotografici issati con pezzi di scotch, disegni e graffiti tracciati in rapidità con un pennarello rosso, ingrandimenti delle fiere ordinatamente disposti. In altri termini, come accaduto con Henrot e diversamente con Prévieux e Humeau, la materialità del processo di conoscenza viene per così dire messa in scena, in maniera letterale, nell'impaginazione grafica del progetto, oltre che essere agita dal fruitore. Nella fattispecie, mi preme in questa sede prendere in considerazione due attività che *Meet Our Ancestors* dispone, diversamente afferenti al sentire aptico. L'una concernente la possibilità di fare esperienza della grotta in Realtà Aumentata (AR), la seconda, maggiormente articolata nella tipologia di prodotti offerti da Google, che afferisce all'esplorazione del paesaggio e della Grotta di Chauvet in Realtà Virtuale (AR). Non meraviglierà riscontrare come numerosi dei temi affrontati sin dall'inizio del presente studio trovino nelle nuove tecnologie una sponda di riflessione particolarmente cogente.

5. 7. 1. Ancora miniaturizzazione: la grotta di Chauvet tra le dita

La compilazione degli apparati testuali e paratestuali che accompagnano l'utente nella fruizione della piattaforma *Meet Our Ancestors*, come si anticipava, risulta particolarmente curata. Tradendo una logica di elaborazione dei contenuti mutuata da social network quali TikTok e, indirettamente, Twitter, il programma riserva un'importanza assoluta alle immagini, generalmente in alta definizione e di grandi dimensioni, e ai contenuti video, non di rado caricando fonti storiche di assoluto rilievo. È possibile riconoscere un enunciato particolarmente attrattivo per il futuro *sapiens* digitale. La grotta di Chauvet, recita infatti una didascalia lapidaria per brevità, è rimasta «intatta/intoccata [*untouched*] dal 34.000 a.C. al 1994»³⁸²⁵. Si tratta di un'affermazione non solo documentaria, dal momento che, a seguito di una frana, l'ingresso alla grotta si trovò a venire naturalmente sigillato, impedendone l'accesso e preservando le manifestazioni iconiche lì custodite dall'azione degli agenti atmosferici e dell'eventuale fruizione dell'antro. Pertanto, essa costituisce una «rivelazione» volta a suscitare l'interesse del suo pubblico, se si considera l'opportunità che il sito offre scorrendo poco oltre.

«Chiuso al pubblico, aperto in AR. Lasciate la grotta di fronte a voi e sperimentate le pitture rupestri in Realtà Aumentata»³⁸²⁶: ecco come i nuovi media, ponendosi al cospetto del tempo profondo e al servizio di una finalità culturale, rendono realizzabile ciò che sulla carta sarebbe impossibile. Ossia, equiparando l'ingombro

³⁸²⁵ Citazione trascritta dalla piattaforma *Meet Our Ancestors* di Google Arts & Culture. Consultabile al link (visitato il 20 ottobre 2021): <https://artsandculture.google.com/project/chauvet-cave>.

³⁸²⁶ *ibidem*.

chilometrico di un sacello litico scavato nella roccia a un minuto idolo paleolitico, i nuovi media rendono possibile esplorare il ventre geologico a ritmo di polpastrelli. Ma in cosa consiste, più precisamente, l'esplorazione in AR? E come interviene la percezione aptica?

Le tecnologie in corso di sperimentazione sul fronte delle interfacce aptiche in relazione alla Realtà Aumentata tradiscono ancora un discrimine non marginale se confrontate alle tecnologie applicate in ambito culturale-artistico. Nell'ambito della Realtà Aumentata Mobile (MAR), afferente alla branca di indagini riferibile all'impiego di *smartphone* o *touch screen*, esistono due macrocategorie di dispositivi attualmente in commercio³⁸²⁷. La prima ed estesamente diffusa, pertiene a quegli apparecchi che consentono al fruitore di inviare e ricevere feedback aptici per il tramite di sollecitazioni eminentemente «cutaneo-tattili» sfruttanti «superfici attive»³⁸²⁸ (il *touch screen*), oppure che esulano dalla presenza di un supporto materiale, concretizzando l'esperienza del toccare in un flusso di protoni che tange il suo fruitore – è il caso delle maggiormente sofisticate tecnologie *Mid Air*³⁸²⁹. La seconda categoria, diffusa in minor grado e particolarmente utilizzata nell'ambito del *gaming*, concerne l'adozione di veri e propri apparati esosomatici da indossare, i cosiddetti *Haptic Wearable Device*³⁸³⁰ che, diversamente, interpellano «cinestesia/propriocezione/forza» nel simulare l'esperienza di locomozione di colui che le indossa³⁸³¹. Le nuove tecnologie aptiche, in altri termini, rinnovano la bipartizione che già Max Dessoir aveva posto nel 1892 al fine di definire la neonata scienza dell'aptica.

Meet Our Ancestors, come la maggior parte dei programmi che si avvalgono di tecnologia AR con finalità culturali – si pensi alla commerciale *Acute Art* – impiega l'interfaccia aptica del *display* (o il monitor di un

³⁸²⁷ C. Bermejo, P. Hui, *A survey on haptic technologies for mobile augmented reality*, in “ACM Computer Surviving”, Vol. 54, N. 9, dicembre 2022, pp. 1-35.

³⁸²⁸ *ivi*, p.2, trad. mia.

³⁸²⁹ Per un'introduzione al funzionamento e al futuro delle tecnologie aptiche “a mezz'aria” [*Mid Air*] si veda: O. Georgiou, W. Frier, E. Freeman, C. Pacchierotti, et al., *Mid-Air Haptics: Future Challenges and Opportunities*, in O. Georgiou (a cura di), *Ultrasound Mid-Air Haptics for Touchless Interfaces*, Springer International Publishing, New York, pp.385-397.

Sebbene la primissima applicazione di tale tecnologia risalgia al 2010, venendo commercializzata da Ultraleap nel 2014, «l'aptica a ultrasuoni – stando ai ricercatori sopra menzionati – è ancora agli inizi», richiedendo di numerose miglioni sul piano tecnico (*ivi* p. 385). Le tecnologie *Mid Air*, infatti, non riescono sempre a offrire delle esperienze altresì performanti, richiedendo non di rado l'utilizzo di dispositivi aventi funzionamento cutaneo-tattile, come recentemente messo in luce dall'equipe di ricerca del californiano Inclusive Interaction Lab University of California: T. J. Dube, A. S. Arif, *Ultrasonic Keyboard: A Mid-Air Virtual Qwerty with Ultrasonic Feedback for Virtual Reality*, in “TEI '23”, 26 febbraio – 1 marzo 2023, Varsavia. Consultabile al link (visitato il 1° febbraio 2023): http://www.asarif.com/pub/Dube_TEI2023_Ultrasonic_Keyboard.pdf.

³⁸³⁰ Cfr. M. van Weygen et al., *An Overview of Wearable Haptic Technologies and Their Performance in Virtual Object Exploration*, in “Sensors”, Vol. 23, N. 1, 2023. Consultabile al link (visitato il 29 gennaio 2023): <https://www.mdpi.com/1424-8220/23/3/1563>. Questo recentissimo studio offre un compendio particolarmente esaustivo sia dei più recenti dispositivi introdotti nel campo dell'aptica, sia del funzionamento dei medesimi. In linea con quanto si è già detto, anche la strumentazione indossabile (in una categoria in cui rientrano tanto il guanto esoscheletrico quanto la tuta), sfrutta una pluralità di sollecitazioni rivolte ai meccanorecettori disseminati sull'epidermide. Più precisamente, la «combinazione di feedback elettrotattile e vibrazionale» si è rivelata particolarmente efficace per simulare la «rugosità» degli oggetti; la «qualità termica» dell'oggetto virtuale esplorato viene realizzata per il tramite di «frigoriferi semiconduttori» atti a trasmettere temperature aventi spettro variabile; attributi quali la «rigidezza» o la «cedevolezza» dell'immagine di un oggetto appare «espressa attraverso una forza o un'intensità di vibrazione proporzionale alle forze» che verrebbero impiegate nell'interagire con l'oggetto reale (*ibidem*, trad. mia). Mentre la «combinazione di feedback tattile e cinestetico è importante per imitare il peso di un oggetto nella VR», gli «attuatori vibrazionali» risultano particolarmente utili, sebbene non necessariamente realistici, nel simulare determinate caratteristiche degli oggetti (*ibidem*).

³⁸³¹ *ibidem*.

computer unitamente al cursore del mouse) per rendere accessibile un render tridimensionale della Grotta di Chauvet tradotta filologicamente per fotogrammetria. Rispetto alle entusiastiche indicazioni riportate sulla piattaforma, in cui si legge «tieni la grotta nella tua mano [*hold the cave in your hand*]. La Francia preistorica vi viene incontro in questa galleria tascabile [*Pocket gallery*]»³⁸³², occorre porre alcune necessarie precisazioni. Se da un lato, infatti, il tema della miniaturizzazione e della visita privata può dirsi assolto, considerata la riproduzione microscopica che l'atlante ipermediale gentilmente fornisce, l'altresì accattivante possibilità di recare la piccola Chauvet tra le dita, solleva alcuni aspetti problematici. Accedere alla funzione in AR, in effetti, non fornisce alcuna effettiva informazione sulla conformazione tattile del budello roccioso. Torna con drammatica urgenza quella discrasia denunciata in più sedi da Wanda Strauven per cui, facendo ritmicamente scivolare i polpastrelli sul *display*, ciò che risulta oggetto del toccare, al di là delle immagini che su di esso baluginano, è pur sempre il film in poliestere che costituisce lo strato più superficiale, ossia il derma dello strumento. In altri termini, recare la micro-grotta tra le dita non equivale ad avvertirne con le medesime il manto roccioso con le sue protuberanze millenarie, il suo dispiegarsi poroso né l'averne contezza, sebbene ridotta, del suo peso.

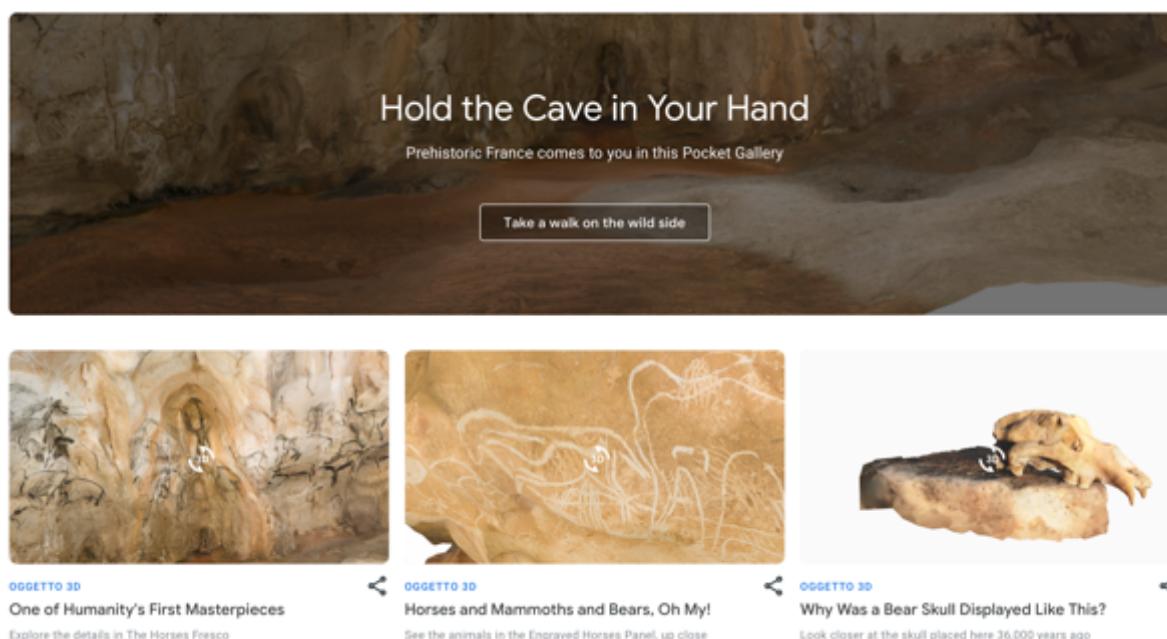


Figure 216: Google Arts and Culture, *Meets Our Ancestors*, 2020

D'altro canto, è pur vero che una simile operazione non consente solo di *vedere più a lungo e più a fondo*. Infatti, lungi dal poter essere equiparata a un montaggio di inquadrature in primo piano prive di contesto, la ricostruzione fotogrammetrica del sacello, quasi il medesimo venisse estrapolato dal suo contesto geologico, ne restituisce la natura squisitamente materiale, celebrandone la configurazione morfologica tutt'altro che planare. Facendo roteare il *rendering* tra le dita, ossia lasciando che il suo avatar galleggi nello spazio antistante

³⁸³² Citazione trascritta dalla piattaforma *Meet Our Ancestors* di Google Arts & Culture. Consultabile al link (visitato il 20 ottobre 2021): <https://artsandculture.google.com/project/chaudet-cave>.

lo schermo, si riceve egualmente una conoscenza inedita della conformazione del “cinema” minerale in cui le porose *pictures*, alla luce baluginante delle torce, si animano in *images* in movimento, rinnovando quella vocazione animistica insita nella figurazione preistorica.

In questo senso, le finalità dell’esperienza, e con lei le interfacce aptiche convocate al fine di assolverle, qui indubbiamente rudimentali e del tutto inadeguate al raggiungimento degli obiettivi annunciati, non possono dirsi esaudite. Allo stesso tempo, risulta legittimo registrare la presenza di informazioni che permettono al fruitore di integrare la propria comprensione dell’arte delle origini avvalendosi dell’intelligenza delle proprie dita. L’impressione che la partita, per lo meno in ambito artistico, si giochi su un campo multimodale in cui risulta un plesso più articolato rispetto all’interazione oculo-manuale, diviene concreta.

Ciò che i lavori di Prouvost, Henrot, Prévieux e Humeau testimoniano sperimentando con linguaggi e proposte autoriali differenti, equivale a come le strategie mediante cui ricondurre al centro della pratica artistica il corpo senziente del fruitore risultino molteplici e sperimentino un livello in cui è proprio la plasticità, posta in relazione con il corpo che si muove, sente, ascolta, cammina, si siede o si stende, a godere di un ruolo nevralgico sul piano inventivo. Una plasticità scultorea che pertiene alla parola, il cui senso viene modellato, nel solco di Stein, in termini sinestesici; che concerne la trasposizione su grandi e piccoli schermi delle modalità mediante cui l’opera d’arte, sia essa una “venere-cervello” modellata in *computer graphics* da Humeau o un cortometraggio documentario girato da Henrot, diviene parte integrante dell’opera; una plasticità ambientale relativa al circolare pulviscolare del suono che tutto tocca nelle sue emanazioni *à la* Hausmann. Risultano appunto questi i temi che lo splendido cortometraggio *The Dawn of Art* (2020) solleva entro una cornice d’eccezione: quella dei meandri inaccessibili della Grotta di Chauvet. Il viaggio nelle storie del sentire aptico, si avvicina al suo “epilogo”, ritrovando nelle sue pieghe le figure che ne hanno ritmato lo sviluppo millenario.

5. 7. 2. «It’s Your Turn to Touch the Wall Cave». Epilogo, ossia, un nuovo inizio

The Dawn Of Art, il cui titolo parzialmente riecheggia quello della monografia apparsa nel 1996 dedicata alla straordinaria scoperta della Grotta di Chauvet da parte degli speleologici francesi Jean-Marie Chauvet, Christian Hillaire ed Eliette Brune³⁸³³, si realizza in un cortometraggio dalla durata di 9 minuti e 45 secondi licenziata dal regista e produttore cinematografico Pierre Zandrowics. In linea con i principi ispiratori di Google Arts & Culture, il prodotto risulta disponibile attraverso una gamma sufficientemente articolata di dispositivi correlati ad altrettanti livelli di esperienza. La modalità maggiormente affine all’esperienza filmica e di più agile accesso per via della strumentazione richiesta pertiene alla proiezione del filmato in 3D dalla piattaforma *Meet Our Ancestors* (che rimanda automaticamente a un canale appositamente creato su Youtube). Senza indossare ulteriori dispositivi, il fruitore può seguire le vicissitudini paleostoriche da una scheda di navigazione del computer oppure sul *display* del proprio *smartphone*, avendo la possibilità di orientarsi a trecentosessanta gradi nell’ambiente digitale sfruttando i comandi presenti sulla tastiera (nel caso si utilizzi un computer), oppure ruotando con le mani lo *smartphone* e mutando conseguentemente il proprio punto di vista.

³⁸³³ Cfr. J.- M. Chauvet, E. B. Deschamps, C. Hillaire, *Chauvet Cave. The Discovery of the World’s Oldest Paintings*, Thames & Hudson, Londra, 1996.

Vi è inoltre una seconda modalità di fruizione del documentario che coniuga la possibilità di un ampio accesso da parte del pubblico all'utilizzo di caschi per la Realtà Virtuale³⁸³⁴. Assecondando l'iter anzidetto, l'utente è invitato a disporre il proprio *smartphone* nel visore e partecipare al cortometraggio risultando a tutti gli effetti immerso nella narrazione paleostorica. L'utilizzo di sonorità sferiche e la possibilità di muoversi su se stessi durante la proiezione rendono l'esperienza particolarmente suggestiva, catapultando il corpo dell'utente del nuovo Millennio in un tempo tanto remoto quanto sensibilmente prossimo. L'ultimo e più sofisticato stadio di fruizione pertiene all'impiego di un più costoso dispositivo *Oculus*, passando per la piattaforma per la Realtà Virtuale di *Steam*. Unitamente al più alto grado di definizione con cui viene trasmessa l'immagine in computer graphic, risulta la possibilità di avvalersi delle manopole di *Touch Controller* a rendere l'esperienza di *The Dawn of Art* più propriamente interattiva.

Deve essere anzitempo sottolineato che, come già avvenuto vagliando l'attività in AR relativa alla miniaturizzazione della Grotta di Chauvet, anche *The Dawn of Art* non sviluppa appieno le potenzialità insite nel medium VR né delle interfacce aptiche, mirando presumibilmente a orizzonti altrimenti orientati. Il fruitore rimarrà deluso, come in effetti è possibile registrare prendendo visione delle poche recensioni rilasciate sulla piattaforma Steam, del fatto di non godere di un proprio avatar personalizzato, di non potersi interfacciare con i personaggi *sapiens* di cui il lungometraggio restituisce un seminale spaccato, di non poter prendere parte a una narrazione più solidamente costruita. Sarebbe scorretto, del resto, valutare negativamente il cortometraggio in virtù degli elementi qui sommariamente elencati. Sebbene *The Dawn of Art* mutui la propria estetica dall'alveo dei videogiochi, è pur vero che il prodotto non possiede finalità per così dire ludico-agonistiche – come è il caso dell'ormai celebre videogioco uscito nel 2019 *Ancestors: The Humankind Odyssey*³⁸³⁵. Piuttosto, si direbbe che esso ambisca a un solo, sostanziale proposito: quello di fare avvertire il proprio utente apticamente prossimo alle progenitrici e ai progenitori del Paleolitico, orchestrando una narrazione culturale conforme a tale traguardo. Laddove parrebbe corretto evidenziare come le potenzialità della Realtà Virtuale non risultino pienamente sfruttate, l'efficace riuscita dell'iniziativa sembra essere garantita da un'affinità di ordine genetico tra il medium (ossia la VR) e il suo oggetto (la grotta-santuario). Non solo in quanto, come si è detto, la conformazione geologica del viscere paleolitico schiude uno spazio immersivo *ante litteram* emanazione di quelle che Andrea Pinotti ha magistralmente definito alla stregua di «immagini an-iconiche»³⁸³⁶, la cui conoscibilità, necessariamente corporea e cinestesica, non può prescindere da un frangente esperienziale fisiologicamente multimodale. Ma anche giacché indossare il visore designa una

³⁸³⁴ Per una esaustiva presentazione sullo stato della Realtà Virtuale e sull'impiego in tale contesto di interfacce aptiche si veda: S. Arcagni, *Immersi nel Futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo University Press, Palermo, 2020, pp. 36-37. Sulla storia di *Oculus*, avveniristico visore la cui produzione venne lanciata nel 2014, ma che, nonostante le speranzose attese, non riuscì a estendere in maniera significativa il mercato della VR, che rimane sostanzialmente ridotto e popolato da dispositivi aventi costi inferiori (ivi, pp. 47-40). Arcagni, in conversazione con produttori e progettisti di visori per VR, ha rilevato l'importanza assegnata all'elaborazioni di feedback aptici, che rappresenta a tal proposito una frontiera in corso di sviluppo (ivi, p. 246).

³⁸³⁵ Per un'introduzione al peculiare videogioco, la cui originalità risiede nel ripercorre le prime fasi dell'evoluzione umana, seguite nelle vicende di un branco di primati, ponendo al centro lo sviluppo delle facoltà neuronali, si veda: W. D. Snyder, *Have Video Games Evolved Enough to Teach Human Origins? A Review of Ancestors: The Humankind Odyssey*, in "Advances in Archeological Practice", Vol. 10, Cambridge University Press, Cambridge, 24 febbraio 2022, pp. 122-127.

³⁸³⁶ A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021.

prima occasione di accesso entro un mondo altro: un gesto non dissimile dall'accedere al viscere litico, attività che richiede il superamento di una soglia unitamente all'«ingressione» per dirla con Böhme, entro una realtà parallela, sia essa il luogo di culti iniziatici o di trapassi sciamanici.

Una volta calzato il visore, le voci delle interpreti Daisy Ridley (nella versione inglese) e di Cécile de France (nella versione francese), assumendo il ruolo di mediatrici tra il mondo degli avi e il corrispettivo degli utenti Google, guidano alla conoscenza del capolavoro preistorico, già definito da Bataille con l'epiteto moderno e sottilmente modernista di Cappella Sistina della preistoria. Al lume di una torcia che l'utente Steam può manipolare, l'argonata paleostorica avvista una compagine di *sapiens* stretti attorno a un focolare che rivela i profili delle gole dell'Ardèche. Il fulcro dell'esperienza, tuttavia, si compie nel perimetro del ventre roccioso e, più precisamente, su quelle superfici (aptico come *aptychus*) che connettono l'oscuro budello al mondo esterno. È in questa sede che ha luogo l'animazione inafferrabile che Giedion intravedeva nell'oscurità della grotta preistorica e per cui, sotto l'influsso di una tremula fonte di luce, la figurazione zoomorfa prendeva magicamente vita. Le oltre quattrocento specie effigiate sul *Grand Panneau de la Salle du Fond*, fregio recondito di Chauvet ritmato da meravigliose *silhouette* di mammiferi in corsa, librandosi dalla greve pietra, si realizzano in una teoria di ologrammi luminescenti destinati a brillare uno alla volta, per poi estinguersi, dinnanzi agli occhi del fruitore. L'acme dell'esperienza immersiva e che massimamente rivela l'ascendente sciamanico preposto alla narrazione, culmina con la restituzione cinematografica delle suddette *silhouette* zoomorfe che, transitando lucifere sulla volta celeste (alter-ego del soffitto litico), da ultimo implodono come fuochi di artificio, circonfondendo il corpo del fruitore con il loro pulviscolo millenario.

Vorrei porre l'accento su una breve sequenza che, entro tale suggestiva manifestazione spiritistica, possiede una valenza letteralmente toccante. Mentre nugoli di grandi bovidi, rinoceronti, orsi e antilopi popolano la volta notturna, le narratrici invitano l'utente a premere la propria mano, su uno degli esemplari che formano il *Panneau des Mains négatives*, ora insufflato da un anelito di stelle. Reiterando il gesto ancestrale dell'impronta, tale frangente aptico conduce il viaggiatore intertemporale di *The Dawn of the Art* letteralmente a contatto con il proprio passato profondo. È pur vero, tuttavia, che i polpastrelli dell'utente non toccano nulla, potendo solo sovrapporsi al perimetro delineato da una mano antica di millenni. Dell'impossibilità di tangere e, si potrebbe suggerire, di possedere il passato profondo rende conto l'epilogo stesso del cortometraggio. Nell'attimo in cui la mano e il suo antichissimo negativo aderiscono tra loro, l'imagosfera paleostorica, rappresentata dalle emanazioni degli spiriti animali, esplose propagandosi in un nugolo di protoni. Loro malgrado, il novello e la novella *sapiens* si ritrovano catapultati nella quieta cornice del Pont-D'Arc, ora sfiorata dal primo sole. Il *topos* della notte dei tempi, infrangendosi, lascia spazio al suo *pendant*, ossia quello di una lunga alba dell'umanità.

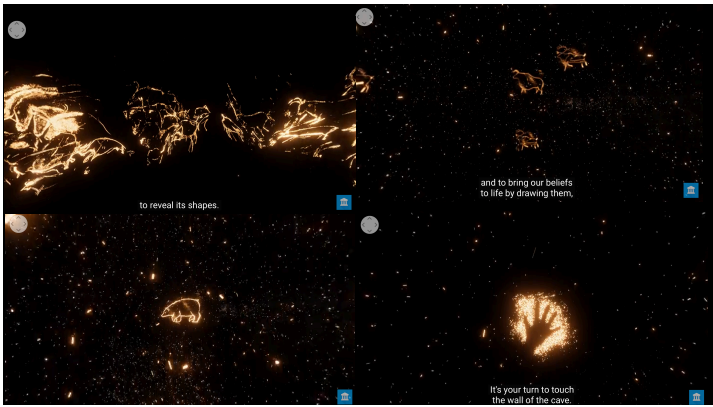


Figure 217: Google Arts and Culture, *The Dawn of Art*, 2020

Come il bambino allunga le mani nello strenuo tentativo di afferrare con le dita il disco della luna, il viaggiatore aptico, che possiamo immaginare stare in posizione eretta, si protende nella ferma volontà, a tratti irrazionale, di far coincidere l'ingombro della propria mano con il corrispettivo insufflato dell'anonimo artefice plurimillenario. Un simile toccare, certamente, afferisce ancora una volta all'alveo dell'astrazione. Anche il *touch controller* non può che restituire l'ipotetica fisiologia del gesto, trasmettendo una serie di vibrazioni che dovrebbero restituire il senso di resistenza esercitato dalla parete geologica, la morfologia della sua superficie grezza, a tratti scivolosa, in più aree accidentata, unitamente al suo procedere indifferente a chi vorrà sfiorarla, dovendo adattarsi alle sue leggi. Volendo adottare una postura forse eccessivamente analitica, l'impronta insufflata, intesa come traccia iconica aggrappatasi indissolubilmente al supporto litico, corrisponde a un'immagine aptica nella sua genesi, sebbene inevitabilmente visiva nel suo funzionamento. Non è certo che gli allenati polpastrelli di un cieco, quei polpastrelli di cui già Diderot elogiava la natura estremamente ricettiva, sarebbero in grado di riconoscere, facendo scorrere il palmo oppure la punta delle dita sul supporto roccioso, il perimetro manuale risparmiato dal pigmento.

Il sentire aptico, lo si è ripetuto a più riprese, costituisce un senso di confine del tutto refrattario a forme di riduzionismo utili allo studioso, sebbene impraticabili nel caso di tale facoltà del sentire. Senza l'ausilio della visione, che in questo caso consente di distinguere, alla velocità del battito di ciglia, l'area occupata dalla mano e resa percepibile dall'imprimersi della terra oca, non vi sarebbe la percezione dell'impronta. Ed è in effetti questo il limite in può incorrere un discorso sull'aptico. Ossia, quello di arrestarsi al manufatto, prelevandolo dalla sua cornice, dal suo contesto, da una trama di relazioni in cui risultano molteplici gli interlocutori chiamati a figurare. Certamente, ciò non significa né potrebbe significare di poter fare a meno del manufatto stesso: qualsiasi riflessione, sia essa storico-artistica o teorica, deve e dovrebbe prendere le mosse dall'oggetto e dalla sua esistenza biologica. Per dirla con le parole di Jole de Sanna riferendosi alla scultura, è necessario prendere in considerazione l'opera nelle sue molteplici vite, concependo le medesima entro una prospettiva relazionale. Esisterà allora una temporalità antecedente all'opera, che racchiude i momenti necessari perché quest'ultima accada e si lasci accadere. Ossia, il frangente equivalente all'invenzione del manufatto, in questo caso la catena di operazioni necessarie per macinare il pigmento, disporlo entro una cannula e insufflarlo tenendo la mano o

a contatto con la parete o da essa leggermente sollevata³⁸³⁷. Vi è poi un secondo momento in cui la vita dell'opera e, in questo caso, dell'impronta, segue delle traiettorie del tutto indipendenti dal suo artefice. Gli agenti atmosferici, lo sgretolarsi della roccia, l'invecchiamento del pigmento concorrono a rendere il manufatto una creatura inserita entro una relazione paritetica con il suo esecutore che, al contempo, reca sempre con sé le tracce di un corpo a corpo con la materia (i palmi che si sporcano di colore, il gesso che si insinua sotto le unghie di Giacometti e di Moore, la spuma di poliuretano drammaticamente respirata da Alina Szapocznikow e Eva Hesse, le dita imbrattate di argilla di Clifford-Williams e O'Keeffe, di colore da Anne Truitt e di carboncino di Robert Morris).

Si è lasciato l'utente-sciamano mascherato con visore per la Realtà Virtuale nell'atto di protendersi a sfiorare con la punta delle dita il negativo del suo antico omonimo, del tutto inconsapevole del "tragico" epilogo che un simile gesto avrebbe potuto generare. Ciò, per così dire, se si assume un punto di vista endogeno alla pinottiana immagine an-iconica. Tutto cambia, allo stesso tempo, qualora si rimanga all'esterno della cornice avvolgente e si osservi il candidato, come sovente accade in contesti di fruizione di sperimentazioni in Realtà Virtuale, liberi da ingombranti visori e al di fuori da incredibili narrazioni. L'immagine che si dispiega dinnanzi al volto, con Prévieux, equivale a quella di un corpo fattosi improvvisamente scultura vivente e colto in una danza siderale, in un diagramma di gesti ritmici del tutto privi di funzionalità se studiati dall'esterno. In altri termini, è sempre necessario uscire dalla cornice e porre il manufatto al centro di un intreccio iconico, storico-artistico, sociale e finanche percettologico in cui il sentire aptico, senso della relazione tra corpi che sentono, dialogano, sperimentano, camminano, si imprmono e agiscono, può esercitare la propria operatività peritura ed eversiva.

Contemplando con un colpo d'occhio un'impronta insufflata, presumibilmente, si potrà godere di un regesto di commoventi mani occhieggianti che, scaturite dalla dialettica tra positivo e negativo, restituiscono lo sguardo. Avvicinandosi alla Riegl al minerale piano di proiezione, non del sapiente scalpello paleo-egizio bensì dell'anonima artefice o dell'anonimo artefice cacciatore raccoglitore, si potrà inseguire con la retina toccante il perimetro di un referente ora assente. Tuttavia, è solo con il sentire aptico - che accoglie in sé la linealogia, una memoria sensuosa e cinestesica, la consapevolezza di essere appannaggio di un corpo attivo sempre sottoposto alle leggi della natura- che l'impronta diviene da segno a gesto, da immagine a sintomo di una rete di relazioni il cui senso ultimo rimane sempre inintelligibile. Oscillando tra futuribile e memoria profonda, l'impressione è che non la storia dell'aptico, bensì le storie dell'aptico, siano solo a un primo, toccante inizio.

³⁸³⁷ Come ha dimostrato R. Dale Guthrie conducendo uno studio comparativo su larga scala, delle numerose impronte pervenuteci molteplici attestano un'esecuzione tenendo la mano da "effigiare" sollevata, così che il negativo che ne deriva non sia sempre né ben definito né riconoscibile. Cfr. R. Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, The University of Chicago Press, Chicago: Londra, 2005, pp. 114-131.



Indice delle figure:

Figura 1: Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1765*, 1765. *Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures*, Musée du Louvre (Parigi); Schermata Google Immagini.

Figura 2: Felicien Myrbach-Rheinfeld, *Candidates for Admission to the Paris Salon* (Ultimo quarto XVIII° secolo), Metropolitan Museum of Art di New York.

Figura 3: Schermata Sito Web Push (2020).

Figura 4: S. Giedion, Studi preliminari per impaginazione volume *The Eternal Present* (Vol. 1). Disegni basati su fotografie scattate da Giedion nella Grotta di Niaux nei primi anni Cinquanta (Cfr. Papapetros).

Figura 5: Esemplare di fossile detto “aptici”, parte delle ammoniti, Gruppo Umbro Mineralogico Paleontologico; Fotografia iPhone 7.

Figura 6: Jeff Koons, *Ballon Dog (Orange)*, 1994-2000; Fotografia di gambe femminili depilate; Fotografia esemplare di iPhone 13.

Figura 7: Sovrapposizione in trasparenza di Jeff Koons, *Balloon Venus Magenta* (2008-2012) e Jeff Koons, *Ballon Dog Magenta* (1994-2000).

Figura 8: Jeff Koons, *Venus* (2001, 274.3 x 213.4 cm), olio su tela; Jeff Koons *Balloon Venus Orange* (2008-2012).

Figura 9: Comparazione esemplari Jeff Koons della serie *Ballon Venus* (2008-2021) con i modelli paleolitici delle Veneri di Willendorf, Dolni Vestonice, Holhe Fels, Lespugue.

Figura 10: Homepage esposizione virtuale *Studio: Jeff Koons* (David Zwirner Gallery, 2020).

Figura 11: Tavola sinottica con Venere di Willendorf (30.000-25.000 a.C, 11 cm); Jeff Koons, *Aqualung*, 1985; Jeff Koons, *Hair with Cheese*, 1999; Jeff Koons, *Rabbit*, 1986; Jeff Koons, *Ballon Venus Perignon Rosé Vintage*, 2003.

Figura 12: Jeff Koons, figurina zoomorfa in argilla modellata dall'artista nel 1963 (Cfr. Rosenthal, 2014); Jeff Koons, *Balloon Swan* (Blue), 2004-2011.

Figura 13: Fotogramma dal documentario *Jeff Koons on Inflatable Forms*, trasmesso in occasione dell'esposizione virtuale *In Studio: Jeff Koons*; prove grafiche dell'artista; regesto di veneri gonfiabili realizzate con l'ausilio di un professionista (David Zwirner Gallery, giugno 2020).

Figura 14: Jeff Koons, *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)*, 2014-2015, esposto alla Nieuwe Kerk di Amsterdam nell'aprile del 2018.

Figura 15: Distruzione esemplare Jeff Koons, *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)*, 2014-2015 (Nieuwe Kerk, Amsterdam, 8 aprile 2018).

Figura 16: Confronto tra G. Paolini, *L'altra figura*, 1984 e l'esemplare distrutto di Jeff Koons, *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)*, 2014-2015.

Figura 17: Immagini documentarie della distruzione dell'esemplare Jeff Koons per Bernarnd, *Balloon Dog (Magenta)*, 1994-2000, avvenuta durante Art Basel Miami (dicembre 2016).

Figura 18: Fotografie documentarie distruzione Jeff Koons, *Balloon Dog (Red)*, 1995 e sua catalogazione e conservazione presso il *Longer Art: Salvage Art Institute* (Università di Chicago, 2015).

Figura 19: Tavola sinottica composta da N. Newhall, *Anni Albers holding a Mexican Miniature*, 1948; A. Albers, J. Albers, *Pre-Columbian Mexican miniatures: the Josef and Anni Albers collection*, 1970; R. Caillos, *L'écriture des pierres*, 1970; J. Leongard, *Holding Eliot Porter's Rock, Abiquiu*, 1966.

Figura 20: Comparazione tra copertina K. P. Oakley, *Man. The tool-maker*, 1949 e R. Serra, *Hand Catching Lead*, 1966 (3 minuti).

Figura 21: Giuseppe Penone, *Alpi Marittime*, 1967-68; Libro d'artista di Giuseppe Penone, *Géométrie dans les mains*, 2010 (Bernard Chauveau Éditeur e Le Néant éditeur).

Figura 22 : Giuseppe Penone, *Soffi*, 1978; Giuseppe Penone, *Avvolgere la terra*, 2014; Giuseppe Penone, *Avvelgere la terra – il colore delle mani*, 2014. Veduta espositiva Galerie Marian Goodman, Parigi.

Figura 23: Fotografie e diagrammi sulla auto-rappresentazione del corpo femminile nella Paleolitico superiore proposti da C. Hodge McCoid, L.D. McDermott (1996).

Figura 24: H. Read, *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956.

Figura 25: H. Read, *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956.

Figura 26: C.L. Raghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981. La "manualistica" Venere di Lespugue (31.000-22.000 mila anni).

Figura 27: C.L. Raghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981. La "turbinate" Venere di Sireuil (25.000 anni fa).

Figura 28: L.R. Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art*, in "Chrysalis", N.2, 1977. Essere «radicate nella materia».

Figura 29: L.R. Lippard, *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art*, in "Chrysalis", N.2, 1977.

Figura 30: L. R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983. *Imago Femina*.

Figura 31: H. Diner, *Mothers and Amazons: the first feminine history of culture* (1932), Anchor Press, New York, 1973; Venere di Willendorf.

Figura 32: L. R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and Prehistory*, 1983; la *Chalk Goddess* da Grimes Grave (Yorkshire).

Figure 33: Tavola sinottica di veneri del Paleolitico superiore (o loro copie) recate tra le dita o nel palmo della mano. Nell'ordine figurano la Venere di Dolni Vestonice (29,000 anni fa); la Venere di Willendorf (24.000-22.000) e la Venere di Hohle Fels (40.000 – 35.000 anni fa).

Figura 34: Montaggio con ingrandimenti della Venere di Monruz (circa 13.000 mila anni fa); della Venere di Petersfeld (15.000-11.000 anni fa); della Venere di Sireuil (25.000 anni fa).

Figura 35: Montaggio fotografico con Venere di Tursac (23.000 anni fa); Jean Arp, *Petite Vénus de Meudon*, 1958; Jean Arp, *Tête et coquille*, 1933.

Figura 36: J. Thrall Soby, *Arp*, The Museum of Modern Art, New York, 1958.

Figura 37: C. Giedion-Welcker, *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*, Wittenborn, New York, 1955. La Venere di Lespugue, Jean Arp e paesaggio innervato.

Figura 38: Hans Arp, *Stone Formed by Human Hand*, 1938.

- Figura 39:** J. Brzekowski, *Les Quatre noms*, in “Cahiers d’Art”, n. 9, 1934.
- Figura 40:** *Abstraction/création. Art non figuratif*, N. 2, Parigi, 1933.
- Figura 41:** A. Giacometti, in “Labyrinthe”, 15 ottobre 1944.
- Figura 42:** H. Matter, *Interior Giacometti studio with clay pieces on table*, 1939, Stanford University Libraries.
- Figura 43:** A. Giacometti, *Petite Figurine*, 1935.
- Figura 44:** Ingrandimento fotografico A. Giacometti, *Hands Holding the Void (Invisible Object)*, 1958.
- Figura 45:** Henry Moore e David Finn al British Museum (1982).
- Figura 46:** Montaggio composto da disegno a lapis Henry Moore, *Study after Venus of Grimaldi*, 1926; Ritratto fotografico della Venere di Grimaldi, H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Delphin-verlag, München, 1923.
- Figura 47:** Montaggio composto da disegni a lapis Henry Moore, *Mother and Child*, 1926; Henry Moore, *Shape. Feel by Touch*, 1926 (Numero Catalogo Archivio: HMF 462).
- Figura 48:** Henry Moore, *Ideas for Sculpture: Standing Figures*, 1931 (HMF 880).
- Figura 49:** Montaggio composto dagli studi a lapis Henry Moore, *The Artist’s Hands Holding a Pebble*, 1981 (HMF 81- 314; HMF 81- 327).
- Figura 50:** G. Levine, *With Henry Moore: the artist at work*, Sidgwick & Jackson, Londra, 1978.
- Figura 51:** H. Moore, *Reclining Figure: Hand*, 1983.
- Figura 52:** A. Szapocznikow, Corso di scultura di Paul Niclausse all’École Supérieure des Beaux-Arts in Rue Bonaparte 14 (1948), Archivio Alina Szapocznikow.
- Figura 53:** Montaggio composto da Manifesto *La Biennale des Jeunes Artistes*, 1959; A. Szapocznikow, *Mary Magdalene*, 1957-58.
- Figura 54:** Montaggio composto dalla fotografia documentaria Władysław Sławny, Alina Szapocznikow che sfiora con le dita *Mary Magdalene*, Parigi 1959, Archivio Alina Szapocznikow; ingrandimento Masaccio, *Crocifissione*, 1426, Museo Capodimonte, Napoli
- Figura 55:** Tavola sinottica composta da una riproduzione fotografica di A. Szapocznikow, *Mary Magdalene*, 1957-58, attorniata da veneri del Paleolitico superiore.
- Figura 56:** Montaggio composto da uno scatto fotografico di A. Szapocznikow con l’esemplare *Bird*, 1959; Possibili modelli di “Bird” o “Snake Goddess” (circa 6500 a.C).
- Figura 57:** Montaggio composta da fotografie documentarie di A. Szapocznikow, *Motherhood (Hanging)*, 1958, Archivio Alina Szapocznikow; Esemplici di *Female Goddess* (3500-3400 a.C.), Brooklyn Museum, New York.
- Figura 58:** A. Szapocznikow, *Small Forms Sculpture Series*, 1958-29, Archivio Alina Szapocznikow.
- Figura 59:** A. Szapocznikow, *Jeu de Galets*, 1967.
- Figura 60:** Montaggio formato da Ritratto anonimo di Alois Riegl, circa 1890; fotogramma P. Jackson, *Il signore degli anelli. La compagnia dell’anello*, 2001; Illustrazione A. Lee, *Lo Specchio di Galadriel*, 1990.

- Figura 61:** A. Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde im K.k. Österreich*, Verlag, Vienna, 1889.
- Figura 62:** Montaggio formato da dettaglio e veduta di insieme del complesso a bassorilievo *Relief from the West Wall of a Chapel of Ramesses I*, 1295-1294 a. C, The Metropolitan Museum of New York.
- Figura 63:** A. Riegl, *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Anton Schroll, Vienna, 1912.
- Figura 64:** H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München, 1917; Gianlorenzo Bernini, *Estati di Santa Maria Teresa d'Avila*, 1645-52, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria (Roma).
- Figura 65:** A. Lant, *Haptical Cinema*, in "October", Vol. 74, Autunno 1995.
- Figura 66:** N. Burch, *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley, 1990.
- Figura 67:** L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke university Press, Durham: Londra, 2002.
- Figura 68:** Mde. De Scudery, *La Carte du Tandre*, 1654-61; Fotogramma M. Antonioni, *La notte*, 1922 (133 minuti).
- Figura 69:** Fotogramma I. Bergman, *Persona*, 1966 (85 minuti); Fotogramma A. Resnais, *Hiroshima Mon Amour*, 1959 (90 minuti).
- Figura 70:** L. Danz, *Personal Revolution and Picasso*, in, *Zarathustra. The Psychologist Look at Art*, Longmans, Green & Company, New York, Toronto, 1941;
- Figura 71:** R. Shiff, *Constructing Physicality*, in "Art Journal", Vol. 50, No. 1, Primavera 1991.
- Figura 72:** R. Krauss, *Cubism in Los Angeles*, in "Artforum", Vol. 9, N. 6, primavera 1971.
- Figura 73:** Montaggio formato da riproduzione A. Michelson, *Bodies In Space: Film As Carnal Knowledge*, in "Artforum", 1969; Fotogramma S. Kubrick, *2001: A Space Odyssey*, 1968 (141 minuti); A. Michelson, *Robert Morris*, Cat. Mostra, Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 1969.
- Figura 74:** Montaggio composto da scatto fotografico e dipinto P. Picasso, *Horta De Hebro*, 1909.
- Figura 75:** R. Krauss, *In the Name of Picasso*, in *Art World Follies*, in "October", primavera 1981
- Figura 76:** Montaggio composto da R. Krauss, *Passages in modern sculpture*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1977; P. Picasso, *Violin*, 1914, The Museum of Modern Art (New York).
- Figura 77:** A. Barr, *Fantastic Art: Dada and Surrealism*, Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1936. Con oggetti "intoccabili" di Alberto Giacometti e paesaggi morbidi di Tanguy.
- Figura 78:** Montaggio composto da Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style*, in "Minotaure", N. 3-4, 1933; Paul Éluard, Max Ernst, *Répétitions, A Paris au sans pareil*, 1922.
- Figura 79:** Montaggio formato da J. A. Mileaf, *Please Touch: Dada and Surrealism after the Readymade*, The Chicago University Press, Chicago, 2010; M. Duchamp, *Prière de toucher*, 1947, Centre Georges Pompidou; Anonimo, Marcel Duchamp con Ruota di Bicicletta, 1966.
- Figura 80:** Montaggio formato da M. Ray, *Senza Titolo*, 1927, Collezione Peggy Guggenheim (Venezia); W. E. Fox Talbot, *1. Aglio. 2. Cestro. 3. Poa.* - British, Dorset 1800-1877 Lacock; M. Ray, *Obsevatory Tempo: Gli Amanti*, 1936.

- Figura 81:** A. Breton, *Nadja*, 1928, Gallimard, Parigi.
- Figura 82:** Montaggio di vedute M. Duchamp, *Fountain*, 1917.
- Figura 83:** R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America* (primavera 1977), in *October: the first decade*, 1976-86.
- Figura 84:** A. Michelson “*Where Is Your Rupture?*”: *Mass Culture and the Gesamkunstwer*, in “October”, 1991.
- Figura 85:** Montaggio composto da Marcel Duchamp, *Étant donnés* (*Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas*, French: *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*), 1968 Museum of Philadelphia, Washington; Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1916, Centre Georges Pompidou; Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1951, Centre Georges Pompidou.
- Figura 86:** Montaggio di tre esemplari di Marcel Duchamp, *Bôte en valise*, 1941, Collezione Peggy Guggenheim.
- Figura 87:** Montaggio formato da riproduzione “Kinesiometro” del tipo di Hall, 1893, Laboratorio di Psicologia Applicata di Harvard; Catalogo degli strumenti e dei macchinari atti a investigare le sensazioni epidermiche e muscolari disponibili nel 1993.
- Figura 88:** Missiva di Bernard Berenson a Hugo Münsterberg, 19 dicembre 1904 (Hugo Münsterberg Collection, 1890-1919).
- Figura 89:** B. Berenson, *The Florentine Painters of the Reinassance*, G.P. Putnam’s Sons, New York, 1896.
- Figura 90:** Montaggio alternato tra Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1485-86, Museo degli Uffizi, Firenze; B. Berenson, *The Florentine Painters of the Reinassance*, G.P. Putnam’s Sons, New York, 1896.
- Figura 91:** B. Berenson, *Aesthetics And History*, Doubleday, Londra, 1948.
- Figura 92:** B. Berenson, *Seeing and Knowing*, The MacMillar Company, New York;
- Figura 93:** Montaggio dedicato al dispositivo medianico della *Planchette di Boston*, *The Boston planchette ... first made in Boston in 1860 ... For sale by G.W. Cottrell, 36 Cornhill, Boston*.
- Figura 94:** Montaggio formato da Gertrude Stein, *Cultivated motor automatism: a study of character in its relation to attention*, in “Psychological Review”, Vol. 5, No. 3, maggio 1898; Fotografia macchinari per lo studio empirico delle sensazioni da H. Münsterberg, *Psychological Laboratory of Harvard University*, 1893; Gertrude Stein, *Tender Buttons*, 1914, Claire Marie, New York.
- Figura 95:** Montaggio composto da Edith Clifford Williams, *Self Portrait*, 1904. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University; J. Arens, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916.
- Figura 96:** R. Fry, L. Binyon, O. Siren, *Chinese art: an introductory handbook to painting, sculpture, ceramics, textiles, bronzes & minor arts*, B.T. Batsford, 1935.
- Figura 97:** Montaggio composto da F.T. Marinetti, *Manifesto futurista*, 11 gennaio 1921; F. M. Marinetti, Tavola tattile *Sudan-Parigi*, 1921, U. Boccioni, *Fusione di una testa e di una finestra*, 1911.
- Figura 98:** R. Hausmann, *Manifeste du PRÉsentisme contre le Dupontisme de l’âme Teutonique* (1919), in *Courrier Dada*, Éditions Allia, Parigi.
- Figura 99:** Montaggio dedicato a Thomas Wilfred e al dispositivo Lumia. Anonimo, *The Claridge and its inventor*, Thomas Wilfred, 1926-1930; Thomas Wilfred, *Lumia*, 1919.

Figura 100: F. Picabia, *Selon M. Picabia le "Tactilisme" aurait été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916*, in "Comœdia", 18 gennaio 1921, Parigi.

Figura 101: AA. VV, *Polemiche sul Tattilismo*, in "Cronache d'Attualità", Anno V, maggio 1921, Roma.

Figura 102: Montaggio composto da P. Albert-Birot, *Chez Paul Guillaume*, in "SIC", N. 24, dicembre 1917, p. 2.; interni della Galleria Guillaume Apollinaire.

Figura 103: Costantin Brancusi, *New-Born*, 1915, The Modern Museum of Art (New York); Costantin Brancusi, *Sculpture pour aveugles*, 1925, Centre Georges Pompidou; Costantin Brancusi, *Sculpture for the Blind*, 1920 Museum of Philadelphia; Costantin Brancusi, *The Beginning of the World*, 1924, Kröll Müller Museum.

Figura 104: Society of Independent Artist, *Catalogue of the ... Annual Exhibition of the Society of Independent Artists ...*, The Society, New York, 1917.

Figura 105: B. Brancusi, P. Morand, *Brancusi*, cat. Mostra (Brummer Gallery, New York, 17 novembre-15 dicembre del 1926), Brummer Gallery, New York, 1926.

Figura 106: E. Clifford-Williams, *Appreciation: Miss Clifford Williams After a Visit to the Walkowitz Collection*, in "Camera Work: A Photographic Quarterly", No. 4, 1913.

Figure 107: M. de Zayas, *Exhibition Marius de Zayas*, in "Camera Work: A Photographic Quarterly", XLII-III, aprile-luglio 1913.

Figura 108: M. De Zayas, *Modern Art — Theories and Representations*, in "Camera Work", N. 44, 1913.

Figura 109: Montaggio alternato Edith Clifford-Williams, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916 ; Edith Clifford Williams, *Two Rhythms*, 1917.

Figura 110 : Montaggio documentario M. de Zayas, *Modern Sculpture at the Modern Gallery* (1916); H.P. Roché, F. Picabia, M. Duchamp, B. Wood, *Rongwrong*, 1917.

Figura 111 : J. Arens, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916.

Figura 112: Georgia O'Keeffe, *No. 4 Special*, 1915, National Gallery di Washington; Georgia O'Keeffe, *Black Iris*, 1924, The MET Museum New York;

Figura 113: J. Vanderpoel, *The Human Figure*, The Inland Printer Company, Chicago, 1907.

Figura 114: J. Conder, *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893; J. Conder, *Landscape gardening in Japan*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893.

Figura 115: Tavolo sinottica sculture esposte alle Mostra da Marius de Zayas tenutasi nella primavera del 1916 con Edith Clifford-Williams, Adelheid Lange Roosvelt, Alice Morgan Wright.

Figura 116: Declinazioni di Georgia O'Keeffe, *Abstraction*, 1916; Alfred Steiglitz, *Interpretation*, 1919, Archivio Georgia O'Keeffe.

Figura 117: Georgia O'Keeffe, *Early No. 2*, 1915; *Second, Out of My Head*, 1916; *Abstraction with Curve and Circle*, 1916. Archivio Georgia O'Keeffe.

Figura 118: Montaggio alternato, Georgia O'Keeffe, *Abstraction*, 1916; Edward Steichen, *M. Auguste Rodin Balzac*, 1911; Edward Steichen, *The Open Sky, Balzac-Toward the Light, Midnight*, 1911; Edward Steichen, *Balzac-The Silhouette*, 1911.

Figura 119: Montaggio con E. Clifford-Williams, *Plâtre à toucher chez de Zayas*, 1916; Adelheid Roosevelt, *The Tennis Player Serving*, 1915; Adelheid Roosevelt, *Head*, 1913; Adelheid Roosevelt, *Bird*, 1913; Alice Morgan Wright, *The Fist*, 1921, Georgia O'Keeffe, *Abstraction*, 1916.

Figura 120: G. O'Keeffe, *Exhibition of Recent Works — Oils, Watercolors, Charcoal Drawings, Sculpture — By Georgia O' Keeffe of Canyon, Texas at 291*, 3-4 aprile 1917, "219", New York.

Figura 121: Montaggio A. Steiglitz, *Interpretation*, 1919; A. Steiglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1919.

Figura 122: A. Steiglitz, *Georgia O'Keeffe — Hand*, 1919; A. Steiglitz, *Georgia O'Keeffe — Feet*, 1919.

Figura 123: M. Wheeler Soutine, Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1951; Chaim Soutine, *Carcasse of Beef*, 1925.

Figura 124: Comparazione H. T. Boessert, *Folk Art in Europe*, F. A. Praeger, New York, 1953; Kenneth Nolan, *New Day*, 1967, The Whitney Museum of American Art; Morris Louis, *Beta Delta*, 1961;

Figura 125: R. Morris, *Anti form*, in "Artforum", aprile 1968; Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, The Museum of Modern Art; Jackson Painting ripreso mentre dipinge nello studio di Long Island, New York, 1950.

Figura 126: C. Greenberg, *Changer: Anne Truitt*, in "Vogue", maggio 1968, in O'Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance*, 1957-1969; Anne Truitt in occasione della sua prima personale alla André Emmerich Gallery, 1963.

Figura 127: A. Truitt, *Anne Truitt: Sculpture and Drawings, 1961-1973*, Cat. Mostra, The Whitney Museum of American Art, 1973-74; Anne Truitt al lavoro su una scultura nel suo studio a Washington, DC, all'inizio degli anni Settanta, Archivio Anne Truitt.

Figura 128: Claes Oldenburg, *Kid's Toy*, 1959-60; Claes Oldenburg, *The Street* 1959-60; Claes Oldenburg, *7up*, 1961; Claes Oldenburg, *Soft Switches*, 1964.

Figura 129: G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, P. Theobald, Chicago, 1951.

Figura 130: C. Seitz, *The responsive eye*, Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1965.

Figura 131: Gianni Colombo, *Rotoplastik*, 1960; Gianni Colombo, *Strutturazione Cromatica*, 1962; Gianni Colombo, *Spazio Elastico*, 1967.

Figura 132: Yoko Ono, *Touch Poems*, 1962; Robert Morris, *Columns*, 1962; A. E. Elsen, *Rodin*, Cat. Mostra, The Museum of Modern Art, New York, 1963.

Figura 133: K. Mcshine, Esposizione *Primary Structure*, The Jewish Museum, New York; Bruce Nauman, *Untitled*, 1965; Eva Hesse, *Ringarouse*, 1965; Richard Serra, *Belts*, 1967.

Figura 134: J. J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems*, Houghton Mifflin, Boston, 1966.

Figura 135: A.H. Barr, *Matisse, his art and his public*, The Museum of Modern Art, New York, 1951.

Figura 136: L. R. Lippard (a cura di), *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery, in "Art international", Novembre 1966. Smithsonian Archive of American Art.

Figura 137: L. R. Lippard, *Eros Presumptive*, in "The Hudson River", Vol. 20, N. 1, primavera 1967.

Figura 138: Comunicazione Douglas Williams e Lucy R. Lippard (3 ottobre 1967), Lucy R. Lippard papers, 1930s-2010, bulk 1960-1990, Box 45, Cartella 20: "Soft Sculpture" (1967-68). Smithsonian Archive of American Art.

Figura 139: Appunti dattilografati di Lucy L. Lippard relativi alla selezione degli artisti di “Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture”, Smithsonian Institution of American Art.

Figura 140: Appunti dattilografati di Lucy L. Lippard per il testo introduttivo all’esposizione. “Soft Sculpture and Apparent Soft Sculpture”, Smithsonian Institution of American Art.

Figura 141: L. R. Lippard, *26 Contemporary Women Artists*, Cat. Mostra, The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 1971.

Figura 142: L. R. Lippard, *26 Contemporary Women Artists*, Cat. Mostra, The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 1971.

Figura 143: Eva Hesse, *Metronomic Irregularity*, 1966; Eva Hesse, *Not Yet*, 1965, Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965.

Figura 144: Larry Bell, *Untitled*, 1971; Judy Chicago, *Dome Drawings*, 1967.

Figura 145: Judy Chicago, *Feather Room*, 1965; Judy Chicago, *Dry Ice Environment*, 1967.

Figura 146: Eva Hesse, *Long Life*, 1965; Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965; Eva Hesse, installazione di sculture in studio (1965).

Figura 147: Confronto due esemplari di Eva Hesse, *Seam*, 1968;

Figura 148: Eva Hesse, *Untitled*, 1968 (con una prova grafica)

Figura 149: Tavola sinottica con Eva Hesse, *Untitled*, 1968; Bruce Nauman, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, 1966; Robert Morris, *Untitled (Hand and Toes Holds)*, 1966.

Figura 150: *Eva Hesse, Accession II, III*, 1968.

Figura 151: Triade di fotogrammi dal filmato *4 Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg* di Dorothy Levitt Beskind, 1968.

Figura 152: Montaggio di fotogrammi dal filmato *4 Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg* di Dorothy Levitt Beskind, 1968.

Figura 153: Eva Hesse, *Tori*, 1969; Eva Hesse, *Nine Ripetition*, 1969; Eva Hesse, *Area*, 1968; Eva Hesse, *Seam*, 1968.

Figura 154: Eva Hesse, *Studio Works*, 1965-1970.

Figura 155: Montaggio di oggetti e materiali di studio: Eva Hesse, modellini per Accession 1967-68.

Figura 156: Tavola sinottica composta da Ruth Vollmer, *Magical Forest* (1961); Louise Bourgeois, *Germinal*, 1967; Eva Hesse, *Modello per Accession*, 1967-1968.

Figura 157: Ruth Vollmer, *Spheres*, 1961-1965.

Figura 158: Montaggio composto da L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947; Eva Hesse, *Photograms*, 1958;

Figura 159: L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947; Moholy-Nagy sperimenta le sculture per la mano.

Figura 160: Montaggio con confronto R. Brownjohn, *Tactile Chart in Bent Plastic*, 1944; Eva Hesse, *Metronomic Irregularity*, 1966.

- Figura 161:** Montaggio con confronto tra la tavola tattile fabbricata da Richard Filipowski e Patricia Parker nel 1944, con un nucleo di opera di Eva Hesse, tra le quali *Compass* (1967); *Range* (1967); *Schema* (1967).
- Figura 162:** Esercizi per strutture metalliche e cartacee realizzate dagli studenti di Moholy-Nagy, 1947; Moholy-Nagy, copertina per la rivista "More Business Magazine", novembre 1938; Veduta esposizione personale di Eva Hesse alla Fischbach Gallery di New York, novembre 1968.
- Figura 163:** Josef Albers, *Vorkurs 1927-28*, Bauhaus di Dessau; Josef Albers con l'esercitazione Baroque Scroll; Eva Hesse, *Hang Up*, 1966;
- Figura 164:** L. Moholy-Nagy, *Smell-o-Meter*, in *The New Vision*, Wittenborn, New York, 1938, pp. 25-26, figure A e B.
- Figura 165:** Montaggio degli esemplari Ruth Vollmer, *Magical Forest*, 1961; Charles Niedringhaus, *Smell-o-Meter*, 1928; Louise Bourgeois, *Germinal*, 1967; Eva Hesse, modellino per *Accession*, 1968; Ruth Vollmer, *Sphere*, 1961.
- Figura 166:** Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind* (1947); Pieter Bruegel il Vecchio, *Parabola dei ciechi*, 1568.
- Figura 167:** Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind* (1947); Pieter Bruegel il Vecchio, *Parabola dei ciechi*, 1568; Louise Bourgeois, *The Welcoming Hands*, 1996.
- Figura 168:** *Toccando la luna* allo Smithsonian Institution di Washington: il caso di Cara Sullivan, 10 agosto 1978;
- Figure 169:** Isamu Noguchi, *Sculpture to Be Seen From Mars*, 1945; Isamu Noguchi, *Lunar Voyage*, 1943; Isamu Noguchi, *Lunar Infant*, 1947; Isamu Noguchi, *Lunar Tables*, 1961-65.
- Figure 170:** Nam June Paik, *Electronic Moon No.*, (1965).
- Figura 171:** Fabio Mauri, *Luna*, 1966, "Teatro delle Mostre", Galleria La Tartaruga, Roma; Luca Patella, *Cupole*, 1968.
- Figura 172:** Montaggio Kiki Smith, *Moon*, 2004, The Museum of Modern Art, New York; Kiki Smith, *Tidal (I See the Moon and the Moon Sees Me)*, 1996.
- Figura 173:** Naum June Paik, *Hand and Faces*, 1961.
- Figura 174:** Naum June Paik, *The Moon is the Oldest Television*, 1965.
- Figura 175:** Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965; Valie Export, *Tapp und Tastkino*, novembre 1968; Lygia Clark, *Pedra en Ar*, 1966.
- Figura 176:** Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1970-76, The Museum of Modern Art, New York.
- Figure 177:** Rebecca Horn, *Scratching Both Walls at Once [Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren]*, 1972; Rebecca Horn, *Pencil Mask [Bleistiftmaske]* del '72.
- Figure 178:** Rebecca Horn, *Cockatoo Mask [Kakadu-Mask]*, 1973; Rebecca Horn, *Paradise Widow [Paradieswitwe]*, 1975; Rebecca Horn, *The Feathered Prison Fan [Die Sanfte Gefangene]*, 1978;
- Figura 179:** *Castelli-Sonnabend, Videotapes and Film*, 1974
- Figure 180:** *Catalogo Castelli-Sonnabend Video-tapes*, New York, 1974

Figure 181: da sinistra B. Nauman, *From Hand to Mouth*, 1967; B. Nauman, *Henry Moore Bound to Fail*, 1967; B. Nauman, *Neon Templates of the Half of My Body Taken at 10 Inchs Interval*, 1966; B. Nauman, *Flour Arrangements*, 1966;

Figure 182: montaggio vedute collettiva Robert Morris, *9 at Leo Castelli, Castelli Warehouse* (NYC, 4 – 28 dicembre 1968);

Figure 183: Lynda Benglis, *Sierra*, 1974; Lynda Benglis, *For Carl Andre*, 1970;

Figure 384: Bruce Nauman, *Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969; *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967; Bruce Nauman, *Untitled*, 1965; Bruce Nauman, *Live Taped Video Corridor*, 1970;

Figure 185: Frame dal lungometraggio, David Cronenberg, *Crash*, 1996;

Figure 186: Frame dal lungometraggio, David Cronenberg, *Crash*, 1996;

Figure 187: Hans Bellmer, *La Poupée*, 1936; Jean Fautrier, *Otage N. 3*, 1945; Robert Rauschenberg, *ACRE (Carnal Clock)*, 1969;

Figure 188: Montaggio di Cindy Sherman, *Untitled #167*, 1986 e frame lungometraggio P.P. Pasolini, *Teorema*, 1968;

Figure 189: Hannah Wilke, *Hannah Wilke Through the Large Grass*, 1976; Hannah Wilke, *Untitled*, ultimi anni Sessanta; Hannah Wilke, *Untitled*, 1970; Hannah Wilke, *Gestures*, 1974;

Figure 190: Lynda Benglis, *For Carl Andre*, 1970; Eva Hesse, *One More than One*, 1967; Michelle Stuart, *Sayreville Strata Quartet*, 1976; Dorothea Rockburne, *Intersection*, 1971;

Figure 190: Kiki Smith, *Breast Jar*, 1990; Kiki Smith, *Blood Pool*, 1992; Kiki Smith, *Tale*, 1992; Kiki Smith, *Nuit*, 1994; Kiki Smith, *Untitled*, 1988;

Figure 191: Kiki Smith, *Possession in Nine-Tenths of the Law*, 1985; Kiki Smith, *Tongue and Hand*, 1985; Kiki Smith, *Uro Genital System (Female and Male)*, 1986; Votivi di tipo etrusco-laziale-campano: tronco aperto con viscere dal santuario di Ercole a Palestrina;

Figure 192: Kiki Smith, *Free Fall*, 1994;

Figure 193: Kiki Smith, *From Heart to Hand*, 1989; Bruce Nauman, *From Mouth to Hand*, 1967; Kiki Smith, *A Man*, 1990;

Figure 194: Kiki Smith, *Hair Shadow*, 1989; Kiki Smith, *Puppet*, 1993-94; Kiki Smith, *Las Animas*, 1997;

Figura 195: Carolee Schneemann, *Portrait Partials*, 1970; Hannah Villiger, *Arbeit/Work*, 1980-81; Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970;

Figure 196: Hannah Villiger, *Arbeit/Work*, 1981-87; Hannah Villiger, *Skulptural/Sculptural*, 1981-87;

Figure 197: Rachel Whiteread, *Yellow Leaf*, 1989; Rachel Whiteread, *Untitled (Amber Bed)*, 1991; Rachel Whiteread, *Untitled (Concave and Convex Bed)*, 1992;

Figure 198: Bruce Nauman, *Body Pressure*, 1974;

Figure 199: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Ross)*, 1991; Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*billboard of an empty bed*), 1991; Rirkrit Tiravanija, *Untitled (tom ka soup)*, 1991;

Figure 400: Carolee Schneemann, *Video Rocks*, 1986;

Figure 201: Pipilotti Rist, *Pickelporno (Pimple Porno)*, 1992;

Figure 202: Laure Prouvost, *It, Heat, Hit*, 2011;

Figure 203: Laure Prouvost, *We Know We Are Just Pixels*, 2014;

Figure 204: Laure Prouvost: Montaggio veduta esposizione *Farfromwords* (Collezione Maramotti,) e frame cortometraggio *Swallow* (2013);

Figure 205: Laure Prouvost, *Deep See Blue Surrounding You / Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*, Biennale di Venezia, 2019;

Figure 206: Montaggio di riproduzioni dal volume S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, 1962; Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013 (13 minuti);

Figure 207: Camille Henrot, *Collection Préhistorique*, 2013;

Figure 208: Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2013;

Figure 209: Camille Henrot, *Untitled – War Pigeons*, 2022; Camille Henrot, *No message*, 2016;

Figure 210: Julien Prévieux, *What Shall We Do Next?*, 2006-2014;

Figure 211: Julien Prévieux, *What Shall We Do Next?*, 2006-2014;

Figure 212: Marguerite Humeau, *Oscillations*, 2019;

Figure 213: Marguerite Humeau, *Venus of Hohle Fels, A 70-year-old female human has ingested a snake's brain*, 2019; Marguerite Humeau, *Seated Lady of Çatalhöyük, A 40-year-old female human has ingested the brain of a hedgehog*, 2018;

Figure 214: Montaggio studio Marguerite Humeau;

Figure 215: Google Arts and Culture, *Meets Our Ancestors*, 2020;

Figure 216: Google Arts and Culture, *Meets Our Ancestors*, 2020;

Figure 217: Google Arts and Culture, *The Dawn of Art*, 2020.

Bibliografia:

- AA. VV. *Rongwrong*, M. Duchamp, H.-P. Roché, B. Wood (a cura di), New York, 1917;
- AA. VV. *Polemiche sul Tattilismo*, in “Cronache d’Attualità”, Anno V, maggio 1921, Roma;
- A.A. *Famous Shaper of Stones (Henry Moore)*, in “Life”, 13 aprile 1959;
- A.A. VV. *Directions I: Options*, Cat. Esposizione (Milwaukee Art Center, Chicago; Museum of Contemporary Art, Chicago; 22 giugno – 18 agosto 1968; 14 settembre – 20 ottobre 1968), E. F. Schmidt Company, Winsconsin, 1968;
- AA. VV. *Castelli-Sonnabend: Videotapes and Film, Castelli-Sonnabend*, New York, 1974;
- AA.VV. *Grafica & Multipli. Intervista con Floriano de Angelis - Jabik/Centro d’arte moltiplicata, Milano*, in “Data”, N. 11, primavera 1974, pp. 66-67;
- Futurist Dancing. Eccentricities of Paris. Emotion from Bare Feet*, in “The Ashburton Guardian”, 21 marzo 1921, p. 2;
- ABSOLON K. *The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-Called Venus Statuettes, Discovered in Moravia: A Comparative Study*, in “Artibus Asiae”, Vol. 12, No. 3, 1949, pp. 201-220;
- ADAM L. *Primitive Art* (1940), Penguin Books, Londra, 1949;
- ADCOCK C. *Dada cyborgs and the imagery of science fiction*, in “Arts Magazine”, No. 58, 1983, p. 79-100;
- AGEE W.C. *Willard Huntington Wright and the Synchronists: Notes on the Forum Exhibition*, in “Archives of American Art Journal”, 1990, Vol. 30, No. 1-4, pp. 88-93;
- AIKENS N. *In Focus: Laure Prouvost*, in “Frieze”, 1° ottobre 2011: <https://www.frieze.com/article/focus-laure-prouvost>;
- AKINLEYE A. *Geography of the Body*, in “Dance UK”, N. 70, 2008, pp. 1-21;
- AKTAŞ YANAŞ E. *Learning tactility from Bauhaus: Educational pedagogy of Lasyo Moholy-Nagy*, International Association of Societies of Design Research Conference 2019, Manchester School of Art, Manchester Metropolitan University (2-5 settembre 2019) consultato il 6 settembre 2022 al link: <https://iasdr2019.org/uploads/files/Proceedings/ma-s-1137-Akt-E.pdf>;
- ANDREOTTI M. *The Early Sculpture of Jean Arp*, in *Studies in the Fine Art: Avant-garde*, UMI Research Press, California, 1989;
- ANDREOTTI M. *A New Unity of Man and Nature: Jean Arp Growth’s of 1938*, in “Art Institute of Chicago Museum Studies”, Vol. 16, N. 2, 1990, pp. 132-180;
- ALBERS A. *Pre-Columbian Mexican miniatures: the Josef and Anni Albers collection*, Lund Humphries, Londra, 1970;
- ALBERS A. *On Weaving* (1965), Studio Vista, Londra, 1974;
- ALBERT-BIROT P. *Chez Paul Guillaume*, in “SIC”, N. 24, dicembre 1917, p. 2;
- ALLAIS L. A. *Pop, Mood for Modernists: An Introduction to Three Riegl Translations*, in “Grey Room”, N. 80, estate 2020, pp. 6-25;

- DE ANGELUS M. D. *Visually Haptic Space: The Twentieth Century Luminism of Irwin and Bell*, in M. Tuchman (a cura di), *Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties*, Cat. Mostra (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; San Antonio Museum of Art, 21 luglio – 4 ottobre 1981; 20 novembre 1981 – 31 gennaio 1982), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1981, pp. 29-36;
- APOLLINAIRE G. *Matisse interrogé par Apollinaire* (1907), in H. Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, Parigi, 1992, pp. 54-58;
- APOLLINAIRE G. *L'art tactile*, in A. Mary, J.J. Duga (a cura di), *Almanach des lettres et des arts: calendrier pour 1917: poésies, contes et nouvelles: essais sur les idées et les moeurs d'aujourd'hui et sur l'état présent des beaux-arts en France*, Martine, Parigi, 1917, pp. 204-207;
- APOSTOLOS-CAPPADONA D. *The Essence of Agony: Grünewald's Influence on Picasso*, Vol. 13, No. 26, 1992, pp. 31-47;
- FAMELI P. *Francesco Arcangeli tra Opera e Comportamento*, in “Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi”, *Appunti*, Anno LXVII, Terza serie, N. 129-130, settembre-novembre 2016, pp. 77-84;
- ARCHER W.G. R., MELVILLE. *40,000 years of modern art: a comparison of primitive and modern*, Cat. Mostra (Londra, The Institute of Contemporary Art, 20 dicembre 1948 – 29 gennaio 1949, London Inst. Of Contemporary Art, Londra, 1948;
- ARENA A. *Monter le temps. L'expérience dadaïste du temps dans le Berlin de l'immédiat après-guerre*, in *L'art, Machine à Voyager dans le Temps*, in “Colloques. Fabula”, 25 novembre 2017, pp. 1-30;
- ARENS K. *Rereading Herder as Heritor of Idealism: Robert von Zimmermann's Aesthetics*, in “Herder Jahrbuch/ Herder Jahrbuch”, No. XIII, 2016, pp. 129-146;
J. Armitage, *Luxury and Visual Culture*, Bloomsbury, Londra, 2020;
- ARMITAGE M. *Accent on America*, E. Weyhe, New York, 1944 pp. 276-277;
- ARMSTRONG C. *This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti*, in “October”, Vol. 101, estate 2022, pp. 19-52;
- ARMSTRONG R. R., MARSHALL (a cura di), *The new sculpture 1965-75 Between geometry and gesture*, Cat. Mostra (Whitney Museum of American Art, New York, 20 febbraio – 3 giugno 1990), Whitney Museum of Modern Art, New York, 1990;
- AMSTRONG T. (a cura di), *200 Years of American Sculpture*, Cat. Mostra (The Whitney Museum of Art, New York, 16 marzo – 26 settembre 1976), D. R. Godine, Boston, 1976;
- ARNHEIM R. *Victor Lowenfeld and Tactility*, in “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 17, N. 2, estate 1983, pp. 19-29;
- ARNHEIM R. *Perceptual Aspects of Art for the Blind*, in “The Journal of Aesthetic Education”, Vol. 24, N. 3, autunno, 1990, pp. 57-65;
- ARP J. *Art is a fruit*, in *On My Way: Poetry and Essays 1912-1947*, Wittenborn, New York, 1948;
- ARYA R. *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts*, Palgrave Mcmillan, Londra, 2014;
- AZARI F. *Teatro Aereo Futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo*, Milano, 11 aprile 1919, Fondazione Memofonde, Scuola Normale Superiore;

- AZÉMA M. *La Préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Editions Errance, Parigi, 2011;
- ANZIEU D. *L'io-pelle* (1985), trad. it. VERDOLIN A., SGHINRIZETTI, M., Raffaello Cortina, Milano, 2017;
- ASHTON R. J., BANACH (a cura di), *The writings of Robert Motherwell*, University Press of California, Berkeley, 2007;
- AUMONT J. *Où s'arrête la sculpture?*, in M. Frizot, D. Païni (a cura di), *Sculpteur-photographe*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de M. Frizot et D. Païni, Marval, Parigi, 1993, pp. 133-143;
- R.B., *Le vernissage du Salon des Indépendants*, in "Action française: organe du nationalisme intégral", 20 marzo 1926, p. 2;
- BACHELARD G. *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Parigi, 1948;
- BACHELARD G. *La poetica dello spazio* (1958), trad. it. E. Catalano (a cura di), Dedalo, Bari, 1993;
- BACHELARD G. *La poétique de l'espace* (1958), Presses universitaires de France, Parigi, 2012;
- BAILEY D. *Touch and the cheirotic apprehension of prehistoric figurines*, in P. Dent (a cura di), *Sculpture and Touch*, Ashgate, Londra, 2014;
- DE BAGA M. *Memory Work: Anne Truitt and Sculpture*, University of California Press, Oakland, California, 2015;
- BALLARD, J., *Crash*, Triad Panther, New York, 1975.
- BALDWIN J.M. *Dictionary of philosophy and psychology*, Vol. 1, Macmillan, New York, 1905;
- BALDINUCCI F. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682;
- BALSOM E. *Original Copies: How Film and Video Became Art Objects*, in "Cinema Journal", Vol 53, N. 1, 2013, pp. 106-118;
- BALTER M. *On the Origin of Art and Symbolism*, in "Science", Vol. 323, N. 5915, pp. 709-711;
- BANDINI M. *Giuseppe Penone. Intervista con Mirella Bandini*, in "Data", N. 7/8, 1973, pp. 84-86;
- BANHAM R., *Haptic happenings: how touch technologies are taking on new meaning*, in "Dell Technologies", 21 Ottobre 2019;
- BARAD K. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham, 2007;
- BAR M., NETA M. *Research Report Humans Prefer Curved Visual Objects*, in "Psychological Science", Vol. 17, N. 8, 2006, pp. 645-646;
- BARILLI R. *Arcangeli e la contemporaneità*, in "Paragone", N. 317-319, 1976, p. 269;
- BARILLI R. *Mi tocchi? Sono di marmo?*, in "L'espresso", XXII, n. 39, 2 ottobre 1976, p. 68;
- BARR A. H. *Cubism and Abstract Art* (1936), The Museum of Modern Art, New York, 1966;
- BARR A.H. *Matisse, his art and his public*, The Museum of Modern Art, New York, 1951;

- BARRETTE B. *Eva Hesse: Sculpture* (1989), Timken Pub, New York;
- BARGUES C. *Portrait de Raoul Hausmann en "hôte distingué"*, in C. Bargues, R. Hausmann (a cura di), *Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume - Cherbourg, Le Point – Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, 2017;
- BARKER J. M. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley, 2009;
- BARTALESI L. «*La bellezza è un sentimento istintivo*». *L'estetico nei Notebooks darwiniani*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", Vol. 5, Special Issues, Firenze University Press, 2012, pp. 79-86;
- BARTALESI L. *Eстетica Evoluzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico* (2012), Carocci, Roma, 2018;
- BARTALESI V. *Tracce mnestiche e itinerari mediterranei. La 'grecità' in Paolini e Kounellis: 1960-1980*, in "Medea. Rivista di studi interculturali", Vol. VI, No. 1, Autunno 2020, pp. 1-28;
- BARTALESI V. *Decostruire la somiglianza: il carattere mimetofobico del calco anatomico*, in "Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario", *Mimetofobia*, dicembre 2020, pp. 3-29. Consultabile al link (visitato il 5 gennaio 2021: <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/decostruire-la-somiglianza-il-carattere-mimetofobico-del-calco-anatomico/371>);
- BARTALESI V., CASINI T., DUCCI A. *La grotta immersiva: multimedialità del paleostorico tra disegno, fotografia, cinema e 3D*, in "Pianob. Arti e culture visive", Vol. 6, N. 1, pp. 1-40;
- BARTALESI V. *Meet Our Ancestors: itinerari transmediali nella preistoria*, in A. Chiurato (a cura di), *Transmedialità e Crossmedialità: Nuove Prospettive*, Quaderni di Visual and Media Studies, Mimesis, Milano, 2022, pp. 329-353;
- BARTHES R. *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino, 1974;
- BARTHES R. *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Torino, 1977;
- BARTY J. *Notes du Jour. Jeux de Mains*, in "L'Homme Libre: Journal quotidien du matin", 17 gennaio 1921, Parigi;
- BATAILLE G. *La Part Maudite précédé de La Notion de Dépense*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1933
- BATAILLE G. *Lascaux. La nascita dell'arte* (1955), trad. it. L. Tognoli, Abscondita, Milano, 2014;
- BATAILLE G. *Œuvres complètes*, Gallimard, Parigi, Vol. I, 1974;
- BATTAGLIA A., GREENBERGER A. 'Welcome to My Haptic World': *Art World Tributes to Robert Morris*, in "Artnews", 4 dicembre 2018, s.n., trad. mia. Consultabile al link (visitato il 15 marzo 2020): <https://www.artnews.com/art-news/news/welcome-haptic-world-art-world-tributes-robert-morris-11428/>;
- BATTCKOCK G. *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968;
- BATTCKOCK G. *New Artists Video: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1978
- BAUDRILLARD J. *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Gallimard, Parigi, 1990;
- BAUDRILLARD J. *La sparizione dell'arte*, E. Graziosi (a cura di), Abscondita, Milano, 2012;
- DE BEAUNE S.A. *Préhistoire intime. Vivre dans la peau des Homo sapiens*, Gallimard, Parigi, 2022;

- BELL C. *Art*, Chatto & Windus, Londra, 1914;
- BELL T., SPIKINS P. *The object of my affection: attachment security and material culture*, in “Time & Mind”, Vol. 11, N. 1, 2018, pp. 23-39;
- BELL D. *J. G. Ballard’s Surrealist Liberalism*, in “Political Theory”, Vol. 1, N. 34, 2020, pp. 1-34;
- BELPOLITI M., FONTANA C., GRAZIOLI E. (a cura di). *Alberto Giacometti*, Hestia Ed., Cernusco Lombardo, 1991;
- BENGLIS L., BUETI F. *Lynda Benglis by Federica Bueti*, in “Bomb” [online], 15 dicembre 2016, consultabile al link (visitato il 20 marzo 2022): <https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>;
- BENJAMIN A. *Endless Touching: Herder and Sculpture*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico”, anno III, N. 1, 2011, pp. 73-92;
- BENJAMIN W. *Origine del dramma tedesco barocco*, A. Barale (a cura di), Carocci, Roma, 2018
- BENKE B. *Georgia O’Keeffe, 1887-1986: Flowers in the Desert*, Taschen, Köln, 2003;
- BENTON C. *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1948-1968*, Routledge, Londra, 2017;
- BENZI F. *Giacomo Balla e le "Compenetrazioni iridescenti". Approfondimenti e novità documentarie*, in “Storia dell’Arte”, Vol. 139, No. 39, 2014, pp. 157-173;
- BERENSON B. *I Pittori Italiani del Rinascimento* (1896), F. Caroli (a cura di), Bur, Milano, 2019;
- BERENSON B. *The central Italian painters of the renaissance*, Putnam, New York, 1897;
- BERENSON B. *The Florentine Painters of Renaissance*, G. P. Putnam’s Sons, Londra: New York, 1896;
- BERENSON B. *The Study and Criticism of Italian Art*, G. Bell and sons, Londra, 1902;
- BERENSON B. *The Drawings of the Florentine Painters: Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné*, J. Murray, Londra, 1903;
- BERENSON B. *Vedere e sapere* (1951), Abscondita, Milano, 2012;
- BERENSON B., MCCOMB A. K. (a cura di). *The Selected Letters of Bernard Berenson*, Houghton Mifflin, Boston, 1964;
- BERENSON B. *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva* (1948), trad. it. M. Praz, Ascondita, Milano, 2015;
- BERGER M. *Objects of Liberation: The Sculpture of Eva Hesse*, in H. A. Cooper (a cura di), *Eva Hesse: A Retrospective* (Yale University Art Gallery, New Heaven; Hirshhorn Museum, Washington D.C., 31 luglio – 15 ottobre 1992; 15 ottobre 1992, 10 gennaio 1993), Yale University Press, New Heaven: Londra, 1992;
- BERLIN I. *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, Hogarth, Londra, 1976;
- BERLYNE E. *Novelty, complexity, and hedonic value*, in “Percep. Psychophys.”, 1970, Vol. 8, No. 5, pp. 279-286;
- BERMEJO C. HUI P. *A survey on haptic technologies for mobile augmented reality*, in “ACM Computer Surviving”, Vol. 54, N. 9, dicembre 2022, pp. 1-35;

- BERNALDO DE QUIRÓS F. H. *Reflections on the Art of the Cave of Altamira*, in J. Gardiner, *Proceedings of the Prehistoric Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, pp. 81-90;
- BERRY E.E. *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, The University of Michigan Press, Michigan, 1992;
- BERTIN M. *De la sortie de terre à la mise sous verre: la Vénus de Lespugue comme chef-d'œuvre de l'Art mobilier paléolithique*. Essai de biographie muséale, in "Organon", N. 50, 2018, pp. 28-31;
- BIEBER S. *Technology, Engineering, and Feminism: The Hidden Depths of Judy Chicago's Minimal Art*, in "Art Journal", Vol. 80, N. 1, pp. 106-123;
- BIRO M. *Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg*, in "Art History", Vol. 30, N. 1, 2007, pp. 26-56;
- BISHOP C. *Installation Art. A Critical History*, Tate Gallery, Londra, 2005;
- BLACKMORE J. T. *Ernst Mach; His Work, Life, and Influence*, University of California Press, Berkeley, 1972;
- BLAKINGER J. R. *Gyorgy Kepes: Undreaming the Bauhaus*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2019;
- BLAUFOX, M. D. *Radioactive artifacts: Historical sources of modern radium contamination*, in "Seminars in Nuclear Medicine", Vol. 18, No. 1, gennaio 1988, pp. 44-64;
- BLOCH S. *An Interview with Louise Bourgeois*, in "Art Journal", Vol. 35, N. 4, estate 1976, pp. 370-373;
- BLOM I. *The Touch through Time: Raoul Hausmann, Nam June Paik and the Transmission Technologies of the Avant-Garde*, in "Leonardo", Vol. 34, N. 3, 2001, pp. 209-215;
- BOCCALI R. *Toccare l'alterità: Fenomenologia e Percezione Tattile*, in "Alla fontana di Silöe: studi in onore di Carlo Vinti", Orthotes editrice, 2019, pp. 109-118;
- BOCCIONI U., BIROLI Z. (a cura di). *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, 1971;
- BOESSERT, H. T. *Folk Art in Europe*, F. A. Praeger, New York, 1953;
- BÖHME G. *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, T. Griffero (a cura di, trad.), Marinotti, 2010;
- BOHN W. *The Abstract Vision of Marius de Zayas*, in "The Art Bulletin", Vol. 62, N. 3, 1980, pp. 434-452;
- BOHN W. *Apollinaire and the International Avant-Garde*, State University of New York Press, New York, 1997;
- BOIS Y.-A., KRAUSS R. *L'INFORME. Mode d'emploi*, cat. della Mostra (Parigi, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 22 maggio - 26 agosto 1996), Centre Pompidou, Parigi, 1996;
- BOIME A. *Brancusi in New York: Ab ovo ad infinitum*, in "the Burlington Magazine", Vol. 112, N. 806, maggio 1970, pp. 332-66;
- BOLLAND A. *Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne*, in "Art Bulletin", Vol. 82, N. 2, giugno 2000, pp. 309-330;
- BOLLAND A. *Alienata da' sensi: Reframing Bernini's Santa Teresa*, in "Open Arts Journal", N. 4, inverno 2014-15, pp. 133-157;

- BONAMI F. *Jeff Koons: Gazing Balls*, David Zwirner Book, New York, 2014;
- BONNEFOY Y. *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, Leonardo, Milano, 1991;
- BONK E. *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, Rizzoli, New York, 1989.
- BONNEFOIT R. *L'art érotique de Carolee Schneemann: généalogie, étude et réception de Fuses dans le champ cinématographique de l'avant-garde américaine*, Tesi Triennale Université de Neuchâtel. Faculté des lettres et sciences humaines, Neuchâtel, 2019;
- BORCHARDT-HUME A. *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Cat. Mostra (Tate Modern, Londra; Kunsthall Bielefeld, Germania; Whitney Museum of American Art, New York; 9 marzo – 4 giugno 2006; 25 giugno – 1 ottobre 2006; 2 novembre 2006 – 21 gennaio 2007), Yale University Press: Tate Modern Publishing, New Heaven: Londra, 2006;
- BORCK C. *Sound work and visionary prosthetics: artistic experiments in Raoul Hausmann*, in “Paper of Surrealism”, N. 4, inverno 2015, pp. 1-25;
- BORUSSO F. B. *Henry Moore e le piccole Veneri. Arte e identità umana*, Edizioni Espera, 2019;
- BOUDAILLE G. *La Jeune Peinture Polonaise*, in “Peuples Amis”, N. 120, 1959;
- BOURRIAUD N. *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Parigi, 1998;
- BOURRIAUD N. *Touch. Relational Art from the 1990s to Now*, Cat. Mostra (San Francisco, San Francisco Art Institute, Walter and McBean Gallerie, 18 ottobre – 14 dicembre 2002), San Francisco Art Institute, San Francisco, 2002;
- BOURRIAUD N. *Estetica Relazionale*, trad. M. E. Giacomelli, Postmedia Book, Milano, 2010;
- BRADLEY F. *Rachel Whiteread: shedding life*, Cat. Mostra (Londra, Tate Gallery, 1996), Tate Gallery Publishing, Londra, 1996;
- BRANCUSI B., MORAND P. *Brancusi*, cat. Mostra (Brummer Gallery, New York, 17 novembre-15 dicembre del 1926), Brummer Gallery, New York, 1926;
- BRANDI C. *Elicona III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino, 1956;
- BRASSAÏ. *Du mur des cavernes au mur d'usine*, in “Minotaure”, No. 3-4, 1933, pp. 6-7;
- BRAYSHAW T., WITTIS N. *The Twentieth Century Performance Reader* (1996), Routledge, Londra: New York, 2014, pp. 425-429;
- BRENNAN M. *Painting Gender, Constructing Theory: the Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2001;
- BRERETTE G. *Une exposition en Mayenne. L'artiste à la trace*, “Le Monde”, 5 settembre 1974
- BRETON A. *Nadja* (1928), Grove Press, New York, 1988;
- BREUIL H. *Quatre cents siècles d'art pariétal: Les cavernes ornée de l'âge du Renne*, Centre d'études et de documentation préhistoriques, Montignac, 1952;
- BRIDGE H. *Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration*, in “Journal of European Studies”, Vol. 41, N. 1, 2011, pp. 3-22;
- BRINGMANN W.G. (a cura di). *A pictorial history of psychology*, Quintessence Publishing, Chicago, 1997;

- BRINKMANN V., ULRICH M., PISSARRO J., HOLLEIN M. (a cura di). *Jeff Koons: The Sculptor*, cat. Mostra (Liebieghaus Skulpturensammlung e Schirn Kunsthalle, Francoforte, 20 giugno – 23 settembre 2012), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012;
- BRINNIN J. M. *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*, Boston, 1959;
- BRODSKY J. *A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne*, in “Artibus et Historiae”, Vol. 2, No. 4, 1981, pp. 125-134;
- BROUDE N., GARRARD M.D. (a cura di). *The Expanding discourse: feminism and art history*, Icn Editions, New York, 1992;
- BRUNO G. *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg’s Laboratory of Moving Images*, in “Grey Room”, No. 36, estate 2009, pp. 88-113
- BRUNO G. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, trad. it. NADOTTI M. Johan & Levi, Monza, 2016;
- BRUNO I., DIDIER E., PRÉVIEUX J. *Statactivisme*, Zones, Parigi, 2014;
- BRZEKOWSKI J. *Les Quatre noms*, in “Cahiers d’Art”, n. 9, 1934, p. 197;
- BRYAN-WILSON, J., *Robert Morris*, October Books, The MIT Press, Cambridge: Mass, 2013;
- BUCHLOH B. *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in “October”, Art World Follies, Vol. 16, primavera 1981, pp. 39-68;
- BUCHLOH B. H. D. *Richard Serra’s Early Work: Sculpture between Labour and Spectacle*, in K. McShine, L. Cooke, *Richard Serra: Sculpture: Forty Years*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 3 giugno – 24 settembre 2007), Museum of Modern Art: Thames & Hudson, New York: Londra, 2007;
- BUCK-MORSS S. *The Flâneur, the Sandwich-Man, and the Whore: The Politics of Loitering*, in “New German Critique”, Vol. 39, Autunno 1986, pp. 99-140;
- BUCKLEY C., CAMPE R., CASSETTI F. *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2019;
- BUGAJ M. *Visceral Material: Cinematic Bodies on Screen*, Tesi Dottorale, The University of Edinburgh, 2014;
- BUHLER LYNES B. *O’Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929*, University of Chicago Press, Chicago, 1991;
- BURCH N. *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley, 1990;
- BURKE E. *Ricerca sulle origini delle idee del sublime e del bello (1757)*, Editoria Multimedia (e-book), 2018;
- BÜYÜKSALIH G, ET. AL. *Preserving the Knowledge of the Past Through Virtual Visits: From 3D Laser Scanning to Virtual Reality Visualisation at the Istanbul Çatalca İnceğiz Caves*, in “PFG – Journal of Photogrammetry, Remote Sensing and Geoinformation Science” Vol. 88, pp. 133–146;
- BYRNE E. K. *Put Your Hands On Me: Poetry’s Erotic Art*, in “Black Reinassance/Reinassance Noir”, Vol. 17, N. 2, inverno 1997 (online). Consultabile al link (visitato il 20 settembre 2022):

- <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA519251881&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=10893148&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E89b27bea;>
- CAHN A. R. *Metronomic Irregularity: Investigating Eva Hesse's Sculpture Through Dance*, Cuny Academic Works, New York, 2017;
- CAILLOIS R. *The Writings of Stones* (1970), University press of Virginia, Charlottesville, 1985;
- CALO M.A. *Bernard Berenson and the twentieth century*, Temple University Press, Philadelphia, 1994;
- CALVESI M. (a cura di). *Teatro delle Mostre*, Galleria la Tartaruga: Lerici Editore, Roma, 1968;
- CAPPELLETTO C. *La natura finzionale dell'immagine nel confronto con le neuroscienze*, in "PsicoArt", N. 1, 2010, pp. 1-24;
- CARMEL L. (a cura di). *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Cat. Mostra (Como, 21 settembre 1969), Cesare Nani, Como, 1969-1970;
- CARBON C.-C., JAKESCH M. *A Model for Haptic Aesthetic Processing and Its Implications for Design*, in "IEEE", Vol. 101, N. 9, settembre 2013, pp. 1-11;
- CARBONE M. *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano, 2004;
- CARBONE M. *La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français*, in "Nouvelle Revue d'Esthétique", N. 2, 2013, pp. 201-210;
- CARBONE M. *Filosofia-Schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano, 2018;
- CARILLO J. *Camera Work*, in "Art Institute of Chicago Museum Studies", Vol. 34, N. 2, pp. 46-47;
- CARLVAHLO R. *From Clavilux to Ufabulum*, in "Journal of Science and Technology of the Arts", Vol. 5, No. 1, pp. 43-52;
- CARMAGNOLA F. *Essere Gadget. La macchina del sentire*, Meltemi, Roma, 2012;
- CARNDUFF RITCHIE A. *Abstract painting and sculpture in America*, Cat. Esposizione (The Museum of Modern Art, New York: 1951), Plantin Press, New York, 1951;
- DE CARO E., BOFFI G. *Percorsi di estetica. Arte, Bellezza, Immaginazione* (2009), Morcelliana, Brescia, 2012;
- CARRIER D. *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1991;
- CARRIER D. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, Praeger, Westport, 2002;
- CARSTENS J.P. *The Estatic Interface*, in "Techno genatrix: shamanizing the new flesh: cyborgs, virtual interfaces and the vegetable matrix, in SF", University of South Africa, 2005;
- CARTAILHAC É. *Découverte de fresques préhistoriques dans la grotte d'Altamira*, in "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", Vol. 49, N. 5, 1902, p. 549;
- CASERO C. *Jole de Sanna. Una lucida passione per l'arte*, in "Metafisica", N. 14-16, 2016, pp. 289-295;
- CASETTI F. *Che cos'è uno schermo, oggi?*, in *Schermi/Screen*, "Rivista di estetica", No. 55, 2014, pp. 103-121;

- CASTAGNINI L. *The 'Nature' of Sex: Parafeminist Parody in Pipilotti Rist's PickelPorno (1992)*, in "Australian and New Zealand Journal of Art", Vol. 15, N. 2, pp. 164-81;
- Catalogue of the First Exhibition of The Society of Independents Artists, Cat. Mostra (New York, Grand Central Palace, 10 aprile – 6 maggio 1917), The Society, New York, 1917;
- CASINI T. *Ragghianti e la paleostoria: intuizione e attualità di pensiero*, in C. Galassi (a cura di), "Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel Secondo Dopoguerra", Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica dell'Arte (SISCA), Perugia, 17-19 novembre 2015, pp. 235-248;
- CASINI, T. DUCCI, A. MARTINI, F. *Art Before Art. L'uomo cosciente e l'arte delle origini con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti*, Fondazione Ragghianti, 2022
- CATANESE R. (a cura di). *Futurist Cinema*, Amsterdam University Press, 2018;
- CATRICALÀ V. *Come l'avanguardia, inventò il futuro. L'Optofono di Raoul Hausmann, la "visione elettromeccanica" di El Lissitzky e le forme dell'energia*, in "Imago: studi di cinema e media", Vol. 7/8, N. ½, 2013, pp. 277-294, qui 286;
- CATTON RICH D. *Georgia O'Keeffe*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1943;
- CB. G. *Digitaliste*, in "Le Figaro", 3 novembre 1921, Parigi;
- CELANT G. *Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", N. 5, 1967, pp. 5-6;
- CELANT G. *Nuovi Media Film e Video Tapes: quattro serate organizzate dal centro di documentazione e ricerche Jabik*, Cat. Mostra (Centro Sperimentale di Brera, Piazza Formentini, 27-30 maggio 1974), Centro di Documentazione Jabik, Milano, 1974;
- CELANT G. *Luciano Fabro: The Image That Isn't There*, in "Artforum", Vol. 27, N. 2, 1981, pp. 105-111;
- CELANT G., SPECTOR N., BRUNO G. (a cura di). *Rebecca Horn*, Cat. Mostra (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 25 giugno – 26 settembre 1993), Guggenheim Museum: Rizzoli, New York, 1993;
- CELANT G. *Claes Oldenburg: an Anthology*, Cat. Mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 7 ottobre 1995 – 21 gennaio 1996), Guggenheim Museum: Abrams, New York, 1995;
- CELANT G. (a cura di). *Arte Povera International*, Cat. Mostra (Torino-Rivoli, Castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 – 19 febbraio 2012), Electa, Milano, 2011;
- CELANT G. (a cura di). *When attitudes become form: Bern 1969, Venice 2013*, Cat. Mostra (Fondazione Prada, Venezia, 1° giugno – 3 novembre 2013), Fondazione Prada, Milano, 2013;
- CHALCRAFT E. *Proposal for Resuscitating Prehistoric Creatures by Marguerite Humeau*, in "Dezeen", 11 luglio 2012. Consultabile al link (visitato il 5 marzo 2022): <https://www.dezeen.com/2012/07/11/proposal-for-resuscitating-prehistoric-creatures-marguerite-humeau/>;
- CHAN EGAN S. *Painting Signs: Demuth's Portrait of Charles Duncan*, in "American Art", Vol. 22, No. 3, autunno 2008, pp. 90-101;
- CHAN EGAN S., ZHOU Z. *A Pragmatist and His Free Spirit: The Half-century Romance of Hu Shi & Edith Clifford Williams*, Chinese University Press of Hong Kong, Hong Kong, 2009;
- CHANG M. *Science, the Media, and Interpretations of Upper Paleolithic Figurines*, in "American Anthropologist", settembre 2014, pp. 562-577;

- CHELAZZI G. *L'impronta originale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2013;
- CHIERA E. *They Wrote on Clay. The Babylonian Tablets Speak Today* (1938), The University of Chicago, Chicago, 1956,
- CHMIELEWSKI A. *Alina Szapocznikow and Her Sculpture of Plastic Impermance*, in "Woman's Art Journal", Vol. 31, N. 1, Primavera 2011, pp. 39-47;
- CHIRIMUUTA M., *Vision, perspectivism, and haptic realism*, in "Philosophy of Science", Vol. 83, N. 5, dicembre 2016, 746-756;
- CLARK K. *Bernard Berenson*, in "The Burlington Magazine", Vol. 102, N. 60, settembre 1960, pp. 381-386;
- CLARK K. *The other half: a self-portrait*, Harper & Row, New York, 1977;
- CLARK K. *Moment of Vision*, John Murray, Londra, 1981;
- CLARK R. T. *Herder: His Life and Thought*, University of California Press, Berkeley, 1955;
- CLASSEN C. *Touch in the Museum*, in ID, *The Book of Touch*, Taylor and Francis Group, 2005;
- CLIFFORD BARNEY N. *Aventures de L'Esprit* (1929), Arno Press, New York, 1975;
- CLIFFORD-WILLIAMS E. *Appreciation: Miss Clifford Williams After a Visit to the Walkowitz Collection*, in "Camera Work: A Photographic Quarterly", N. 4, 1913, p. 44;
- CLIFFORD-WILLIAMS E. *A Letter*, in "Camera Work: A Photographic Quarterly", N. 47, gennaio 1915, pp. 59-60;
- CLOTTE J., LEWIS-WILLIAMS D. *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées* (1996), Points, 2015;
- COHEN M. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley, 1993;
- COHEN R. *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, Yale University Press, New Heaven, 2013;
- COHEN-SOLAL A. *Leo and his circle: the life of Leo Castelli*, Alfred A. Knopf, New York, 2010;
- COMETA M. *Sull'origine del fare-immagine*, in "Fata Morgana: Quadrimestrale di Cinema e Visioni", Anno IX, N. 26, agosto 2015, pp. 111-132;
- COMETA M. *Profondità della superficie. Una paleontologia dello schermo*, in F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani (a cura di) *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, in "Between", Vol. VIII, N. 16, 2018, pp. 1-20;
- COMPTON S. P. *Henry Moore*, Scribner's, New York, 1988;
- CONTE L. *Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969*, in "Arabeschi", N. 19, giugno-gennaio 2022, pp. 136-150;
- COLAZZO S. *Futurismo giocoso e dilettevole*, G. Adamo (cura di), *Désordre: futurismi di ieri e di oggi (Le frontiere della pedagogia)*, Armando, 2021;
- COLIN D. *Levinas: an introduction*, University of Notre Dame Press, Parigi, 1996;

- COLLINS D., ONIANS J. *The Origins of Art*, in “Art History”, Vol. 1, No. 1, Marzo 1978;
- COLPITT F. *Minimal art: the critical perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1993;
- COLOBROOK C. *Derrida, Deleuze and Haptic Aesthetics*, in “Derrida Today”, Col. 2, N. 1, 2000, pp. 22-43;
- COLOMBO G. (a cura di). *The Body and the Space 1959-1980*, Marsilio: Robilant + Voena, Milano: Londra, 2015;
- COLTORTI M., ET AL. *A New Paleolithic “Offering Venus”. From Frassassi Gorge (Marche, Italy)*, in J. Clottes (a cura di), *Pleistocene Art of the World*, in *Proceedings of the Ifrao Congress*, settembre 2010, pp. 1275-1289;
- CONATY S.M. *Benedetta Cappa Marinetti and the second phase of futurism*, in “Woman’s Art Journal”, Vol. 30, No. 1, primavera-estate 2009, pp. 1-19;
- CONCANNON K. *Yoko Ono’s Touch Piece: A Work in Multiple Media, 1960–2009*, in “On Curating”, N. 51, settembre 2021, pp. 133-149;
- CONDER J. *The flowers of Japan and the art of floral arrangement*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893;
- CONDER J. *Landscape gardening in Japan*, Kelly and Walsh, Tokyo, 1893;
- CONNIVER R.L. (a cura di). *The lost lunar Baedeker: poems of Mina Loy*, Farrar, Straus, Giroux, New York, 1996;
- CONNORS J., WALDMAN L.A. (a cura di). *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies: Harvard University Press, New Heaven, 2014;
- O’CONNOR M., CIENKI A. *The materiality of lines: The kinaesthetics of bodily movement uniting dance and prehistoric cave art*, in “Front. Commun”, Vol. 7, 5 ottobre 2022. Consultabile al link (visitato il 2 novembre 2022): <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomm.2022.956967/full>;
- COOK R. F. *Cinema Returns to the Source. Werner Herzog’s Cave of Forgotten Dreams*, in “Film international”, N. 61, pp. 26-41;
- COOPER D. *The Cubist Epoch*, Phaidon, New York, 1970;
- CONRAD N. J. *Female Figurine from the Basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in Southwestern Germany*, in “Nature”, Vol. 459, No. 7244, pp. 248-252;
- CONTARINI S., MILANESI C. (a cura di). *Controculture italiane*, Franco Cesati, Firenze, 2019;
- COPLANS J. *A Body of Work: Photographs by John Coplans*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 23 aprile – 10 luglio 1984), The Museum of Modern Art, New York, 1988;
- CORRAIN L. *Sudari e impronte in Robert Morris*, in “EIC. Serie speciale”, Anno XIV, N. 29, 2020, pp. 73-90;
- COTT N.F. *Feminist Politics in the 1920s: The National Woman’s Party*, in “The Journal of American History”, Vol. 71, No. 1, giugno 1984, pp. 43-68;
- COTTRELL G. W. *Revelations of the great modern mystery planchette, and theories respecting it*, Boston, 1868;
- COX, N. *Cubism*, Phaidon, Londra, 2000;

- CRISPOLTI E. *L'erotismo dell'arte astratta (e altre schede per una iconologia dell'arte astratta)*, Celebes, Roma, 1977;
- CROSS S., MARKONISH D. (a cura di). *Sol LeWitt: 100 views*, Cat. Mostra *Sol Lewitt: A Wall Drawing Retrospective* (Mass Moca, Mass., 2008), Yale University Press, New Heaven, 2008;
- CROXLEY H. *Hans Arp*, in "Cahiers d'Art", 1928, Vol. 1, pp. 229-230;
- CUMMING R. (a cura di). *My dear BB. : the letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925-1959*, Yale University Press, New Heaven, 2015;
- CUPCHIK G. C. *Emotion and industrial design: Reconciling meanings and feelings*, in "Zenodo", 10 aprile 2019, pp. 75-82;
- CURTIS H. *Fifty years since Carolee Schneemann's Meat Joy (1964)*, in "Performance Research: A Journal of the Performing Art", Vol. 20, N. 2, 2015, pp. 118-120;
- DALÌ S. *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern' style*, in "Minotaure", No. 3-4, 1933, pp. 69-76;
- D'ANGELO P. *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2020;
- DANTINI M. *Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes, 1959*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Fondazione Piero Manzoni: Cambi, Poggibonsi, 2017, pp. 155-169, 241-244;
- DANTINI M. *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata*, in "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A", Scalpendi Editore, Milano, 2019, pp. 269-302;
- DANTO A. C. *Banale e celebrativa: L'arte di Jeff Koons*, in AA.VV., *Jeff Koons. Retrospectivamente*, postmedia books, Milano, 2007;
- DANZ L. *The psychologist looks at art*, Longmans, Green, Londra, 1937; *Danz, 1936*, in M. Armitage (a cura di), *Igor Strawinsky*, G. Schirmer, Inc., New York, 1936;
- DANZ L. *Personal Revolution and Picasso*, in, *Zarathustra. The Psychologist Look at Art*, Longmans, Green & Company, New York, Toronto, 1941;
- DANZ L. *It Is Still The Morning. A Novel by Louis Danz*, William Morrow & Co, New York, 1943
- DAVIES J. W. *Unified Drawing through the Use of Hybrid Pictorial Elements and Grids*, in "Leonardo", Vol. 5, No. 1, inverno 1972, pp. 1-9;
- DELEUZE G. *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), trad. it. VERDICCHIO S., Quodlibet, Macerata, 2008;
- DELEUZE G. *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza* (1978), A. Parti (a cura di), Ombre corte, Verona, 2013;
- DELEUZE G., GUATTARI F. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), P. Vignola (a cura di), Othotes, Napoli, 2017;
- O'DELL K. *Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998;
- DELPORTE H. *Problèmes d'Interpretation de la Venus de Tursac*, in "Quartär", N. 12, pp. 119-129;
- DENT P. (a cura di). *Sculpture and Touch*, Routledge, Londra, 2014;

- DEL RÍO E. *The Body as Foundation of the Screen: Allegories of Technology in Atom Egoyan's Speaking Parts*, in "Camera Obscura", Vol. 37-38, estate 1996;
- DERRIDA J. *Memorie di Cieco: L'autoritratto e altre rovine* (1990), trad. it. A. Cariolato, Abscondita, Milano, 2015;
- DERRIDA J. *Toccare, Jean-Luc Nancy* (2000), trad. it. CALZOLARI A., Marietti, Bologna, 2019;
- DESSOIR M. *Ueber den Hautsinn*, in *Archiv für Anatomie und Physiologie*, Physiologische Abtheilung, Berlino, 1892;
- DESSOIR M. *Aesthetics and theory of art. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1926), Wayne State University Press, Detroit, 1970;
- DIACONU M. "Illusionary touch, and touching illusions," in TYMIENIECKA A. (a cura di). *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research. Human Creation Between Reality and Illusion*, Vol. 87, Springer, Chaim, 2005, 115-125;
- DIDEROT D. *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, M. Brini Savorelli (a cura di), La Nuova Italia, Firenze, 1999, pp. 111-112;
- Didi-Huberman, G., *Ciò che vediamo, ciò che ci guarda*, in "Ipsa Facto. Rivista d'arte contemporanea", N. 4 maggio-agosto, 1999, pp. 34-68;
- DIDI-HUBERMAN G. *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éditions Macula, Parigi 1995;
- DIDI-HUBERMAN G. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* (2009), Bollati Boringhieri, Torino, 2018;
- DIJKSTRA B. *Georgia O'Keeffe and the eros of place*, Princeton University Press, Princeton, 1998;
- DINER H. *Mothers and Amazons: the first feminine history of culture* (1932), Anchor Press, New York, 1973;
- DIRIÉ C. *Tractatus-Economicus-Artisticus, L'art et la manière de Julien Préviex, aventurier ès économie*, in "PCA-Stream", 2008. Consultabile al link (visitato il 20 maggio 2022): <https://www.pca-stream.com/fr/articles/tractatus-economicus-artisticus-l-art-et-la-maniere-de-julien-previeux-aventurier-es-economie-77>;
- DISSANAYAKE E. *Art, Life and Human Nature*, in "Journal of Comparative Literature and Aesthetics", Vol. 19, No. 1-2, 1996, pp. 21-32;
- DISSANAYAKE E. *Arts and Intimacy: How Arts Began*, University of Washington Press, Washington, 2000;
- DISSANAYAKE E. *Infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, F. Desideri, M. Portera (a cura di), Mimesis, Milano, 2015;
- DISSANAYAKE E., MALOTKI E. *Early Rock Art of the American West*, University of Washington Press, Washington, 2018;
- DOLPHIJIN, R., VAN DER TUIN I. *Matter feels, converses, suffers, desires, yearns, and remembers. Interview with Karen Barad*, in *New Materialism: Interviews & Cartographies*, 2009;
- DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. *Al di là della pittura*, Cat. Mostra (Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, agosto 1969), Centro Di, Firenze, 1969;

- DREYFUS A. *Constantin Brancusi*, in “Cahiers d’Art”, N. 2, 1927, pp. 70-73;
- DRIOUX G. A. *Lemozi, La Grotte-Temple du Pech-Merle. Un nouveau sanctuaire préhistorique*, in “Revue des Sciences Religieuses”, Vol. 11, N. 2, 1931, pp. 349-351;
- DROBNICK J. *Bottles of Art, Works of Alcohol*, in “Gastronomica”, Vol. 18, N. 4, inverno 2018, pp. 59-60;
- DROHOJOWSKA-PHILIP H. *Full bloom: the art and life of Georgia O’Keeffe*, Norton, New York: London, 2004;
- DUBE T. J., ARIF A. S. *Ultrasonic Keyboard: A Mid-Air Virtual Qwerty with Ultrasonic Feedback for Virtual Reality*, in “TEI ‘23”, 26 febbraio – 1 marzo 2023, Varsavia. Consultabile al link (visitato il 1° febbraio 2023): http://www.asarif.com/pub/Dube_TEI2023_Ultrasonic_Keyboard.pdf;
- DUCCI A. *La magnitudine degli uomini primi*, in Studi su Carlo Ludovico Ragghianti, in “Predella”, N. 28, 2009;
- DUCCI A. *Una questione di tatto: Berenson e Focillon*, in “Studi di Memofonte. Rivista Online semestrale”, N. 14, 2015, pp. 98-135;
- DUFRENNE M. *L’occhio e l’orecchio*, (1987), trad. C. Fontana, Il Castoro, Milano 2004;
- DUHARD J.-P. *Les figurations humaines de Laugerie-Basse*, in “Paléo. Revue d’Archéologie Préhistorique”, N. 2, 1990, pp. 217-228;
- DUHARD J.-P. *Étude comparative des statuettes féminines de Sireuil et Tursac (Dordogne)*, in “Gallia Préhistoire”, N. 35, 1993, pp. 283-291;
- DUNCAN C. *Short Critique*, in “Camera Work: A photographic Quarterly”, N. 48, ottobre 1916, pp. 12-13;
- DUVAL, M., ET AL. *I Have Visited the Chauvet Cave; The Heritage Experience of a Rock Art Replica*, in “International Journal of Heritage Studies”, Vol. 2, N. 26, pp. 2-21;
- DE DUVE T. (a cura di). *The Definitively unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1991;
- DE DUVE T. *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994;
- EDDY A. J. *Cubists and Post-impressionism*, McClurg & Co, 1914;
- EHRENBERG M. *The Women of Prehistory*, University of Oklahoma Press, Norman: London, 1989;
- EINSTEIN C. *L’Enfance néolithique*, in “Documents”, Vol. 2, N. 8, 1928, pp. 42-43;
- EISELEY L. *The Illusion of the Two Cultures*, in “The American Scholar”, Vol. 33, N. 3, estate 1964, pp. 387-399;
- EISLER B. *O’Keeffe and Stieglitz: An American romance*, Penguin Books, New York, 1992;
- ELDREDGE C. C. *Georgia O’Keeffe*, New York, New York: H.N. Abrams in association with the National Museum of American Art, Smithsonian Institution, New York, 1991;
- ELLSWORTH P. C. *William James and Emotion: Is a Century of Fame Worth a Century of Misunderstanding?*, in “Psychological Review”, Vol. 1001, N. 2, 1994, pp. 222-29;

- ELSEN A. E. (a cura di). *Rodin*, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 1 maggio – 8 settembre 1963), Doubleday & Co., New York, 1963;
- ENGBERG S. (a cura di). *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, Cat. Mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 26 febbraio -14 maggio 2006), Walker Art Center, Minneapolis, 2005;
- ENNS A. *Spiritualist Writing Machines: Telegraphy, Typtology, Typewriting*, in *Occult Communications: On Instrumentations, Esotericism, an Epistemology*, in “Communication + 1”, Vol. 4, N. 1, settembre 2015, pp. 1-27;
- ERNEST S. *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1979;
- FABBRI P. *Esequire la sindone*, in MOLTENI F. (a cura di), *La memoria di Cristo. Le copie della Sindone: verità di fede storica*, Protagon Editori Toscani, Siena, 2000
- FALLON M. *How to Analyze the Works of Georgia O’Keeffe*, ABDO Publishing Company, Minnesota, 2011;
- FAHLMAN B. *Women Art Students at Yale, 1869-1913: Never True Sons of the University*, in “Woman’s Art Journal”, Vol. 12, N. 1, primavera-estate 1991, pp. 15-23;
- FAUCHEREAU S. *Sur le pas de Brancusi. De Tirgu Jiu à Philadelphie, via l’impasse Ronsin*, Hermann, Parigi, 2013;
- FAUGIER J.-P. *Paikologie*, in *Nam June Paik*, Art Press, Londra, 1989, pp. 4-15;
- FELDMAN A. *Henry Moore: The Plasters*, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015;
- FER B. *Treading Blindly, or the Excessive Presence of the Object*, in “Art History”, Vol. 20, N. 2, giugno 1997, pp. 268-288;
- FER B. *Objects beyond Objecthood*, in “Oxford University Journal”, Vol. 22, N. 2, *Louise Bourgeois*, 1999, pp. 25-36;
- FER B. *The Work of Salvage: Eva Hesse’s Latex Works*, in E. Susmann, *Eva Hesse (2002)*, in pp. 79-95;
- FER B. *Eva Hesse and Color*, in “October”, Vol. 117, inverno 2007, pp. 21-36;
- FER B., ROSEN B. (a cura di). *Eva Hesse: Studiowork*, Cat. Mostra (The Fruitmarket Gallery, Edinburgo; Camden Arts Centre, Londra; Fundació Antoni Tàpies, Barcellona; Art Gallery of Ontario, Toronto; University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; 5 agosto – 25 ottobre 2009; 11 dicembre 2009 – 7 marzo 2010; 13 maggio -1° agosto 2010; 10 settembre 2010 – 2 gennaio 2011; 26 gennaio – 24 aprile 2011), Fruitmarket Gallery: Yale University Press, Edinburgo: New Heaven, 2009;
- FERRARI P. F., GALLESE V. *New Frontiers in Mirror Neuron Research*, Oxford University Press, Oxford, 2015;
- FERRI, V. *Tattilismo e Lo splendore geometrico e meccanico*, FVEditori, Milano, 2020;
- FIEDLER K. *Sull’origine dell’attività artistica*, Neri Pozza, Venezia, 1963;
- FIEDLER K. *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig, 1887;
- FIELDS J. (a cura di). *Entering the Picture: Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, Routledge, New York: Londra, 2012;

- FIGAL G. *Merleau-Ponty and Cézanne on Painting*, in K. Semonovitch, N. DeRoo (a cura di), *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*, Continuum Studies in Continental Philosophy, Continuum, New York, 2010, pp. 30-41;
- FILIPOVIC E. (a cura di). *Alina Szapocznikow: sculpture undone, 1955-1972*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 7 ottobre 2012 – 28 gennaio 2013), The Museum of Modern Art, New York, 2011;
- FILIPOVIC E. *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, The MIT Press, Massachusetts, 2016;
- FILKENSTEIN H.N. *Surrealism and the Crisis of the Object*, New York University, New York, 1972;
- FINDELI A. *Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46)*, in "Design Issues", *Educating the Designer*, Vol. 7, N. 1, 1987, pp. 4-19;
- FINE R. *O'Keeffe on paper*, Cat. Mostra (Washington, D.C.: National Gallery of Art; New York), H.N. Abrams, New York, 2000;
- FISHER J. *A Haptic Aesthetics*, in "Parachute", N. 8, estate 1997, pp. 4-11;
- FLETCHER V.J. (a cura di). *Alberto Giacometti, 1901-1966*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by the Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1988;
- FLIESS R. *Ego and Body Ego*, Schulte Publishing Company, New York, 1961;
- FLOOD R., MORRIS F. (a cura di). *Zero to infinity: arte povera 1962-1972*, Cat. Mostra (Walker Art Center, Minneapolis, 13 ottobre – 19 ottobre 2001), Walker Art Center: Available, Minneapolis: New York, 2001;
- FLOW H. 'Everything Was Getting Smashed': Three Case Studies of Play and Participation, 1965–71, in "Tate Papers", No. 22, autunno 2014, consultato al link (visitato il 15 marzo 2022): <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71>;
- FOCILLON H. *Vita delle forme. Seguito da Elogio della mano* (1943), trad. DE ANGELI E., BETTINI, S., Einaudi, Torino, 2002;
- FOCILLON H. *Hokusai*, Abscondita, Milano, 2003;
- FONTANA L. *Lucio Fontana: La fine di Dio, Nature, Cubo di luce*, H. Friedel, R. Terrosi (a cura di), Lenbachhaus, Monaco, 1998;
- FOSTER H. (a cura di). *Postmodern Culture*, Pluto Press, New York, 1985;
- FOSTER H. *The "Primitive" Unconscious of Modern Art*, in "October", Vol. 34, autunno 1985, pp. 45-79;
- FOSTER H. *The Return of the Real*, October Book, The MIT Press, Cambridge: Londra, 1996;
- FOSTER H., HUGHES G. *Richard Serra*, MIT Press, Cambridge, 2000;
- FOSTER H. *Jeff Koons at the Whitney*, in "London Review of Book" (online), Vol. 36, N. 15, 30 luglio 2014;
- FOSTER H. *Object Lessons. Hal Foster on Donald Judd*, in "Artforum", maggio-giugno 2020, Vol. 58, N. 9, s.n.;
- FRANKE A., HOLERT T. *Neolithic Childhood – Art in a False Present, c. 1930, les presses du réel*, Parigi, 2018;
- FRANZINI E. *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Raffaello Cortina, Milano, 2018;

- FRANZINI E. *Il romantico nel Classico / il classico nel Romanticismo*, COSTAZZA A. (a cura di), LED, Milano, 2017, pp. 73-96;
- FREEDBERG D. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, Londra, 1991;
- FREEDBERG, D., GALLESE V. *Motion, emotion and empathy inesthetic experience*, in “Trends in Cognitive Science”, Vol. 11, N. 5, 2007, pp. 197-203. Cfr. Gallese, op. cit., 2010, pp. 257-259;
- FREEDBERG D. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it. PERINI G., Einaudi, Torino, 2009;
- FRERS L. *The Matter of Absence*, in *Special Issue: Absence, Materiality, Embodiment, Resistance*, in “Cultural Geographies”, Vol. 20, N. 4, Ottobre 2013, pp. 431-445;
- FREUD S. *Leonardo da Vinci: a psychosexual study of an infantile reminiscence*, Yard & Company, Moffat, 1916;
- FRICHOT H. *Matthew Barney’s Cremaster Cycle Revisited*, in “Angelaki”, Vol. 20, N. 1, marzo 2015, pp. 55-67;
- FRIEDLANDER M. J. *On the use of photography*, in *On Art and Connoisseurship*, Bruno Cassirer, Londra, 1942;
- FRITZ C., TOSELLO G. *The Hidden Meaning of Forms: Methods of Recording Paleolithic Parietal Art*, in “Journal of Archaeological Method and Theory”, Vol. 14, N.1, 2007, pp. 48-80;
- FROEBENIUS L. *L’Art de la silhouette; Bêtes, hommes ou dieu*, in “Cahiers d’Art”, 1929, pp. 397-401;
- FRY R., BINYON L., SIREN O. (a cura di). *Chinese Art: An Introductory Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes & Minor Arts*, B.T. Batsford, 1935;
- FRY R. E. *Line as a Means of Expression in Modern Art*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, Vol. 33, N. 189, dicembre 1918, pp. 201-208;
- FRY R. E. *Line as a Means of Expression in Modern Art (Continued)*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, Vol. 34, N. 191, febbraio 1919, pp. 62-69;
- FRY R. *Cézanne (1927)*, The Hogarth Press, Londra, 1952;
- GAGEL M. 1897, *A Discussion of Plagiarism: Letters Between Vernon Lee, Bernard Berenson, and Mary Costelloe*, in “Literary Imagination”, Vol. 12, No. 2, luglio 2010, pp. 154-79;
- GALASINO A., PISARRO J. (a cura di). *Jeff Koons: Shine*, Cat. Mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 2 ottobre 2021-30 gennaio 2022), Electa, 2021;
- GALASSI S. C. *The Arnheim Connection: “Guernica” and “Las Meninas”*, in “The Journal of Aesthetics Education”, Vol. 27, N. 4, inverno 1993, pp. 45-56;
- GALLACE A., SPENCE C. *Tactile aesthetics: towards a definition of its characteristics and neural correlates*, in “Social Semiotics”, Vol. 21, N. 4, 2011, pp. 569-589;
- GALLESE V., GOLDMAN A. *Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading*, in “Trends in Cognitive Science”, Vol. 2, N. 12, 1998, pp. 493-501;

- GALLESE V. *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in BORTOLETTI F. (a cura di), *Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna, primavera 2007, pp. 13-38;
- GALLESE V. *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Allemandi, 2010, pp. 245-262;
- GALLESE V., GUERRA M. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015;
- GAO Y. *Winckelmann's Haptic Gaze: A Somaesthetic Interpretation*, in SHUSTERMAN R. (a cura di), *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, Vol. 1, Brill, 2018, pp. 71-86;
- GANTEFÜHRER-TRIER A. *Reservoir at Horta, Horta de Ebro*, in *Cubism*, Taschen, London: Los Angeles, 2009;
- GARRINGTON A. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University press, Edinburgo, 2013;
- VAN GASTEL J. *Ambiguities of the Flesh. Touch and Arousal in Roman Baroque Sculpture*, FLECKNER U., WENDERHOLM I. (a cura di), *Magische Bilder: Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, De Gruyter, Berlino, 2015, pp. 161-181;
- GEIST S. *Brancusi; a study of the sculpture*, Grossman, New York, 1968;
- GELL A. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998;
- GEORGIU O., FRIER W., FREEMAN E., PACCHIEROTTI C., ET AL. *Mid-Air Haptics: Future Challenges and Opportunities*, in GEORGIU O. (a cura di), *Ultrasound Mid-Air Haptics for Touchless Interfaces*, Springer International Publishing, New York, pp.385-397;
- GERHARD J. F. *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, The University of Georgia Press, Atene: Londra, 2013;
- GETSY D. G. *Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture*, 1956, in PEABODY R. (a cura di), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, Getty, Los Angeles, 2011, pp. 105-121;
- GETTMANN R.A. *Vernon Lee: Exponent of Aestheticism*, in "Prairie Schooner", Vol. 42, N. 1, primavera 1968, pp. 47-55;
- GIACOMELLI A. *Morfologia e Modernismo. Riflessioni sull'estetica fotografica di Karl Blossfeldt e László Moholy-Nagy*, in "Itinera: Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti", N. 23, 2022, pp. 46-60;
- GIBSON J.J. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin & Co., Boston, 1979;
- GILARDI P. *Temporary Artistic communities: in Conversation with Francesco Manacorda* (2008), in STEED L. (a cura di), *Documents of Contemporary Art*, Cat. Mostra (Whitechapel Gallery, Londra), The MIT Press, Cambridge: Mass., 2014, pp. 230-238;
- GIMÉNEZ C., GALE M. (a cura di). *Constantin Brancusi: the Essence of Things*, Tate Publishing, Londra, 2004;
- GOODWAY D. (a cura di). *Herbert Read Reassessed*, Liverpool University Press, Liverpool, 1998;
- GOURBE G. *Judy Chicago: To Sustain Vision*, Shelter Press, 2019;

- GRASSINI A., SOCRATI A., TRASATTI A. *L'arte contemporanea e la scoperta dei valori della tattilità*, Armando Editore, Roma, 2018;
- GRAZIOLI E. *Brancusi's 'Sculpture for the Blind'*, in VIOLI A., GRESPI B., PINOTTI A., CONTE P., *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, pp. 159-168;
- GREEN J. *Camera work: a Critical Anthology*, Aperture, New York, 1973;
- GRUBER K., LANT A. (a cura di). *Texture Matters: Der Tastsinn im Kino*, Taschen, 2014;
- FINGERHUT J. *Enacting Media. An Embodied Account of Enculturation Between Neuromediality and New Cognitive Media Theory*, "Front. Psychol", 25 maggio 2021. Consultabile al link (visitato il giorno 15 giugno 2021): <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.635993/full>;
- FRITZ, B., TOSELLO G. *L'abbé Breuil et les relevés d'art paléolithique*, in *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil. Du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogy, Parigi, 2006, pp. 103-118;
- FRITZPATRICK T. (a cura di). *Hannah Wilke: Gestures*, Cat. Mostra (New York, Neuberger Museum of Art, 25 ottobre 2008 – 25 gennaio 2009), Neuberger Museum of Art: Purchase, New York, 2009;
- GIACOMETTI A. *Un aveugle avance la main dans la nuit*, in "XX siècle", N. 2, Parigi, 1952;
- GIANELLI I. (a cura di). *Giuseppe Penone: sculture di linfa*, Cat. Mostra (52. Esposizione internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione italiano), Electa, Milano, 2007;
- GIBSON J. J. *The Visual Perception of Objective Motion and Subjective Movement*, in "Psychological Review", 1954, Vol. 61, N. 5, pp. 304-314;
- GIBSON J. J.. *Ecological optics*, in "Vision Research", Vol. 1, N. 3-4, ottobre 1961, pp. 253-262;
- GIBSON J. J. *Observation on Active Touch*, in "Psychological Review", Vol. 69, No. 6, 1962, pp. 477-491;
- GIBSON J. J. *The Senses Considered As Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston, 1966;
- GIEDION S. *The Eternal Present: The Beginnings of Art: A Contribution to Constancy and change*, Pantheon Books, New York, 1962;
- GIDEON S. *Space, Time and Architecture the growth of a new tradition* (1941), Harvard University Press, New Haven, 1963;
- GIEDION S. *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture: A Contribution to Constancy and Change*, Pantheon Books, New York, 1964;
- GIEDION-WELCKER C. *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume And Space*, G. Wittenborn, New York, 1955;
- GIMBUTAS M. *The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 BC: Myths and Cult Images*, Thames and Hudson, Londra, 1982;
- GIMBUTAS M. *The Language of the Goddess*, Thames and Hudson, Londra, 1989;
- GIMBUTAS M. *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Harper Collins, New York, 1991
- GIOLI M. (a cura di). *Jeff Koons: Lost in America*, Cat. Mostra (Doha, Qatar Museums, Doha, 21 novembre – 31 marzo 2022), Skira, Milano, 2021;

- GHILARDI M. *Derrida e la questione dello sguardo*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica Preprint Palermo, 2011;
- GLEIZES A., METZINGER J. *Du "Cubisme"*, Figuière, Parigi, 1912;
- GOLDBERG R. *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979), Thames & Hudson, New York, 2001;
- GOLDBERG R. L., COURT P. (a cura di). *Everywhere And All At Once: An Anthology of Writings On Performa 07*, Cat. Mostra (New York, Performa, 27 ottobre – 20 novembre 2007), JRP Ringier, 2009;
- GOLDSMITH A. S., ET AL. (a cura di). *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, University of Calgary Archaeological Association, Calgary, 1992;
- GONZALES F., ROSCI M. (a cura di). *Le frontiere dell'arte: una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, Interlinea, Novara, 2013;
- GONZALEZ-TORRES F., BRESLIN D. (a cura di). *Felix Gonzalez-Torres*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2018;
- GOWDY J. *Limited Wants, Unlimited Means: A Reader on Hunter-Gatherer Economics and the Environment*, Island Press, Washington D.C., 1998;
- GRAU O. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Chicago, 2003;
- GRAZIOLI E. *Infrasottile: l'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia Books, Milano, 2018;
- GRECO E. *Henry Moore e l'Italia. Viaggio nei taccuini*, in S. Risaliti (a cura di), *Henry Moore in Toscana*, Cat. Mostra (Firenze, Museo Novecento, 18 gennaio-30 maggio 2021), Edizioni Polistampa, Firenze, 2021, pp. 78-89.
- GREEN B. F. (a cura di). *One hundred years of psychological research in America: G. Stanley Hall and the Johns Hopkins*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1986;
- GREENBERG C. *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, Boston, 1961;
- GREENBERG C., O'BRIAN J. (a cura di). *The Collected Essays and Criticism, Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, The Chicago University Press, Chicago, 1986;
- GREENBERG G., O'BRIAN J. (a cura di). *The Collected Essays and Criticism, Volume 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, The Chicago University Press, Chicago, 1986;
- GREENBERG C., O' BRIAN J. (a cura di). *The collected essays and criticism. Affirmations and Refusals, 1950-56*, The Chicago University Press, Chicago, 1993;
- GREENBERG, C., O'BRIAN J. (a cura di), *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, The Chicago University Press, Chicago, 1993;
- GREENBERG C. *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 2000;
- GREENBERG C. *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, DI SALVATORE G., FASSI L. (a cura di). Johan & Levi, Monza, 2011;
- GREENFELD H. *Gertrude Stein; a biography*, Crown Publishers, New York, 1973;

- GREENOUGH S. *Paul Strand, 1916: Applied Intelligence*, in S. Greenough (a cura di), cat. *Mostra Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries* (Washington: National Gallery of Art; and Boston, 2000), Bulfinch Press, 2000;
- GREENOUGH S. *Alfred Stieglitz: The Key Set: Volume One 1886-1922 and Volume Two 1923-1937*, National Gallery of Art, Harry N. Abrams, Inc., New York, New York, 2002;
- GRIFFERO T. *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano, 2017;
- GROENEN M. *L'image de la femme et de l'homme dans l'art du paléolithique européen. Nouvelles perspectives de lecture*, in "Annales d'Histoire de l'Art & d'Archeologie", Vol. XXII, 2000, pp.7-41;
- GRUBER K. *Tactile Media: Three and a Half Simplifications*, in "Sens [Public]", 20 maggio 2019, pp. 5-28;
- GRUNWALD M. (a cura di). *Human Haptic Perception. Basics and Application*, Birkhäuser, Basilea, 2008;
- GUBSER M. *Time and History in Alois' Riegl Theory of Perception*, in "Journal of the History of Ideas", Vol. 66, N. 3, luglio 2005, pp. 451-474;
- GUBSER M. *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, in *Kritik: German Literary Theory and Cultural Studies Series*, Wayne State University Press, Wayne, 2009;
- GUGGENHEIM P. *Out of this Century: The Informal Memories of Peggy Guggenheim*, Dial Press, New York, 1949;
- GUTHRIE D. *The Nature of Paleolithic Art*, The University of Chicago Press, Chicago: Londra, 2005, pp. 114-131;
- GURNEY R. *The Power of Sound* (1892), Thoemmes, Bristol, 2002;
- HAENLEIN C. (a cura di). *Rebecca Horn: The Glance of Infinity*, Art Pub Inc, Zurigo, 1997;
- HAGENS, B. *Venuses, Turtles, and Other Hand-Held Cosmic Models*, in "On Semiotic Modeling. Approaches to Semiotics", Vol. 97, 1991, pp. 47-60;
- HAMMER, B. *After Gertrude Stein*, in *HAMMER!: Making Movies Out of Sex and Life*, The Feminist Press at the University of New York City, New York, 2010, pp. 154-156;
- HAMMER B., EARNEST J. *Time Is an Emotional Muscle*, in "The Brooklyn Rail", dicembre-gennaio 2012-2013, pp. 18-20;
- HAN B.-C. *La società della trasparenza* (2010), trad. it. BUONGIORNO F., Nottetempo, Milano, 2012;
- HAN B.-C. *Nello sciame. Visioni del digitale* (2013), Nottetempo, Roma, 2015;
- HANHARDT J. G. *Video Art: Expanded Forms*, in "Leonardo", Vol. 23, N. 4, 1990, pp. 437-469;
- HANHARDT J. G., JUNE PAIK N., IPPOLITO J. *The Worlds of Nam June Paik*, Cat. Mostra (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 11 febbraio – 26 aprile 2000), Guggenheim Museum, New York, 2000;
- VON HANTELMAANN, D. *Experiential Turn*, in CARPENTER E. (a cura di), *On Performativity*, Walker Art Center, Minneapolis, 2014. Consultabile al link (visitato il 25 marzo 2021): <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>;
- HARRIS J. P. *Writing back to modern art: after Greenberg, Fried and Clark*, Routledge, New York, 2005;

- HARRIS S. *Voluntary and Involuntary Sculpture*, in DEZEUZE A., KELLY J. (a cura di). *Found Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Farnham, Ashgate, 2013;
- HARRISON C., WOOD P. *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (1992), Blackwell, Oxford, 1999;
- HARTOG A. *Processes and Production. Observations on the Sculptures of Hans Arp 1929-2012*, in ID. *Hans Arp. Sculptures, A Critical Survey*, Ostfildern, 2012, pp. 14-41;
- HAUSMANN R. *Sensorialité excentrique* (1970), Editions Allia, Parigi, 2005;
- HAUSMANN R. *Courrier Dada*, Éditions Allia, Parigi, 1992;
- HEALY C. *'Through one's own fingertips?': Haptic perception in the art and thinking of Josef and Anni Albers*, in "HARTS & Mins. The Journal of Humanities and Art", Vol. 2, N. 3, 2016, pp. 2-20;
- HELFENSTEIN J. (a cura di). *Louise Bourgeois: the Early Work*, cat. Mostra (Krennert Art Museum, University of Illinois at Urbana Champaign; Madison Art Center, Madison, Wisconsin; Aspen Art Museum, Aspen Colorado; 1 maggio – 4 agosto 2002; 15 settembre – 17 novembre 2002; 13 dicembre 2002 – 2 febbraio 2003), Krannert Art Museum, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois, 2002;
- HENRY J. *Laure Prouvost*, in "Art in America", Vol. 103, N. 11, 2015, pp. 137-38;
- HERDER J.G.V. *Plastica*, D. Di Maio, S. Tedesco (a cura di), Aesthetica, Palermo, 2010; *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Hartknoch: Breitkopf, Riga: Lipsia, 1778;
- HERDER J.G.V. *Johann Gottfried Herder: Selected Early Works, 1764-1767*, 1992;
- HERDER J.G.V. *Plastica*, D. di Maio, TEDESCO S., PINOTTI A. (a cura di), Aesthetica, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2010;
- HESSE T. *Diaries* (2016), B. Rosen, T. Bloomberg (a cura di), Hauser & Wirth, Londra, 2020;
- HEYES C., CATMUR C. *What Happened to Mirror Neurons?*, in "Perspective in Psychological Science", Vol. 17, N. 1, 2021, pp. 153-168;
- HEYDEN H. *Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and Its Discontents* (2019), Bloomsbury Academic, Londra, 2021;
- HIGGINS H. *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley, 2002, qui 1.
- VON HILDEBRAND A. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Marburgo, 1893;
- VON HILDEBRAND A. *Il problema della Forma nell'arte figurativa* (1893), A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), Aesthetica, Palermo, 2001;
- HOARE N. *Laure Prouvost on Seduction, Language, and Bodily Provocations*, in "Extra Extra", 2017: <https://extraextramagazine.com/talk/laure-prouvost-seduction-language-bodily-provocations/>;
- HODGE MCCOID C., MCDERMOTT L.D. *Toward Decolonizing Gender: Female Vision in the Upper Paleolithic*, in "American Anthropologist", New Series, Vol. 98, N. 2, giugno 1996, pp. 319-326;
- HOFFMANN K. *An Enduring Spirit: The Art of Georgia O'Keeffe*, Scarecrow Press, Metuchen, 1984;
- HOHNFELDT M. *The Collective Oeuvre of the GRAV: the Labyrinth and Audience Participation*, in "Critique d'Art" [Online], N. 41, primavera-estate 2013, pp. 1-8;

- HOLBROOK S. *Lifting Bellies, Filling Petunias, and Making Meanings through the Trans-Poetic*, in “American Literature”, Vol. 71, No. 4, dicembre 1999, pp. 751-771;
- HONISH D. *Alberto Giacometti: sculpture, paintings, drawings*, Prestel, Munich : New York, 1994;
- HOPPS W. (a cura di), *Anne Truitt: Sculpture and Drawings 1961-1974*, Cat. Mostra (Washington D. C., The Concoran Gallery of Art, 21 aprile – 2 giugno 1974), The Concoran Art Gallery of Art, Washington D. C., 1974;
- HOROWITZ L. *Film as Performance*, in “The Soho Weekly New”, 26 dicembre 1974, s.n.;
- HUGGINS D. *The Origin of Happening*, in “American Speech”, Vol. 51, N. 3-4, autunno-inverno 1964, pp. 268-271;
- HUGNET G. *In the Light of Surrealism*, in A. Barr (a cura di), *Fantastic Art: Dada and Surrealism*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, New York, 1936-1937), The Museum of Modern Art, New York, 1936;
- HULST T. *The Leo Castelli Gallery*, in “Archives of American Art Journal”, Vol. 46, N.3-4, 2007, pp. 14-27;
- HUMEAU M. *Oscillations*, Exhibition Catalogue (MUSEION, Trento, 12/10/2019-26/01/2019), Museion, Bolzano, 2019;
- HUMEAU M., SPICER E. *Marguerite Humeau – interview: “I think art was born from a will to become eternal, to leave a permanent trace”*, in “Studio International”, 11 marzo 2020.
- HUMEAU M., SHERWIN S. *Artist Marguerite Humeau reinvents the past to create the future*, in “Art Basel”, 2018.
- HUNTINGTON WRIGHT W. *The Creative Will; Studies in the Philosophy and the Syntax of Æsthetics*, John Lane Company, New York, 1916;
- HUTHAMO E. *Twin-Touch-Test-Redux: Media Archaeological Approach to Art, Interactivity and Tactility*, in GRAU O. (a cura di). *MediaArtHistories*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 2006, pp. 71-101;
- HWANG Y. J. *TV, Body, and Landscape: Nam June Paik’s Show (2016)*, in WHATLEY S. ET AL., *Art and Dance in Dialogue: Body, Space, Object*, Palgrave MacMillan, 2020, pp. 59-74;
- HWANG I. *Tommaso Trini e DATA: Attività critica e editoriale*, Dottorato di Ricerca, Università Ca’ Foscari, Venezia, AA. 2016-2017;
- HYLAND D. *Adelheid Lange Roosevelt: American Cubist Sculptor*, in “Archive of American Art Journal”, Vol. 21, N. 4, 1981, pp. 10-17;
- HYMAN J. *Henry Moore and the geometry of fear: Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Henry Moore, Eduardo Paolozzi and William Turnbull*, James Hyman Fine Art, Londra, 2002;
- IAMURRI L. *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, in “Prospettiva”, N. 87/88, luglio-ottobre 1997, pp. 69-90;
- IEVEN B. *Deleuze Modernist*, in “Deleuze Studies”, Vol. 5, N. 1, marzo 2011, pp. 84-96;
- ILLOUZ E. *Intimità fredde*, Feltrinelli, Milano, 2007;

- INGOLD T. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londra: New York, 2000;
- LO IODICE E. “*In the Beginning*”: *Physics and Cosmology in the 20th and 21st century art*, in F. Bevilacqua, I. Gambaro (a cura di), *Atti del XL Convegno annuale SISFA – 2020*, Pisa University Press, Pisa, 2020, pp. 187-194;
- IONESCU V. *Deleuze’s Tensive Notion of Painting in the Light of Riegl, Wölfflin and Worringer*, in “Deleuze Studies”, Vol. 5, N. 1, 2011, pp. 52-62;
- IONESCU V. *Touch and See: Image Analysis and Aesthetics in the Art Theory of Alois Riegl, Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer*, Dissertazione dottorale, Università di Leuven, Lovanio, 2012;
- IONESCU V. *Zimmermann’s Aesthetics, and Riegl’s Art Theory. Influences and Resistances*, in “Ars”, Vol. 46, N. 1, 2013, pp. 86-93;
- IVANIŠEVIĆ P., IVANIŠEVIĆ M. *Retinal Diseases and Painting*, in “Antropol.”, Vol. 30, N. 1, 2015, pp. 243-246;
- IVERSEN M. *Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin’s “Classic Art”*, in “Oxford Art Journal”, Vol. 4, N. 1, *Tradition*, luglio 1981, pp. 31-34;
- IVERSEN M. *Alois Riegl: Art History and Theory*, MIT Press, Cambridge: Massachussets, 1993;
- IVERSEN M. *Following Pieces. On Performative Photography*, in J. Elkins (a cura di), *Photography Theory*, Routledge, New York, 2007, pp. 91-108;
- JACKSON S. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Abingdon, New York, 2011;
- JAMES W. *Review of Planchette, by Eyes Sargent (1869)*, in *Essays in Psychical Research*, Harvard University Press, Cambridge: Londra, 1986, pp. 1-4;
- JAMES W. *The Philosophy of William James*, The Modern Library, New York, 1920;
- JAMES W. *The letters of William James*, Little Brown, Boston, 1926;
- JAMES W. *The Principles of Psychology (1890)*, Dover Publications, New York, 1950;
- JAY M. *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993;
- JEAN M. “*Arrivée de la belle époque*”, in “Cahiers D’Art”, N. 11, 1936, p. 60;
- JOHNSON B. B. *Crash*, in “Take One”, inverno 1998, pp. 7-12;
- JOHNSON G.A. *Merleau-Ponty’s Early Aesthetics of Historical Being: The Case of Cézanne*, in “Research in Phenomenology”, Vol. 17, 1987, pp. 221-225;
- JOLLES A. *The Tactile Turn: Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France*, in “Yale French Studies”, N. 6, *Surrealism and Its Others*, 2006, pp. 17-38;
- JONES A. *Faith Wilding and the Enfleshing of Painting*, in “Paradoxa”, N. 10, giugno 1999, pp. 16-29;
- JONES A. *L’italiano che inventò l’arte in America*, Castelveccchi, 2007;
- JONES C. *Eyesight Alone: Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, The University of Chicago Press, Chicago: Londra, 2005;

- JOSELIT D. *Feedback: Television Against Democracy*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2007
- JUDD D. *Specific Object*, in “Arts Yearbook”, N. 8, 1965, ristampato in D. Judd (a cura di), *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints, Complete Writings 1959-1975*, Judd Foundation, New York, 2016;
- JUNG C.H. *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido, a Contribution to the History of the Evolution of Thought*, Yard & Company, Moffat, 1916;
- KAMIEN-KAZHDAN A., MOORE H. *Henry Moore*, Israel Museum, Gerusalemme, 2004;
- KASSELS S. *Transforming Imagery into Art: A Study of the Life and Work of Georgia O’Keeffe*, in “Mental Imagery”, Springer, Boston, 1990. pp. 45-52;
- KATZ D. *The World of Touch*, Lawrence Erlbaum Associates, 1925;
- KEARNEY R. *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in “Research in Phenomenology”, Vol. 50, 2020, pp. 300-316;
- O’KEEFFE G. *Georgia O’Keeffe*, Penguins Book, New York, 1987;
- O’KEEFFE G., POLLITZER A. *Lovingly, Georgia: The Complete Correspondence of Georgia O’Keeffe & Anita Pollitzer*, Simon & Schuster, New York, 1990;
- O’KEEFFE G. *Georgia O’Keeffe: One Hundred Flowers*, Knopf in association with Callaway Editions, New York, 1990;
- O’KEEFFE G., STIEGLITZ A. *My Faraway One: Selected Letters of Georgia O’Keeffe and Alfred Stieglitz*, in S. Greenough (a cura di), Yale University Press, New York, 2011;
- KELLY J. *Prière de Frôler: The Touch in Surrealism*, in MUNDY J. (a cura di). *Surrealism. Desire Unbound*, Cat. Mostra (Tate Modern, Londra, 20 settembre 2001 - 1 gennaio 2002), Princeton University Press: The Tate Trustess, Princeton, 2001, pp. 79-100;
- KENNEDY J. M. *Pictures and the Blind*, in “Journal of the University Film Association”, Vol. 32, Inverno-primavera 1980, pp. 11-22;
- KENNEDY J., MALLORY T., SZYMANEK A. (a cura di). *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960-1985*, Routledge, New York, 2021;
- KENT R. *“The Big Show,” It’s Me O Lord: The Autobiography of Rockwell Kent*, New York, 1955, pp. 3–318;
- KEPES G. *The New Landscape in Art and Science*, P. Theobald, Chicago, 1951;
- KEYSERS C., WICKERS B., GAZZOLA V., ANTON J.-L., FOGASSI L., GALLESE V. *A Touching Sight: SII/ PV Activation during the Observation and Experience of Touch*, in “Neuron”, N. 42, aprile 2004;
- KINGSLEY A. *Women Choose Women*, in “Artforum”, marzo 1973, Vol. 11, N. 7, pp. 69-73;
- KINSELLA E. *Jeff Koons on Shattered Sculpture: “Not the End of the World”*, in “Artnews”, 5 dicembre 2016;
- KIRBY M. *Happenings*, New York, Dutton, 1965

- KIRKNESS J. *Upper Paleolithic Portable Female Imagery: the Masculine Gaze, the Archaeological Gaze and the Tenets of the Archaeological Discipline*, in "Totem: the U.W.O. Journal of Anthropology", Vol. 7, N. 1, 1999, pp. 7-18;
- KLEIN J. *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, in *The Politics of Embodiment*, in "Feminist Studies", Vol. 35, N. 3, inverno 2009, pp. 575-602;
- KNAPP B.L. *Gertrude Stein*, Continuum, New York, 1990;
- KOHEN M. *The Venus of Willendorf*, in "American Imago", Vol. 3, N. 4, febbraio 1949, pp. 49-60;
- KOOLHAAS R., OBRIST H.U., "Intervista", in AA. VV. *Jeff Koons. Retrospectivamente*, Postmedia books, Milano 2007;
- KOONS J. *The Jeff Koons Handbook*, Rizzoli, New York, 1992;
- KOONS J. *Jeff Koons: Easyfun, Ethereal*, cat. Mostra (Berlino, 27 ottobre 2000 – 14 gennaio 2001), Deutsche Guggenheim, Berlino, 2000;
- KOONS J., ROSENTHAL N. *Jeff Koons: Conversations with Norman Rosenthal*, Thames & Hudson, Londra: New York, 2014;
- KOONS J. *Jeff Koons Goes Walkabout*, in "Phaidon" (online), 2014;
- KNAPPET L. Malafouris (a cura di), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer, Londra, 2008;
- KNOPPER R. *Psychophysics to Literary Experiments: Gertrude Stein and Neural Compositions*, in *Literary Neurophysiology: Memory, Race, Sex, and Representation in U.S. Writing, 1860-1914*, Oxford University Press, Oxford, 2021;
- KOCHHEISER T. H., WILKE H. (a cura di). *Hannah Wilke: A Retrospective*, Cat. Mostra (Missouri, University of Missouri, 3 – 28 aprile 1989), University of Missouri Press, Columbia, 1989;
- KÖRNER H. *The Invisible Hand. Distant Touch and Aesthetic Feelings in the Late 18th Century*, in "Predella", *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, N. 29, 2011;
- KRÄHENBÜHL R. *Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker*, Erschienen, 2009;
- KRAMER H. *And Now "Eccentric Abstraction": It's Art, But Does it Matter?*, in "The New York Times", 25 settembre 1966, p. 27;
- KRAUSS R. *Allusion and Illusion in Donald Judd*, in "Artforum", Maggio 1966, Vol. 4, N. 9, pp. 24-26;
- KRAUSS R. *Cubism in Los Angeles*, in "Artforum", Vol. 9, N. 6, primavera 1971, pp. 32-38;
- KRAUSS R. *Sense and Sensibility – Reflection on Post 60s' Sculpture*, in "Artforum", Vol. 12, N. 3, novembre 1973, ristampato in *Looking critically: 21 years of Artforum Magazine*, UMI Research Press, Ann Arbor: Mich., 1984, pp. 149-156;
- KRAUSS R. *Video: The Aesthetic of Narcissism*, in "October", primavera 1976, Vol. 1, pp. 50-64;
- KRAUSS R. *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in "October", Vol. 3, primavera 1977, pp. 68-81;
- KRAUSS R. *Passages in modern sculpture (1977)*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, London: England, 1981;

- KRAUSS R. *In the Name of Picasso*, in *Art World Follies*, in “October”, primavera 1981, pp. 5-22;
- KRAUSS R. *L'Amour Fou. Photography & Surrealism*, Abeville Press, New York, 1985;
- KRAUSS R. *The Motivation of the Sign*, in W. Rubin (a cura di), *Picasso and Braque. A Symposium*, The Museum of Modern Art: Harry H. Abrams, New York, 1992, pp. 261-286;
- KRAUSS R. *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge: Massachussets, 1993;
- KRAUSS R. *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 1999;
- KRAYNAK J. *Modularities and the Alterity of Search: Racialization, Difference, and Computational Systems*, in *Contemporary Art and the Digitization of Everyday Life*, University of California Press, Oakland, 2020, pp. 151-182;
- KRISTEVA J. *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, Parigi, 1980;
- KUBLER G. *The Shape of Time*, Einaudi, Torino, 1989;
- KÜHN H. *Die Kunst der Primitiven*, Delphin-verlag, München, 1923;
- KURTZ B. *Video Is Being Invented*, in “Arts Magazine”, dicembre-gennaio 1973-74, pp. 37-44;
- KUSPIT D. *Clement Greenberg*, University of Wisconsin Press, Madison, 1979;
- LABRUSSE R., STAVRINAKI M. (a cura di). *Préhistoire, une énigme moderne*, Cat. Mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 8 maggio – 16 settembre 2019), Centre Pompidou, Parigi, 2019;
- LABRUSSE R. *Préhistoire: l'enverse du temps*, Hazan, Parigi, 2019;
- LACAN J. *The language of the self: the function of language in psychoanalysis* (1968), John Hopkins University Press, Baltimora, 1981;
- LACAN J. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge: 1972-73*, in J.-A. Miller, *The seminar of Jacques Lacan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988;
- LACOTE L. *La Jeune Sculpture Polonaise. Alina Szapocznikow*, in “Parallèle 50: Paris, Bruxelles, Berne, Prague, Bratislava, 1° marzo 1951, p. 5;
- LANCASTER J. *Introducing Op Art*, Londra: New York, B. T. Batsford, 1973;
- LANCHNER C. (a cura di). *Sophie Tauber Arp*, cat. Mostra The Museum of Modern Art, New York (16 settembre – 29 novembre 1981), The Museum of Modern Art, New York, 1981;
- LANDAY J. *Between Art and Nature: The Metamorphic Sculpture of Jean Arp*, in “Bulletin of the Detroit Institute of Arts”, Vol. 61, N. 4, 1984;
- LANGER S. *Feeling and Form*, Charles Scribner's Son, New York, 1953;
- LANT A. *The Curse of the Pharaoh, Or How Cinema Contracted Egyptomania*, in “October”, Vol. 59, inverno 1992, pp. 86-112;
- LANT A. *Haptical Cinema*, in “October”, Vol. 74, Autunno 1995, pp. 45-73;
- LARRIVEE S. D. *Playscapes: Isamu Noguchi's Designs for Play*, in “Public Art Dialogue”, Vol. 1, 2011, pp. 53-80;

- LARSON K. *The Dictatorship of Clement Greenberg*, in "Artforum", estate 1987, Vol. 25, N. 10, pp. 76-79;
- LAXTON S. "Flou": *Rayographs and the Dada Automatic*, in "October", Vol. 127, Inverno 2009, pp. 26-29;
- Leach, A. J. Macarthur (a cura di), *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, Routledge, Londra: New York, 2015;
- LEAL RODRIGUES S. "Vision in Motion": *László Moholy-Nagy and the Genesis of the Visual Book*, in "Disegno. Journal of Design Culture", Vol. 1, N. 2, 2021, pp. 86-109;
- LEAVER A. *Perception and Association of Visual Information in the Imagery of IT, HEAT, HIT by Laure Prouvost*, in I. Leaver-Yap (a cura di), *8 Metaphors (because the moving image is not a book)*, Lux, 2011, pp. 71-73;
- LEBEL R. *Sur Marcel Duchamp*, Parigi, Trianon, 1959;
- LEDDY T.W. *Johann Herder's Sculpture, Somaesthetics and Everyday Aesthetics*, in "Journal of Comparative Literature and Aesthetics", Vol. 43, N. 1, 2020, pp. 28-42;
- LEE V. *Botticelli at Villa Lemmi*, in *Juvenilia: being a second series of essays on sundry Æsthetical questions*, T. F. Unwin, Londra, 1887;
- LEE V., ANSTRUTHER-THOMSON C. *Beauty & ugliness: and other studies in psychological aesthetics*, Lane, Londra, 1912;
- LEHTINEN V. *Luce Irigaray's Phenomenology of Feminine Being*, Suny Press, New York, 2014;
- LEIDER P. *A New Medium for John Chamberlain*, in "Artforum", febbraio 1967, Vol. 5, N. 6, pp. 48-49;
- LEISTER FOSTER S. (a cura di). *Corporealities: dancing, knowledge, culture, and power*, Routledge, Londra: New York, 1995;
- LEJEUNE A. *The Subject-Object Problem in "Aligned with Nazca": On Phenomenological Issues in Robert Morris' Artwork*, in J.-M. Gleizes, K. Schneller (a cura di), *Investigations: "The Expanded Field of Writing" in the works of Robert Morris*, ENS Lyon - University of Chicago Press, Lione: Chicago, 2015, pp. 109-122;
- LEROI-GOURHAN A. *Il gesto e la parola. Memoria e tecnica* (1965), trad. it. ZANNINO F, Einaudi, Torino, 1977;
- LEROI-GOURHAN A. *The Art of Prehistoric Man in Western Europe*, Thames and Hudson, Londra, 1968;
- LESZKOWICZ P. *Alina Szapocznikow. Piotr or "The Flesh"*, in A. Jakubowska, *Alina Szapocznikow: Awkard Object*, Cat. Mostra (Varsavia, Museo of Modern Art, 2011), Books N. 5, Varsavia, 2011;
- LEVIN G. *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*, Harmory Books, New York, 2007;
- LEVIN G. *Japanese Cultural Influence in America: The Boston-New York Exchange*, in "Source: Notes in the History of Art", in *Special Issue: Cross-Cultural Issues in Art from the Nineteen Century to the Present*, Vol. 31, N. 3, primavera 2012, pp. 13-22 ;
- LEVINE G. *With Henry Moore: the Artist at Work*, Sidgwick & Jackson, Londra, 1978;
- LEVY E. *The Political Project of Wölfflin's Early Formalism*, in "October", Vol. 139, inverno 2012, pp. 39-58;
- LEVY E., MANGONE C. (a cura di). *Material Bernini*, Routledge, Londra, 2016;

- LEUSCHNER E. *Rules and Rulers: Robert Morris, Canonical Measures, and the Definition of Art in the 1960s*, in “Originalveröffentlichung in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, Vol. 3, N. 60, 2009, pp. 139-160;
- LIEVERS M. *The Molyneux Problem*, in “Journal of the history of Philosophy”, Vol. 30, N. 3, luglio 1992, pp. 399-416;
- LINDSTROM B. *Roughness, Smoothness, and Preference - A study of quantitative relations in individual subjects*, in “J. Exp. Psychol”, Vol. 70, N. 1, 1965, pp. 18-26;
- LIPPARD L. R. *Eros Presumptive*, in “The Hudson River”, Vol. 20, N. 1, primavera 1967, pp. 91-99, ristampato in BATTOCK G. *Minimal Art: A Critical Anthology*, pp. 209-221;
- LIPPARD L. R. *Six years: The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book Of Information On Some Esthetic Boundaries*, Praeger, New York, 1973;
- LIPPARD L. R. *Pop Art*, Thames & Hudson, New York, 1973;
- LIPPARD L. R. *Changing: Essays in Art Criticism*, Dutton, New York, 1971;
- LIPPARD L.R. *From the Center: Feminist Essays On Women's Art*, Dutton, New York, 1976;
- LIPPARD L. R. *26 Contemporary Women Artists*, Cat. Mostra (The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 18 aprile – 13 giugno 1971), The Aldrich Museum of Contemporary Art, New York, 1971, ristampato in L. R. Lippard, *Prefaces to Catalogues of Women's Exhibitions (three parts)*, in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York, 1976;
- LIPPARD L.R. *Quite Contrary: Body, Nature, Ritual in Women's Art*, in “Chrysalis”, N.2, 177, 1977, pp. 31-47;
- LIPPARD L. R. *The Blind Leading the Blind*, in “Bulletin of the Detroit Institute of Arts”, primavera 1981, Vol. 59, N. 1, pp. 24-29;
- LIPPARD, L. R. *Curating by Numbers*, in Landmark Exhibitions Issue, in “Tate Papers Issue”, Vol. 12, 2009, pp. 1-7, qui 1, trad. mia. Consultato il 2 settembre 2022 al seguente link: https://www.tate.org.uk/documents/337/tate_papers_12_lucy_r_lippard_curating_by_numbers.pdf;
- LIPPARD L. R. *Overlay. Contemporary Art and Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983;
- LIPPARD L. R. *In The Flesh: Looking Back and Talking Back: From the 1970s to the 1990s, The Bad Girls Are Still Coming Forward. Lucy R Lippard Looks at Two Decades of Feminist Art*, in “Women's Art Magazine”; N. 54, settembre-ottobre 1993 [online]. Consultato il 1° settembre 2022 al link: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA262786738&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=09611460&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Eflfbcaa8>;
- LIPPS T. *Empatia e godimento estetico*, in “Discipline filosofiche”, Vol. XII, N. 2, 2002, pp. 35-36;
- LISTA M. *Raoul Hausmann's Optophone: "Universal Language" and the Intermedia*, in DICKERMAN L., WITKOVSKY M.S. in “CASVA Seminar Paper I”, Center for Advanced Studies in Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, 2005, pp. 83-101;
- LIVINGSTON J., TUCKER M. (a cura di). *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, Cat. Mostra (The Los Angeles Museum of Art, Los Angeles, 19 dicembre 1972 – 18 febbraio 1973; The Whitney Museum of American Art, New York, 29 marzo – 13 maggio 1973), Los Angeles County Museum of Art: Praeger, New York, 1973;

- LOCATELLI V. *Jole de Sanna: due monografie intorno allo spazio moderno*, in “Il capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage”, Supplementi 13, 2022, pp. 907-917;
- LONGMAN L. D. *Reviewed Work: Personal Revolution and Picasso by Louis Danz*, in “Parnassus”, Vol. 13, N. 5, Maggio 1941, pp. 182-83;
- LOVATT A. *An Underground Economy. The Collection of Ruth Vollmer (1903–1982)*, in “Journal of the History of Collections”, Vol. 32, N. 3, Novembre 2020, pp. 573-583;
- LOWENFELD V. *The Nature of Creative Activity (1937)*, Hancourt, New York, 1939;
- LOWENFELD V. *Tests for Visual and Haptical Aptitudes*, American Printing House for the Blind, Inc., New York, 1945;
- LUCARNO G. *Spopolamento differenziato nell’area del Verbano-Cusio-Ossola: cause, effetti socio-territoriali e prospettive di ripopolamento*, in “GISGE. Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici”, in G. Macchi Jánica, A. Palumbo (a cura di), *Territori spezzati. Spopolamento e abbandono nelle aree interne dell’Italia Contemporanea*, 2019, pp. 29-34;
- LUCIANI RECCHIA F., *Jean-Luc Nancy*, Feltrinelli Editore (ebook), 2022;
- LUPTON M.J., TOTH E. (a cura di). *The Curse: A Cultural History of Menstruation*, University of Illinois Press, Urbana: Chicago, 1988;
- LUTTERBIE L. *Feeling Beauty, Time, and the Body in Neuroaesthetics*, in “Poetics Today”, Vol. 38, N. 2, giugno 2017, pp. 295-315;
- LYOTARD J.-F. *Les TRANS/formateurs de Duchamp*, Éditions Galilée, Parigi, 1977;
- LYOTARD J.-F. *I TRANSformatori DUchamp. Studi su Marcel Duchamp*, Hestia, Cernusco, 1992;
- MACH E. *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig, 1905;
- MACH E. *Space and Geometry in the Light of Physiological, Psychological and Physical Inquiry (1906)*, La Salle, Illinois, 1960;
- MACRÌ T. *Cinematiche del desiderio*, Costa & Nolan, Milano, 1998;
- MANIA P. *L’opera barocca testimone esemplare dell’opera contemporanea. A proposito di Io (l’uovo) di Luciano Fabro depositata nella Fontana delle api del Bernini il 16 marzo del 1978*, in AA. VV., *Parlato E, Curiosa Itinera: scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, GB Editoria, Roma, 2015, pp. 559-569;
- MALAFOURIS L. *How Things Shape Our Mind: A Theory of Material Engagment*, The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 2013;
- MALHEREK J. *The Industrialist and the Artist: László Moholy-Nagy, Walter Paepcke, and the New Bauhaus in Chicago, 1918–46*, in “Journal of Austrian-American History”, Vol. 2, N. 1, 2018, pp. 51-75;
- MALINOWSKI B. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventures in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Ridero, 1922;
- MALTE J. *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism and Politics*, Oxford University Press, Oxford, 2004;
- MANSOOR J. *Fontana’s Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, in “October”, Postwar Italian Art, Vol. 124, primavera 2007, pp. 137-156;

- MARANIELLO G. *Giuseppe Penone: Scultura*, Cat. Mostra (Trento, Museo Mart Rovereto, 19 marzo – 26 giugno 2016), MART, Trento, 2015;
- MARASSI M. *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, in A. Risoli, A. Antonietti (a cura di), *Il corpo al centro. Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM*, *Psychologica*, LED, 2015, pp. 15-39;
- MAREK K. *Donatello/ Pietro Torrigiano/ Asta Gröting. Händisches Wissen und Ökonomien der Berührung im Porträt*, in C. Meister, K. Marek, *Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie*, Brill, Verleger, 2022, pp. 49-67;
- MARINETTI F.T. *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, 11 gennaio 1921, Milano
- MARINETTI F.T. *Le Tactilisme. Un art nouveau inventé par le futurisme*, in “Comœdia”, 16 gennaio 1921, Parigi;
- MARINETTI F.T. *Ce Que Dit M. Marinetti*, in “Comœdia”, 18 gennaio 1921, Parigi;
- MARINETTI F. T., MANGO L. (a cura di). *La scoperta di nuovi sensi: Il tattilismo futurista*, Cue Press [ebook], 2005;
- MARCADÉ B. *Marcel Duchamp. La vita a credito* (2007), Johan & Levi, Monza, 2009;
- MARCUS E. *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*, Verlag der Sturm, Berlino, 1918;
- MARKS L.U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke university Press, Durham: Londra, 2000;
- MARKS L. U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2002;
- MARKS L.U. *The Taming Of The Haptic Space, From Málaga To Valencia To Florence*, in “Muqarnas”, *Gazing Otherwise: Modalities Of Seeing In And Beyond The Lands Of Islam*, Vol. 32, 2015, pp. 253-258;
- MARTINEAU E., DUDLEY J. *Worringer ou Fiedler? Prolégomènes au problème Worringer-Kandinsky*, in “Revue philosophique de Louvain”, Vol. 77, N. 34, maggio 1979, pp. 160-175;
- MARTIN J.L., NICHOLSON B., GABO N. *Circle. International Survey of Constructive Art* (1937), Praeger Publisher, New York: Washington, 1971;
- MARTIN E. *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture - From the Days Of Polio to The Age of AIDS*, Beacon Press, Boston, 1994;
- MARTIN L. *The Making of Men and Women: Gertrude Stein, Hugo Münsterberg, and the Discourse of Work*, in “Modernism/Modernity”, John Hopkins University Press, Vol. 26, N. 1, Gennaio 2019, pp. 43-46;
- MARTINI A. *La Scultura lingua morta e altri scritti* (1945), DE MICHELI M. (a cura di), Jaca Book, Milano, 1982;
- MARTINI F. *Archeologia del Paleolitico. Storia e culture dei popoli cacciatori-raccoglitori* (2008), Carocci, Roma, 2018;
- MARTINI F. *Non solo Venere, non solo madre. L'uomo metaforico paleolitico e la donna ovvero alle origini dell'eterno femminile*, in MARTINI F., SARPI L., VISENTINI P. (a cura di) *Donne, Madre, Dee. Linguaggi e metafore universali nell'arte preistorica*, Cat. Mostra [Civici Musei di Udine, 12 novembre 2017 – 11 febbraio 2018], Udine, 2017;
- MARZONA, D., GROSENICK U. (a cura di). *Minimal Art*, Taschen, Köln: Los Angeles, 2006;

- MAUSS M. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* (1924), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016;
- MAZZOCUT-MIS M. *Estetica del tatto e della vista*, in RUSSO L. (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, dicembre 2001, pp. 137-144;
- MCLAUGHLIN M. L., SUKHATME G., SHAHABI C., HESPANHA J. P., *The Haptic Museum*, Conferenza Proc.~of the EVA 2000 Florence Conf.~on Electronic Imaging and the Visual Arts, marzo 2000;
- MCLUHAN M. *Understanding Media: The Extension of Man*, McGraw Hill Book Company, New York: Toronto: Londra, 1964;
- MEIRION JONES A. *Visualising the Neolithic*, "Neolithic Studies Group Seminar Paper 13", Oxbow Book, Oxford, 2012;
- MELONI L. *Arte guarda arte: pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia Books, 2013;
- LE MEUR, *Tactilisme*, in "Le Radical", Parigi, 11 febbraio 1921;
- MERLEAU-PONTY M. *Le Doute de Cézanne*, in "Fontaine", No. 49, 1945, pp. 80-100;
- MERLEAU-PONTY M. *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. BONOMI A., Bompiani, 2017.
- MEYER L. *From Finish Fetish to Feminism: Judy Chicago's Dinner Party in California Art History*, in A. Jones (a cura di), *Feminist Art History*, UCLA: Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, Berkeley: Londra, 1996;
- MEYER J. S. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Heaven, 2001;
- MINTZ MESSINGER L. *Georgia O'Keeffe*, Thames & Hudson, New York, 2001;
- MICHAUD P.-A. *Aby Warburg and the image in motion*, Zone Books, New York, 2004;
- MICHELSON A. *Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge*, in "Artforum", Vol. 7, N. 6, 1969, pp. 54-63;
- MICHELSON A. *Robert Morris*, Cat. Mostra (Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 24 novembre-28 dicembre 1969), Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 1969;
- MICHELSON A. "Where is your Rupture?" *Mass Culture and the Gesamtkunstwerk*, in "October", 1991, N. 56, pp. 42-63;
- MIDDLETON WAGNER A. *Three artists (three women): modernism and the art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, University of California Press, Berkeley, 1998;
- MILEAF J. A. *Please Touch: Dada and Surrealism after the Readymade*, The Chicago University Press, Chicago, 2010;
- MILLER A. I. *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes*, Basic Books, Havoc, 2001;
- MILLER M. H. "These Are Works That I Enjoy": *Jeff Koons on His Amazing Blue Balls*, in "Artnews", 9 novembre 2015;
- MINNISALE G. *The Psychology of Contemporary Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013;
- MOHOLY-NAGY L. *The New Vision*, Wittenborn, New York, 1938

- MOHOLY-NAGY L. *Vision in Motion*, P. Theobald, Chicago, 1947;
- MOLESWORTH H. *Cleaning Up in the 1970s: The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles*, in M. Newman, J. Bird (a cura di), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, Londra, 1999, pp. 107-122;
- MOLESWORTH H. *Part Object Part Sculpture*, Penn State University Press: Wexner Center for the Arts, University Park, 2005;
- MOLESWORTH H. (a cura di). *Leap before you look: Black Mountain College, 1933-1957*, Cat. Mostra (The Institute of Contemporary Art, Boston, 10 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016; Hammer Museum, University of California, Los Angeles, 21 febbraio – 14 maggio 2016; Wexner Center for the Arts, Columbus, 17 settembre 2016 – 1 gennaio 2017), Institute of Contemporary Art: Yale University Press, Boston: New Heaven, 2015;
- MONETTI A. *Attorno alla scultura, attorno allo scultore: excursus sulla pelle nelle opere di Giuseppe Penone*, in “PsicoArt. Rivista di Arte e Psicologia”, Vol. 9, N. 9, pp. 25-50;
- MONTAGU J. *Touching. The Human Significance of the Skin*, Harper & Row Publishers, New York, 1971;
- MONTANI P. *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano, 2014;
- MONTANI P. *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano, 2020;
- MOORE H. *The Sculptor Speaks*, in “Listener”, 18 agosto 1937, pp. 338-340;
- MOORE H. *Primitive Art*, in “Listener”, 24 aprile 1941, pp. 598-9;
- MOORE H., READ H. *Mother and Child*, New American Library, New York, 1966;
- MOORE H. *Henry Moore on sculpture*, Viking press, New York, 1971;
- MOORE H., FINN D. *Henry Moore at the British Museum*, H.N. Abrams, New York, 1982;
- MORRIS F. (a cura di). *Louise Bourgeois*, Rizzoli International Publications, New York, 2008;
- MORRIS R. *BODYSPACEMOTIONTHINGS*, in M. Compton, D. Sylvester (a cura di), Cat. Mostra (The Tate Gallery, Londra, 28 aprile – 6 giugno 1971), Tate Gallery, Londra, 1971;
- MORRIS R., KRONIS T. (a cura di). *Robert Morris: The Mind/Body*, Cat. Mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim, gennaio – aprile 1994), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1994;
- MORRIS R. *Continuous Project Altered Daily: the Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 1995;
- MÜHLENSTEIN H. *Des origines de l'art et de la culture. I. Remarques préliminaires*, in “Cahiers d'Art”, N. 5, 1930, pp. 57-68;
- MULVEY L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in C. Penley (a cura di), *Feminism and Film Theory*, Taylor & Francis, Londra, 1988, pp. 57-68;
- MUNDY J. *Man Ray: Writings on Art*, Getty Insitute, Los Angels, 2016;
- MÜNSTERBERG H. *Psychological Laboratory of Harvard University* (1893), GREEN. C. D. (a cura di). *Classics in the History of Psychology*, York University, Toronto, 2000;

- MÜNSTERBERG H. *Hugo Münsterberg: His Life And Work*, Appleton, New York, 1922
- MÜNSTERBERG H. *Why We Go to the Movies*, in “The Cosmopolitan” Vol. 60, N. 1, 15 December 1915, pp. 1-31;
- MÜNSTERBERG H. *The photoplay. A Psychological Study*, Appleton & Company, New York, 1916;
- MÜNZ L., LOWENFELD V. *Plastische Arbeiten Blinden*, Rohrer, Brünn, 1934;
- NAUMANN F. *The Big Show: The First Exhibition of the Society of Independent Artist*, Part 1, in “Artforum”, Febbraio 1979, Vol. 17, N. 6, pp. 34-39;
- NAUMANN F. *Man Ray, 1908-1921: From an Art in Two Dimensione to the Higher Dimension of Ideas*, in M. Foresta (a cura di), *Perpetual motif: the art of Man Ray*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution: Abbeville Press, Washington, D.C.: New York, 1988;
- NAUMANN F.M. *Making mischief: Dada invades New York*, Whitney Museum of American Art, New York, 1996;
- NAUMAN B., KRAYNACK J. (a cura di). *Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2005, pp. 35, 105-106;
- NAUMAN B., TENCONI R., TODOLÌ V. (a cura di). *Bruce Nauman. Neons Corridors Rooms*, Cat. Mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 15 settembre 2021 – 26 febbraio 2022), Pirelli Hangar Bicocca, Milano, 2022;
- NELSON S. F. *'I Was Not a Surrealist. I Was an Existentialist': Louise Bourgeois Reconsidered*, in “Oxford Art Journal”, Vol. 40, N. 3, dicembre 2017, pp. 469-490;
- NEMSER, C. *Art Criticism and Perceptual Research*, in “Art Journal”, Vol. 29, N. 3, primavera 1970, pp. 326-329, qui 327-328;
- NÉRET G., RODIN A. *Auguste Rodin: Sculptures and Drawings*, Taschen, Köln, 2004;
- NEUMANN E. *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio (1955)*, Astrolabio, Roma, 1981;
- NIEBISCH, A. *Ether Machines: Raoul Hausmann's Optophonetic Media*, in A. Enns, S. Trower, *Vibratory Modernism*, Palgrave Macmillan, Londra, 2013, pp. 162-176;
- NIXON M. *Posing the Phallus*, in “October”, Vol. 92, primavera 2000, pp. 98-127;
- NIXON M. *Eva Hesse Retrospective: A Note on Milieu*, in “October”, primavera 2003, Vol. 104, pp. 149-156;
- NOWELL A., CHANG M. *The reality and the fantasy of 'palaeo-porn*, in “The New Scientist” (online), 12 novembre 2012; *'Sexy' Venus figurine may be world's oldest*, in “Abc News”, 14 maggio 2009;
- OAKLEY K. P. *Man. The Tool-Maker (1949)*, British Museum (Natural History), Londra, 1972;
- OBLER B. K. *Lynda Benglis Recrafts Abstract Expressionism*, in “American Art”, primavera 2018, Vol. 32, N. 1, pp. 3-23;
- OLDANI A. *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, in “Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea”, N. 3, 2021, pp. 165-185;
- OLDENBURG, C., VAN BRUGGEN C. *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Large-Scale Porjects*, The Monicelli Press, New York, 1994;

- OLIN M. *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art*, in "Critical Inquiry", Autunno 1989, Vol. 16, No. 1, pp. 144-172,
- OLIN M. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1992;
- OLIN M. *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification*, in "Representations", Autunno 2002, Vol. 80, No. 1, pp. 99-118;
- OLIN M. *Touching Photographs*, The University of Chicago Press, Chicago: Londra, 2012;
- OLSON R., CHANIN A. (a cura di). *Gabo and Pevsner*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 1948), The Museum of Modern Art, New York, 1948;
- OLSON M. *Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Cultures*, in "Pictures", Vol. 18, 2008, pp. 274-284;
- ONO Y. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono* (1964), Simon & Schuster, New York, 2000;
- ORGEMAN K. (a cura di). *Lumnia. Thomas Wilfred and the Art of Light*, Yale University Press, New Heaven, 2017;
- ØSTERMARK-JOHANSEN L. 'Life is movement': *Vernon Lee and sculpture*, in "Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry", Vol. 34, No. 1, 2018, pp. 64-72;
- OSTHOFF S. *Lygia Clark and Hélio Oiticica: A legacy of interactivity and participation for a telematic future*, in C. Fusco (a cura di), *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londra: New York, 2000, pp. 156-173;
- PÄCHT O. *Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl*, in "The Burlington Magazine", Maggio 1963, Vol. 105, No. 722, pp. 188-193;
- PANOFSKY E. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze, 1996;
- PAOLINI G., ZANNI A. *Expositio. Giulio Paolini per il Museo Poldi Pezzoli* cat. mostra (Museo Poldi Pezzoli, Milano, 6 maggio - 22 agosto 2016), Silvana, Milano, 2016;
- PAPACHARISSI Z. *The virtual geographies of social networks: a comparative analysis of Facebook, LinkedIn and A Small World*, in "New Media & Society", Vol. 11, N. 199, 2000, pp. 199-220;
- PAPAPETROS S. *Modern architecture and prehistory: Retracing "The Eternal Present" (Sigfried Giedion and André Leroi-Gourhan)*, in "RES: Anthropology and Aesthetics", N. 63/64, primavera/autunno 2013, pp. 173-189;
- PARIGI S. *Teoria e storia del problema di Molyneux*, in Laboratorio dell'ISPF, N. 1, 2004, pp. 1-14;
- PARISI D. *Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018;
- PARRET H. *Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*, in "Nouveau Actes Sémiotiques", N. 112, 2009, s.n;
- PASTOORS A., ET AL. *Experience Based Reading of Pleistocene Human Footprints in Pech-Merle*, in "Quaternary International", Vol. 30, 2016, pp. 1-8;
- PATERSON M. *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Berg, Oxford, 2007;

- PATERSON M. *More-than visual approaches to architecture. Vision, touch, technique*, in “Social & Cultural Geography”, Vol. 12, N. 3, maggio 2011, pp. 263-281;
- PECK J. T., CHILDERS R. *To Have and To Hold: The Influence of Haptic Information on Product Judgments*, in “Journal of Marketing”, Vol. 67, N. 2, Aprile 2003, pp. 35-37;
- PECK J., WIGGINS J. *It Just Feels Good: Customers’ Affective Response to Touch and Its Influence on Persuasion*, in “Journal of Marketing”, Vol. 70, N. 4, ottobre 2006, pp. 56-69;
- PECK J., KLATZKY R. L. *Please Touch: Object Properties that Invite Touch*, in “IEEE Transactions on Haptics”, Vol. 5, N. 2, aprile 2012, pp. 139-140;
- PENONE G. *The Poetic of Space*, in J. Bradley, *Giuseppe Penone*, cat. Mostra (National Gallery of Canada, Ottawa, 7 ottobre-4 dicembre 1983; the Fort Worth Art Museum, Fort Worth, 28 gennaio-18 marzo 1984; the Museum of Contemporary Art, Chicago, 13 Aprile - 10 Giugno 1984, National Gallery of Canada, Ottawa, 1983;
- PENONE G., in G. Maraniello (a cura di), *Giuseppe Penone*, Cat. Mostra (25 settembre - 8 dicembre 2009, MAMbo Bologna), MAMbo, Bologna, 2008;
- PENONE G. *Giuseppe Penone: Géométrie dans les mains*, Couleurs Contemporaines Bernard Chauveau éditeur, Parigi, 2010;
- PERULLO N. *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano, (e-book) 2020;
- PESCE D. *Il concetto dell’arte in Dewey e in Berenson*, La Nuova Italia, Firenze, 1956;
- PETERS J. D. *The Marvelous Clouds Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago, 2015;
- PETERSON E. *Tristan Tzara: Dada and Surrealist Theorist*, Rutgers University Press, New York, 1971;
- PETRELLI M. *Valori tattili e arte del sensibile*, Alinea, Firenze, 1994;
- PHELAN P. *Mourning sex: performing public memories*, Routledge, Londra: New York, 1997;
- PHELLAN P. *The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80*, in C. Butler (a cura di), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cat. Mostra (Moca, Los Angeles, 4 marzo – 16 luglio 2007; National Museum of Women in the Arts, Washington D.C, settembre – dicembre 2007; PS.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York, febbraio – Maggio 2008; Vancouver Art Gallery, Vancouver B.C., ottobre 2008 – gennaio 2009), Moca: The MIT Press, Los Angeles: Cambridge, Mass., 2007, pp. 347-361;
- PICABIA F. *Selon M. Picabia le “Tactilisme” aurait été inventé par Miss Clifford-Williams en 1916*, in “Comœdia”, 18 gennaio 1921, Parigi;
- PIERINI M. (a cura di). *Josef Albers*, Silvana Editoriale, Milano, 2011;
- PIÉRON H. *Géza Révész: 1878-1955*, in “The American Journal of Psychology”, Vol. 69, N. 1, marzo 1956, pp. 139-141;
- PIERRE J. (a cura di) *Investigating Sex. Surrealist Discussions (1928-32)*, Verso, Londra: New York, (1990), 2011;
- PINOTTI A. *Pittura e idea: ricerche fenomenologie sul Cubismo*, Alinea, Firenze, 1998;

- PINOTTI A. *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin, Mimesis*, Milano, 2001;
- PINOTTI A. *The Touchable and the Untouchable. Merleau-Ponty and Bernard Berenson*, in "Phenomenology", Vol. 3, Parte 2, 2007, pp. 479-498;
- PINOTTI A. *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in "Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico", 2009, Vol. 2, N. 1, pp. 177-191;
- PINOTTI A. *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo*, in "Rivista di Estetica", N. 37, 2008, pp. 147-168;
- PINOTTI A., SOMAINI A. *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2009;
- PINOTTI A. *Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica*, in "PsicoArt", N. 1, 2010, pp. 1-21;
- PINOTTI A. *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari, 2011;
- PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di). *Walter Benjamin. Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2012;
- PINOTTI A. *Body-Building: August Schmarsow's Kunstwissenschaft between Psychophysiology and Phenomenology*, in M. B. Frank, *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, Routledge, Londra_ New York, 2012, pp. 13-32;
- PINOTTI A. *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2018;
- PINOTTI A., *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021;
- PILGER Z. *The Sun On Your Face*, in "Frieze", N. 166, 24 settembre 2014: <https://www.frieze.com/article/sun-your-face>;
- PIRELLI M. *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, Cat. Mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo – 25 agosto 2019), Electa, Milano, 2019;
- PITITTO R. *Herder o la ragione umana come linguaggio*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata", N. 8, 1998;
- PLACCI C. *Un artista tedesco: Adolf von Hildebrand*, in "Il Marzocco", 19 ottobre 1902;
- PLAGENS P. *Leo Castelli and the New World*, in "New England Review", Vol. 31, N. 3, 2010, pp. 33-39;
- POGGI C. *In defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention Of Collage*, Yale University Press, New Haven, 1992;
- POGGI C. *Picasso's First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars*, in "The Art Bulletin", Vol. 94, N. 2, giugno 2012, pp. 274-298;
- POLEY S. *Stephanie Poley, Hans Arp: Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart, 1978;
- Pollitzer, A., *A woman on paper*, Simon & Schuster, New York, 1988;
- PORTINARI S. *Tracce di gesti impossibili. Fotografia e comportamenti negli anni Settanta*, in "Piano b. Arti e culture visive", V. 6, N. 2, 2012, pp. 27-48;

- PORTINARI S. «*Stiamo facendo del comportamento*»: la trentaseiesima Biennale del '72, in *Anni Settanta. La Biennale di Venezia* (2018), Marsilio, Venezia, 2022;
- POTTS A. *Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s*, in "Art History", Vol. 27, N. 2, aprile 2004, pp. 282-304;
- PRAZ M. *Gli emblemi nell'arte decorativa*, in "Belfagor", Vol. 26, N. 2, 31 marzo 1971, pp. 212-118;
- PRENTICE WAGNER A. *Living on Paper: Georgia O'Keeffe and the culture of Drawing and Watercolor in the Stieglitz Circle*, Tesi Dottorale, Arkansas Art Center, Arkansas, 2005;
- PRIARIOLO M., SIMONE R., ZINATO E. *Guy Debord, La società dello spettacolo, 1967*, in "Allegoria 59", 2007, pp. 146-167;
- PROUVOST L. *The Artist Book*, Book Works, Londra, 2013;
- PROUVOST L. *A way to leak, lick, leek; We will go far*, Éditions Dilect: Musée départemental d'art contemporain, Paris: Rochechouart, 2016;
- PROUVOST L., ARCHEY K., COCCIA E. *Laure Prouvost: "ring, sing and drink for trespassing*, Les Presses du réel; Palais de Tokyo, Parigi, 2018;
- PROUVOST, L., M. Kirszenbaum, *Laure Prouvost: Deep See Blue Surrounding You: Vois Ce Bleu Profond Te Fondre*, Flammarion: Institut Français, Parigi, 2019;
- PROUVOST L., ARCHEY K., COCCIA E. *Laure Prouvost: "ring, sing and drink for trespassing*, Les Presses du réel; Palais de Tokyo, Parigi, 2018;
- PROUVOST L. *Laure Prouvost, My Conceptual Grandfather*, 2018: <https://www.lissongallery.com/news/john-latham-1921-2021>;
- POWELL K. H. *Hands-On Surrealism*, in "Art History", Vol. 20, N. 4, dicembre 1997, pp. 516-533;
- P.S. *Le «Tactilisme»*, in "Le Temps", 17 gennaio 1921, Parigi; in "Stamboul", 27 gennaio 1921, Parigi;
- DEL PUPPO A. *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino, 2013;
- PYNE K.A. *Modernism and the feminine voice: O'Keeffe and the women of the Stieglitz circle*, Berkeley: University of California Press; Santa Fe: Georgia O'Keeffe Museum; Atlanta: High Museum of Art, 2007;
- QUINTAVALLE A. C. *Della Falsità*, Cat. Mostra (Salone delle Scuderie della Pilotta, Parma, aprile 1974), Università di Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Parma, 1974;
- QUINTAVALLE, A.C., *La scultura è nata in frack*, in "Tempo", 25 aprile 1976, N. 16;
- M. RACAT, S. CAPELLI, J. LICHY, *New insights into 'technologies of touch': Information processing in product evaluation and purchase intention*, in "Technological Forecasting and Social Change", Vol. 170, settembre 2021;
- RACKHAM, B., H. READ, *English Pottery, Its Development from Early Times to the End Of The Eighteenth Century*, E. Benn, Limited, Londra, 1924;
- RAIDER A. *The Concreteness of Concrete Art*, in "Parallax", Vol. 21, N. 3, 2015, pp. 340-352;
- RAGGHIANI C. L. *Arti della visione. Cinema*, Vol. 1, Einaudi, Torino, 1975;
- RAGGHIANI C.L. *L'Uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Bologna, 1981;

- RAGGHIANI C.L., *Critica della forma: ragioni e storia di una scienza nuova*, Baglioni & Bernere Associati, 1986;
- RAMACHANDRAN V., HIRSTEIN S., W. *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, in "Journal of Consciousness Studies", Vol. 6, N. 6-7, 1999, pp. 15-51;
- RASZKIEWIC H., *Psychological Imagination Processes in Art*, in "Наукові записки. Серія "Психологія і педагогіка", No. 20, 2012, pp. 306-328;
- RATCLIFF C., *Robert Morris: A Saint Jerome of Our Time*, in "Artforum", aprile 1985, Vol. 23, N. 8, pp. 60-63;
- RAY M., *The Age of Light* (1934), TRACHTENBERG A. (a cura di). *Classic essays on photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980;
- READ H. (a cura di), *Unit One: The Modern Movement in English Architecture*, Londra, 1934;
- READ H. *Art and Society*, Macmillan, New York, 1937;
- READ H. *Education through Art*, Pantheon Books, New York, 1945;
- READ H. *The Grass Roots of Art*, The World Publishing Company, New York, 1946;
- READ H. *The Meaning of Art*, Faber & Faber, Londra, 1951;
- READ H. *Art and the Evolution of Consciousness*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 13, N. 2 (dicembre 1954), pp. 143-155;
- READ H. *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956;
- READ H. *The tenth muse; essays in criticism*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1957;
- READ H. *A Concise History of Modern Sculpture*, Praeger, New York, 1964;
- READ H., *Icon and Idea; The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Schocken Books, New York, 1965;
- READ H. *Henry Moore: a Study of his Life and Work*, Praeger, New York, 1966;
- READ H. *The Art of Jean Arp*, H.N. Abrams, New York, 1968;
- REDAZIONE *Grafica & Multipli. Art/Tapes*, Firenze, in "Data", primavera 1974, N. 11, p. 63;
- RECKITT H. *Forgotten Relations: Feminist Artists and Relational Aesthetics*, in A. Dimitrakaki, L. Perry, *Politics in a Glass: Case Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013, pp. 131-156;
- REHLING N. *Taking Patriarchy out of Poetry: Eroticism and Subversion in Gertrude's Stein 'Lifting Belly'*, in "Gamma: Journal of Theory and Criticism", Vol. 4, 1996, pp. 77-87;
- REILLY E. J., *Concrete Possibilities; William James and the European Avant-Garde*, in "Streams of William James", N. 2, 2000, pp. 22-29;
- REILLY M. *The Paintings of Carolee Schneemann*, in "Feminist Studies", Vol. 37, N. 3, inverno 2011, pp. 620-648

- RESTANY P. *Alina Szapocznikow*, Cat. Mostra (Parigi, Galerie Florence Houston-Brown, gennaio 1967), Parigi, 1967;
- RÉVÉSZ G. *Formenwelt des Tastsinnes, Erster Band: Grundlegung der Haptik und der Blindenpsychologie*, Martinus Nijhoff, Amsterdam, 1938;
- RÉVÉSZ G. *Psychology and Art of the Blind*, Longmans Green & Co, Londra: New York, 1950;
- REVESZ G. *The Human Hand*, Routledge & Kean Limited, Londra, 1958;
- REY R. *La sculpture au Salon des Indépendants — L'Exposition Ottmann — Exposition diverses*, in "L'Europe nouvelle", 3 aprile 1926, p. 432;
- REY R. J.A. Maudit, *40.000 and d'art moderne. La naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques*, Cat. Mostra (Parigi, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12 febbraio – 15 marzo 1953) Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Parigi, 1953;
- REYNOLDS D. REASON M. (a cura di), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, Bristol: Chicago, 2012;
- REYNOLDS L. *Laure Prouvost: Incorreccted Syntax*, in "Millennium Film Journal", N. 56, inverno 2012, pp. 62-65;
- RHODES J. D., *Meshes of the Afternoon*, The British Film Institute, Londra, 2011;
- RICE P. *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?*, in "Journal of Anthropological Research", Vol. 37, N. 4, inverno 1981, pp. 402-414;
- RICHARDSON J. *The Sorcerer's Apprentice: Picasso, Provence, and Douglas Cooper*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001;
- RICHARDSON I., *Touching the Screen: A Phenomenology of Mobile Gaming and the iPhone*, in *Studying Mobile Media*, Routledge, Londra, 2012;
- RICHMOND S. *Lynda Benglis: Beyond Process*, I. B. Tauris & Co, Londra, 2015;
- RICHTER P.-C. *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz*, Prestel, Londra, 2006;
- RIEFF, R. (a cura di), *The Collected Papers of Sigmund Freud*, Vol. IX, *Character and Culture*, New York, 1963;
- RIEGL A. *Die ägyptischen Textilfunde im K.k. Österreich*, Verlag, Vienna, 1889;
- RIEGL A. *Stilfragen (grundlegungen Zu Einer Geschichte Der Ornamentik)*, Verlag, Berlino, 1893;
- RIEGL A. *Das Holländische Gruppenportait*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses", Vol. 23, No. 3-4, 1902;
- RIEGL A. *Spätrömisch oder orientalisich?* (23 aprile 1902), in "Allgemeine Zeitung", 18-19 febbraio 1902, pp. 133-156, 162-165;
- RIEGL A. *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Anton Schroll, Vienna, 1912;
- RIEGL A. *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), Druck und Verlag, Vienna, 1927;
- RIEGL A. *Le prime cattedrali. L'industria artistica tardoromana* (1901), Ghibli, Milano, 2013;

- RIEGL A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom; Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl, aus seinen hinterlassenen Papieren*. Hrsg. von Arthur Burda und Max Dvoriak, Verlag, Vienna, 1908;
- RIEGL A. *Grammatica delle arti figurative*, PINOTTI A. (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2018;
- RIEGL A., *Historical Grammar of the Visual Arts*, trad. eg. E. Jung, Zone Books, New York, 2004;
- RIGAUD A. *A la Maison du l'Œuvre, M. Marinetti nous révèle le "tactilisme"*, in "Comœdia", 15 gennaio 1921, Parigi;
- RIMANELLI D. *It's My Party: Jeff Koons a Studio Visit*, in "Artforum", estate 1997 Vol. 35, 10;
- RIVENC R. *Made in Los Angeles: Materials, Processes, and the Birth of West Coast*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2016;
- RIZZOLATTI G., FABBRI-DESTRO M. *Mirror Neurons: from Discovery to Autism*, in "Experimental Brain Research", N. 220, settembre 2009, Vol. 3, N. 4, pp. 223-237;
- ROBBINS D. *The Sculpture of Louise Bourgeois*, in "Art International", Vol. 8, 20 ottobre 1966;
- ROBERTSON B. *Rethinking the 1960s: The History of Art History*, Z. Jian, B. Robertson (a cura di), in *Complementary Modernisms in China and the United States. Art as Life: Art as Idea*, Punctum Book, 2020;
- ROBINS R. *Hands and the Artist – MM Henry Moore*, in "Journal of Hand Surgery. European Volume", Vol. 12, N. 1, 1987, pp. 140-143;
- RODITI A., *Dialogues on Art*, Seeker & Warburg, Londra, 1960;
- ROMAN M., *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Manuella Éditions, Parigi, 2019;
- ROPPER A. H., SAMUELS M. A., *Adams and Victor's Principles of Neurology*, McGraw-Hill Companies, Palatino, 2009;
- DI ROSA V. *Costanza Candeloro: Mentre si fantastica l'altrove*, in "Flash Art", N. 359, 2022-2023;
- ROSATI G., *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Edizioni Scuola Normale Superiore, Pisa, 2017;
- ROSE B., *Claes Oldenburg Soft Machines*, in "Artforum", estate 1967, Vol. 10, N. 10, pp. 30-35;
- ROSE B., *Claes Oldenburg*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 25 settembre – 23 novembre 1969), The Museum of Modern Art, New York, 1970;
- ROSENBERG H., *Action Painting. Scritti sulla pittura d'azione*, Maschetto, Firenze, 2006;
- ROSENBERG C. E., *What Is an Epidemie? AIDS in Historical Perspective*, in "Deadalus", *Living with AIDS*, Vol. 118, N. 2, 1989 pp. 1-17;
- ROTTMANN, K. *Finish Fetish: Judy Chicago in LA*, in A. Krause-Wahl, P. Löffler, Ä. Söll, *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, Bloomsbury, Londra: New York, 2021, pp. 219-235;
- RUBIN W. S. (a cura di), *Dada, Surrealism, and their heritage*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 27 marzo – 9 giugno 1968), The Museum of Modern Art, New York, 1968;

- RUBIN W. S. (a cura di), *Frank Stella*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 24 marzo – 2 giugno 1970), The Museum of Modern Art, New York, 1970;
- RUBIN W. (a cura di). *Il Primitivismo e l'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno*, cat. Mostra (Museum of Modern Art, New York: 1984), Vol. 1, Mondadori, Milano, 1985;
- RUDDICK, L.C. *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Cornell University Press, Ithaca: Londra, 1990;
- RUIDO, M. *Ana Mendieta*, Nerea, Handarribia, 2002;
- RYAN M. L. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The John Hopkins University Press, Baltimora: Londra, 2001;
- RYMARCZUK R., DERKSEN M., *Different Spaces: Exploring Facebook as Heterotopia*, in “First Monday”, Vol. 19, N. 6, June 2014;
- SÆTHER S. Ø. *Touch/Space: The Haptic in 21st-Century Video Art*, in SÆTHER S. Ø., BULL S. T. (a cura di), *Screen Space Reconfigured*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, pp. 201-229;
- SABA COSETTA G. (a cura di). *Cinema Video Internet: Tecnologie e Avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna, 2006;
- SABA C., VALENTINI V. (a cura di). *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, Cat. Mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 – 4 settembre 2022), Feltrinelli, Milano, 2022;
- SACCOCCIO A. *Futurismo e tecnologia: verso una nuova sensibilità*, in “Sinestesiaonline”, N. 1, 2012, pp. 362-381;
- SACHS C. *Storia della danza (1933)*, trad. it. T. De Mauro, Il Saggiatore, Milano, 1980;
- SALETNIK J. *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form*, University of Chicago Press, Chicago, 2002;
- SALETNIK J. *Josef Albers, Eva Hesse, and the Imperative of Teaching*, in “Tate Papers”, N. 7, 2006, Consultato il 6 settembre 2022 al link <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/josef-albers-eva-hesse-and-the-imperative-of-teaching>;
- SALMON A. in “La Lanterne: journal politique quotidien”, 20 gennaio 1921, Parigi;
- SALZHAUER E., AXEL N., LEVENT S.(a cura di), *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment*, AFB Press, New York, 2003;
- SANOUILLET M. *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Parigi, 1973;
- DE SANNA J. ZORIO G., *Gilberto Zorio: Corpo di Energia*, in “Data”, N. 3, aprile 1972, pp. 16-23;
- DE SANNA J. *Archivio Alfano*, in “Data”, 4 maggio 1972, pp. 58-61;
- DE SANNA J. *Biennale di Venezia (Fotografie di Ugo Mulas)*, in “Data”, N. 5/6, estate 1972, pp. 56-61,
- DE SANNA J. *Video Against Video*, in “Domus”, febbraio 1975, n. 543;
- DE SANNA J. (a cura di), *Aptico: il senso della scultura*, Cat. Mostra (Museo del Paesaggio, Verbania-Pallanza, luglio – settembre 1976), Alessid'après edizioni, Crusinallo, 1976;
- DE SANNA J. *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980*, Casa degli Artisti, Milano, 1980;

- DE SANNA J. *Fabro*, Cat. Mostra (Ravenna, Pinacoteca Comunale, 22 ottobre – 31 dicembre 1983), Essegi, Ravenna, 1983;
- DE SANNA J. *Lucio Fontana: Materia Spazio Concetto*, Mursia, Milano, 1993;
- DE SANNA J. *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, Costa & Nolan, Milano, 1999;
- SANTAMBROGIO A. *Karen Barad, Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa, 2017, pp., 1-7;
- SAUVAGNARGUES A. *Le goût baroque comme détermination d'un style: Wölfflin, Deleuze*, in "Apparel", N. 9, 2012, pp. 1-32;
- SCHENKENBERGER T., WINGATE D. (a cura di). *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, Princeton University Press, Princeton, 2022;
- SCHERR R. *Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetic of Touch*, in "Literature Interpretation Theory", N. 18, 2007, pp. 193-212;
- SCHIFF W. FOULKE E. (a cura di). *Tactual Perception: A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982;
- SCHIMMER L. *Georgia O'Keeffe/John Loengard: Paintings & Photographs: a Visit to Abiquiu and Ghost Ranch*, Schirmel Mosel, Monaco, 2006;
- SCHMARSOW A. *Gundbegriffe der kunstwissenschaft am übergang vom altertum zum mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem zusammenhange dargestellt*, B. G. Teubner, Lipsia: Berlino, 1905;
- SCHMARSOW A. *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. Barock und Rococo*, Verlag, Leipzig, 1897;
- SCHNEEMANN C. *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2003;
- SCHNEEMANN C., MARRANCA B., MACDONALD C. *In the Beginning is Drawing. Carolee Schneemann in conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald*, in "PAJ: Performing Arts Journal", Vol. 122, 2012;
- SCHMIDGEN H., *Surface Media: McLuhan, the Bauhaus and the Tactile Values of TV*, in "Body & Society", Vol. 28, N. 1-2, luglio 2021, pp. 121-153;
- SCHLIEKER A., *Rachel Whiteread*, Cat. Mostra (Londra, Serpentine Gallery, 20 giugno – 5 agosto 2001; Edinburgo, Scottish National Gallery of Modern Art, 29 settembre – 9 dicembre 2001), National Gallery of Modern Art of Scotland: Serpentina Gallery, Edinburgo: Londra, 2001;
- SCHWARZ A., *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, anche, Einaudi, Torino, 1974;
- SCHWARZ A. *Marcel Duchamp*, Fabbri, Milano, 1968;
- SCHWARZER M.W., *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of "Raumgestaltung"*, in "Assemblage", N. 15, agosto 1991, pp. 48-61;
- SCIOLLA G. C. *Carlo Ludovico Ragghianti e "la Scuola di Vienna"*, in "Tecla. Temi di Critica e Letteratura artistica", N. 1, 27 giugno 2010;
- SCOLARI BARR M. (a cura di). *Medardo Rosso*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 2 ottobre – 23 novembre 1963), Doubleday & Co., New York, 1963;

- SCOTT CHESSMANN A., *The Public is Invited to Dance: Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*, Stanford University Press, Stanford, 1989;
- SCRIVANO F. *La scultura dopo la scultura*, in RUSSO L. (a cura di) *La Nuova Estetica Italiana*, Centro Internazionale di Studi di Estetica Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 2001, pp. 23-30;
- SECRET M. *Being Bernard Berenson: a Biography*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979;
- SEIBERT E. (a cura di). *Discovery Uncovering The Modernity of Prehistory*, German Center for Art History Paris, Parigi, 2020,
- SEITA S. *The Blind Man: Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood*, Artbook, 2017;
- SEITZ C. (a cura di). *The Responsive Eye*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 23 febbraio - 25 aprile 1965), The museum of Modern Art, New York, 1965;
- SELZ P. (a cura di). *Alberto Giacometti*, Cat. Mostra, MoMa, New York, 1965;
- SELZ J. *L'Homme et son empreinte*, cat. Mostra (Château de Sainte-Suzanne, Mayenne, 8 giugno – 1° settembre 1974; Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 settembre - 17 novembre 1974; Maison de la culture de Bourges, 30 novembre 1974 – 12 gennaio 1975), Centre d'art du château de Sainte-Suzanne, Sainte-Suzanne, 1974;
- SESSA M., *Nell'arena del quadro. Il performativo come soglia del modernismo secondo Harold Rosenberg e Clement Greenberg, passando per Allan Kaprow*, in "Eikón Imago", Vol. 11, 2021, pp. 355-366;
- SESSA M., *Art Is in the Air. The Public Dimension in Allan Kaprow's Utopian Un-Artistic Theory*, in "Aisthesis. Pratiche linguaggi e saperi dell'estetico", Vol. 15, N. 2, 2022, pp. 69-79;
- SHANNON J. A., *Claes Oldenburg's "The Street" and Urban Renewal in Greenwich Village, 1960*, in "The Art Bulletin", Vol. 86, N. 1, marzo 2004, pp. 131-161;
- SHAYKETT J., *Claes Oldenburg's Mickey Mouse Mask for Macy's*, in "American Craft Council", 22 novembre 2012.
- SHAW, J. *Jeff Koons says computer technology allowed him to downsize his New York studio*, in "The Art Newspaper" (online), 6 febbraio 2018;
- SHIFF R., *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago University Press, Chicago, 1984;
- SHIFF R. *Picasso's Touch: Collage, "Papier Collé, Ace of Clubs"*, in "Yale University Art Gallery Bulletin", 1990, pp. 38-47;
- SHIFF R., *Cézanne Physicality: the Politics of Touch*, in KEMAL S., GASKELL I. *The Language of art history*, Cambridge University, New York, 1991, pp. 129-180;
- SHIFF R. *Constructing Physicality*, in "Art Journal", Vol. 50, N. 1, Primavera 1991, pp. 42-47;
- SHIFF R. *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies*, in "Oxford Art Journal", Vol. 15, N. 2, 1992, pp. 108-103;
- SHIFF R. *Judd through Oldenburg*, in "Tate Papers", N. 2, autunno 2004;
- SHIFF R. *Donald Judd: Safe from Birds*, in JUDD. D., SEROTA N. (a cura di). *Donald Judd*, cat. Mostra (Tate Modern, Londra; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Kunstmuseum Basel, 5 febbraio:

- 25 aprile 2004; 19 giugno -5 settembre 2004; 2 ottobre – 9 gennaio 2005), Tate Publishing, Londra, 2004, pp. 28-6;
- SHIFF R. *Sensuous Thoughts: Essays on the Work of Donald Judd*, Hatze Cantz, 2020;
- SHUSTERMAN R. *Winckelmann on Taste: A Somaesthetic Perspective*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 76, N. 2, primavera 2018, pp. 175-186;
- SIEMENS K. *Resettling the Thoughts of Ernst Mach and the Vienna Circle in Europe: The Cases of Finland and Germany*, in “Science & Education”, Vol. 18, 2009, pp. 299-323;
- SIMMEL G. *The Metropolis and Mental Life* (1903), in KASINITZ P. *Metropolis: Center and Symbol of our Times*, Metropolitan Area, New York, 1995;
- SIMON L. *Gertrude Stein remembered*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1994;
- SINI C. *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia. Figure dell'enciclopedia filosofica «Transito Verità»* (2004), Vol. 5, Jaka Book, Milano, 2005;
- SKINNER B.F. *Has Gertrude Stein a Secret?*, “The Atlantic Monthly”, 1934, pp. 50-57;
- SLADEN M. *Features: Meet Ray Gun*, in “Art Monthly”, N. 197, 1 giugno 1996, pp. 3-6;
- LORD SMAIL D. *Storia profonda. Il cervello umano e l'origine della storia*, Bollati Boringhieri, 2017;
- SMITH R. *Ruth Vollmer. Everson Museum of Art*, in “Artforum”, dicembre 1974, Vol. 13, N. 4, pp. 71-72;
- SMITH P. *The History of American Art Education: Learning about Art in American Schools*, Greenwood Press, Westport, 1996;
- SMITH D. *The Great Prehistoric Art Swindle: André Breton and Palaeolithic Cave Painting*, Edinburg University Press, Edinburgo, 2021;
- SMITS L. *Jeff Koons' Broken Artwork and Tactile Desire*, in “Leiden Arts in Society Blog”, 18 aprile 2018;
- SNYDER W. D. *Have Video Games Evolved Enough to Teach Human Origins? A Review of Ancestors: The Humankind Odyssey*, in “Advances in Archeological Practice”, Vol. 10, Cambridge University Press, Cambridge, 24 febbraio 2022, pp. 122-127;
- SOBCHACK V.C. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992;
- SOBCHACK V. *Carnal Thought. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004;
- SOBCHACK V. *The Active Eyes (Rivisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement*, in “Film and Phenomenology”, Vol. 16, 2016, pp. 63-90;
- SOCIETE DES ARTISTES INDEPENDANTS. *Catalogue de la 37e exposition*, Parigi, 1926;
- SOLDINI J. *Alberto Giacometti: la somiglianza introvabile*, Jaka Book, Milano, 1998;
- SOMAINI A. *Il Dono. Offerta, ospitalità, insidia*, Edizione Charta, Milano, 2001;
- SOLOMONS L. M., STEIN G. *Normal Motor Automatism*, in “Psychological Review”, Vol. 3, N. 5, settembre 1896, pp. 492-512;

SOMMER A. *Psychical research and the origins of American psychology: Hugo Münsterberg, William James and Eusapia Palladino*, in "History of the Human Sciences", Vol. 25, N. 2, 2012, pp. 25-44,

SOMMER A. *Normalizing the Supernormal: The Formation of the "Gesellschaft Für Psychologische Forschung" ("Society for Psychological Research")*, c. 1886-1890, in "Journal of the History of the Behavioral Sciences", Vol. 49, N. 1, inverno 2013, pp. 18-44;

STAMM A. *Touching a Piece of the Moon*, 3 dicembre 2019, visitabile al link (consultato il 15 luglio 2021): <https://airandspace.si.edu/stories/editorial/touching-piece-moon>;

STANLEY HALL G., DONALDSON H.H. *Motor Sensations on the Skin*, in "Mind", Vol. 10, N. 40, ottobre 1885, pp. 557-572;

STARR G. *Feeling Beauty*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2013 (e-book);

STEIN G. *Cultivated Motor Automatism: a Study of Character in its Relation to Attention*, in "Psychological Review", Vol. 5, N. 3, maggio 1898, pp. 295-30;

STEIN G. *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), Vintage Book, New York, 1961;

STEIN G. *Selected operas & plays of Gertrude Stein*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1970;

STEIN G., *Pablo Picasso* (1912), in *Camera Work: A Critical Anthology*, Aperture, New York, 1973, pp. 223-225;

STEIN G., *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* (1913), in *Camera Work: A Critical Anthology*, Aperture, New York, 1973, pp. 232-234;

STEIN G., *Teneri Bottoni* (1914), Liberilibri, Macerata, 2006

STEIN G., *Tender Buttons* (1914), City Lights Books, San Francisco, 2014;

STEIN G., *Lifting Belly* (1917), The Naiad Press, New York, 1989;

STEIN G., *Everybody's autobiography*, Virago, Londra, 1985;

STEIN J. E., *Eye of the Sixties: Richard Bellamy and The Transformation of Modern Art*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2016;

STEINBERG L. *Acknowledgments*, in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, Londra: New York, 1972;

STEINBERG L. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art*, Oxford University Press, Londra: New York, 1972;

STEINBERG L. *Reflections on the State of Criticism* (1972), in BRANDEN J. W. (a cura di). *Robert Rauschnberg*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2002, pp. 7-37;

STEINBERG L. *The Philosophical Brothel*, in "Art News", N. 5-6, settembre-ottobre 1972, pp. 20-47;

STEINBERG L., *The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion*, Faber & Faber, 1984;

STEPHENS C. S. Armitage, *Barbara Hepworth: Centenary*, Tate Publishing, Londra, 2003;

- STĘPIEŃ J. *Performing More-Than-Human Corporeal Connections in Kiki Smith's Sculpture*, in "Journal: Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture", N.11, 2021, pp. 225-239;
- STEVENS S.S., J.R. Harris, *The scaling of subjective roughness and smoothness*, in "J. Exp. Psychol.", Vol. 64, 1962, pp. 489-494;
- STIEGLITZ A., KEEFFE G. O'. *Georgia O'Keeffe: A Portrait*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1978;
- STILES K. *The Painter as an Instrument of Real Time*, in SCHNEEMANN C. *Carolee Schneemann: Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, The MIT Press, Cambridge: Mass., 2003;
- STIMPSON C.R. *The Mind, the Body and Gertrude Stein*, in "Critical Inquiry", Vol. 3, N. 3, primavera 1977, pp. 489-506;
- STIMPSON C.R. *The Somagrams of Gertrude Stein*, in "Poetics Today", *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*, Vol. 6, N. 1/2, 1985, pp. 67-80;
- STOKES A. *Michelangelo: A Study in the Nature of Art* (1955), Routledge, Londra: New York, 2002;
- STOOPS S. L. (a cura di), *More than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70's*, Cat. Mostra (Massachusetts, Rose Art Museum, 21 aprile – 30 giugno 1996), Waltham, Massachusetts, 1996;
- STRAUVEN W. *Touchscreen Archaeology: Tracing History of Hands-On Media Practice*, Meson Press, Lüneburg, 2021;
- STREIFER RUBINSTEIN C. *American women sculptors: a history of women working in three dimensions*, G.K. Hall, Boston, 1990, pp. 220-226;
- STRZYGOWSKI J. *Hellas in der Umarmung des Orients*, in "Allgemeine Zeitung", 1902, pp. 1-21;
- ŠVANKMAJER J. *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*, Tauris Academic Studies, 2014;
- SUBRAMANIAN S. *How to Feel. The Science and Meaning of Touch*, Columbia University Press, New York, 2021;
- SUBRIZI C. *Introduzione a Duchamp*, Editore Laterza, Bari, 2008;
- SULTAN T. *Gallery One: the Body Electric: Zizi Raymond and Kiki Smith*, Cat. Mostra (Washington, The Concoran Art Gallery, 14 dicembre 1991 – 16 febbraio 1992), The Concoran Art Gallery, Washington D.C., 1991;
- SUQUET J. *Miroir de la Mariée*, Flammarion, Parigi, 1974;
- SUSAN H. *Finding the Architecture in Deleuze: Heinrich Wölfflin as a Source of Deleuze's Baroque*, in "Panorama to paradise: proceedings of the 24th annual conference of the Society of Architectural Historians", Australia and New Zealand", 2008, pp. 1-12;
- SUSSMAN E., PETZINGER R. (a cura di). *Eva Hesse*, Cat. Mostra (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco: Weasbaden Museum, 2 febbraio – 19 maggio 2002; 15 giugno – 13 ottobre 2002), San Francisco Museum of Modern Art: Yale University Press, San Francisco: New Heaven, 2002;
- SUTHERLAND D. *Gertrude Stein A Biography of her work*, Yale University Press, Oxford, 1951;
- SYLVESTER D., KOONS J. *Jeff Koons: Easyfun Ethereal*, cat. Mostra (Deutsche Guggenheim, Berlino, 27 ottobre 2000 – 14 gennaio 2001), Deutsche Guggenheim, Berlino, 2000;

SYSON L., WAGSTAFF S., BOWYER E., KUMAR B. (a cura di). *Like Life: Sculpture, Color, and the Body*, Cat. Mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 marzo – 22 luglio 2018), The Met, New York, 2018;

SWENSON K., *Irrational Judgments: Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s New York*, Yale University Press, New Heaven: Londra, 2015;

SZEEMANN H. *When attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (1969), Stämpfli Press, Berna, 2016;

TABART M., PARIGORIS A., CHAVE A.-C. (a cura di). *Brancusi: Princess X - Carnets de l'Atelier Brancusi*, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, Parigi, 1999;

TACHA SPEAR A. *A Contribution to Brancusi Chronology*, in "The Art Bulletin", Vol. 48, N. 1, marzo 1966, pp. 45-54;

TACHA SPEAR A. *Brancusi's Birds*, New York University Press, New York, 1969;

TAMASCHKE E., TEUSCHER J. WÜNTERBERGER, L. *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*, Stiftung Arp e. V. Papers, Vol. 3, 2020;

TATTER R.J., *Georgia O'Keeffe, a study of the Critical Interpretations of Her Early Works*, The University of Arizona, 1972;

TAYLOR T. *The Prehistory of Sex*, Bantham Book, 1996;

TAYLOR B. *The Life of Forms in Art: Modernism, Organism, Vitality*, Bloomsbury, 2020;

TEDESCO S. *Herder e la questione dell'Einfühlung. Estetica e teoria della conoscenza fra Mitfühlen e Familiengefühl*, in "Rivista di Estetica", in *Arte, psicologia e realismo. Saggi in onore di Lucia Pizzo Russo*, N. 48, 2011, pp. 203-215;

TÉRIADE E. *La peau de la peinture*, in "Minotaure", N. 7, 1935;

TERIADE E. *La peinture surrealiste*, in "Minotaure", N. 8, 1936, pp. 5-17;

TERRANOVA C. N. *Haptic Unconscious: A Prehistory of Affectivity in Moholy-Nagy's Pedagogy at the New Bauhaus*, in "Leonardo Electronic Almanac", Vol. 18, N. 3, pp. 224-235;

TEUBER M.L. *New sources for cubism: William James and Pablo Picasso*, in *Paper delivered at the Meeting of Cheiron*, International Society for History in the Behavioral and Social Sciences, Salva Regina College, Newport, 1982;

THRALL SOBY J. (a cura di), *Arp*, Cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, The Museum of Modern Art), New York, 1958;

TITCHENER E.B. *A psychological laboratory*, in "Mind", Vol. 7, No. 27, 1898, pp. 313-331;

TIEDEMANN R. *Walter Benjamin. Opere complete IX. I «Passages» di Parigi* (1982), trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino, 2000;

THORNTON S. *33 artisti in 3 atti* (2014), Feltrinelli, Milano 2017;

TOADVINE T. A. *The Art of Doubting. Merleau-Ponty and Cézanne*, in "Philosophy Today", Vol. 41, N. 4, inverno 1997, pp. 545-553;

TOKLAS A.B. *The Autobiography Of Alice B Toklas*, The Literary Guild, New York, 1933;

- TOLKIEN J.R.R., *Il signore degli anelli* (1966), Rusconi, Milano, 1978;
- TORSTEN PETERSSON R. *The art of ecstasy: Teresa, Bernini, and Crashaw*, Routledge & K. Paul, Londra, 1970;
- TRINI T. *Artevideo e Multivision*, in "D'Ars", Anno XVI, N. 75, luglio 1975, pp. 12-21;
- TRINI T., FABRO L., NAGASAWA H., TONELLO F., TROTTA A., *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. I punti in comune*, in "Data", Primavera 1975, Anno VI, N. 15, pp. 70-96;
- TRINI T., CERIZZA L. (a cura di). *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, Johan & Levi, Monza, 2016;
- TRUITT A. *Anne Truitt: Sculpture and Drawings, 1961–1973*, Cat. Mostra (New York, The Whitney Museum of Art, 18 dicembre 1973 – 27 gennaio 1974), The Whitney Museum of Art, New York, 1974;
- TRUITT A. *Daybook, the journal of an artist*, Penguins Books, New York, 1984;
- TRUITT A., RICHARDSON B. (a cura di). *Anne Truitt, Sculpture 1961-1991*, Cat. Mostra (New York, Emmerich Gallery, 15 maggio – 28 giugno 1991), The Gallery, New York, 1991;
- TRUITT A. *Prospect: the Journal of an Artist*, Scribner, New York, 1996;
- TUCHMAN M. (a cura di). *American Sculpture of the Sixties*, Cat. Mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 28 aprile – 25 giugno 1967), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967;
- TUCKER J. MONTE M. (a cura di). *Anti-Illusion: Procedures/Material*, Cat. Mostra /Whitney Museum of American Art, New York, 19 maggio – 6 luglio 1969), Whitney Museum of American Art, New York, 1969;
- TZARA T. *D'un certain automatisme du goût*, in "Minotaure", N. 3-4, 1933, pp. 81-84;
- VALLIER D. *Braque la peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis*, in "Cahiers d'Arts", N. 1, 1954, pp. 14-16;
- VALMONT P. *Lettre de Paris. La conférence Marinetti; L'art futur; Un essai personnel; Le salon anonyme*, in "La Dépêche de Brest: journal politique et maritime", 18 gennaio 1921, Parigi;
- VAN PUymbroeck B., VAN DIJCK C. *Apollinaire's Trench Journalism and the Affective Public Sphere*, in "Texas Studies in Literature and Language", Vol. 60, N. 3, Autunno 2018, pp. 269-292;
- VANDERPOEL J. *The Human Figure* (1907), The Inland Printer Company, Chicago, 1911;
- VARCHI B. *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Firenze, 1547;
- VASOLD G. *Optique ou haptique: le rythme dans les études sur l'art au début du 20e siècle*, in "Intermedialités. Histoires et théorie des arts, des lettres, des techniques", N. 17, autunno 2010, pp. 35-55;
- VASOLD G. *Bemerkungen zu Alois Riegls Artikel »Spätromisch oder orientalisch?«*, in "Maske und Kothurn", 2014, pp. 27-30;
- VASSELEU C. *Textures of light: vision and touch in Irigaray, Levinas, and Merleau-Ponty*, Routledge, New York: Londra, 1998;
- VASSELEU C. *Resistances of Touch*, in "Signs: Journal of Women in Culture and Society", Vol. 40, N. 2, 2015, pp. 295-300;

- VEERBEK C. *Tactilism in Early Modern and Contemporary Art*, in “Senses and Society”, Vol. 7, N. 2, 2012, pp. 225-235;
- VEGETTI M. *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Einaudi, Torino, 2017;
- VELKOSKI S. *Stone art in the republic of Macedonia has been a message from thousands of years*, in “Ses 2017. Space, Ecology, Safety” (Sofia, Bulgaria, 2-4 novembre 2017), 2017, pp. 312-317;
- VENTRELLA F. *Befriending Botticelli: psychology and connoisseurship at the fin de siècle*, in DEBENEDETTI A., ELAM C., *Botticelli Past and Present*, UCL Press, 2019, pp. 116-147;
- VERGINE L. *Il corpo come linguaggio (La “Body – Art” e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974;
- VERGINE L. *Aptico. Il senso della scultura*, in “Data”, Anno Vi, N. 23, ottobre 1976, pp. 14-15;
- VERGINE L. *Arte programmatica e cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia*, Mazzotta, Milano, 1983;
- VERSTEGEN I. *Bernard Berenson and the Science of Anti-Modernism*, in “Art Criticism”, Vol. 15, N. 2, 1999, pp. 7-22;
- VERSTEGEN J. *The Tactility of Early Cubism*, Konsthistoriska Sällskapet, 2014, pp. 1-13;
- VICKERY J., COSTELLO D. (a cura di). *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berk, New York, 2007;
- VIOLI A., GRESPI B., PINOTTI A., CONTE P. (a cura di). *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020;
- VIRK V.S., ETZI R., GALLACE A. ET AL. *The Kandinsky Experience: A Multisensory Augmented Reality Application for Cultural Heritage*, in “Computer-Aided Design and Application”, Vol. 18, N. 4, 2020, pp. 799-814;
- VISCHER R., VISCHER F.T. *Simbolo e forma*, Torino, Aragno, 2003;
- VOSS H., *Filippo Baldinucci's Vita des Gio. Lorenzo Bernini by Alois Riegl*, in “Monatshefte für Kunstwissenschaft”, Vol. 6, N. 6, 1913, pp. 254-56;
- UDALL S. R. *Georgia O'Keeffe and Emily Carr: Health, Nature and the Creative Process*, in “Woman's Art Journal”, Vol. 27, N. 1, primavera-estate 2006, pp. 17-25;
- ULMANN H. *Sandro Botticelli*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, Monaco, 1893;
- ULRICH OBRIST H. *A Brief History of Curating*, Letzigraben; Press du reel, Zurigo; Dijon; New York, 2008;
- YANAS A. *Learning tactility from Bauhaus: Educational pedagogy of Lasyo Moholy-Nagy*, in “International Association of Societies of Design Research Conference 2019”, Manchester School of Art (Manchester Metropolitan University, 2019), settembre 2019, pp. 1-9;
- YOSHITAKA O., *What is ‘the Haptic’?: Consideration on Logique de la Sensation and Deleuze's Theory of Sensation*, in “The Japanese Society for Aesthetics”, N. 17, 2013, pp. 13-23;
- YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co, New York, 1970;
- WAGNER A. M. *Henry Moore's Mother*, in “Representations”, *Special Issue: New Perspectives in British Studies*, n. 65. Inverno 1999, pp. 93-120;

- WAGNER A. M., *Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies*, in "Oxford Art Journal", Vol. 22, N. 2, 1999, pp. 3-23;
- WAGNER A. M. *Scale in Sculpture: The Sixties and Henry Moore*, in "Tate Papers", No.15, Primavera 2011;
- WAGNER M. *Antagonismus Und Synthese. Von Clement Greenberg Zu Lucy Lippard – Wie Worte Und Werte Zusammenfinden*, in "GA", N. 2, 2019, pp. 54-71;
- WALDENFELS B. *Perception and Structure in Merleau-Ponty*, in "Research in Phenomenology", Vol. 10, 1980, pp. 21-38;
- WANG D. *Multimodal Haptic Display for Virtual Reality: A Survey*, in "IEEE. Transactions in Industrial Electronics", Vol. 6, N. 1, pp. 610-623;
- WANG D. ET AL. *Haptic Display for Virtual Reality: Progress and Challenges*, in "Virtual Reality & Intelligent Hardware", Vol. 1, N. 2, aprile 2019, pp. 136-162;
- WARNKE M. *On Heinrich Wölfflin*, in "Representations", Vol. 27, luglio 1989, pp. 172-187;
- WASSERMAN E. "Process", *Theodoron Awards, Richard Van Buren, David Paul, Lynda Benglis, Chuck Close, Dan Christensen*, in "Artforum", settembre 1969, Vol. 8, N. 1, pp. 57-62;
- WASSMANN C. *Physiological Optics, Cognition and Emotion: A Novel Look at the Early Work of Wilhelm Wundt*, in "Journal of the History of Medicine and Allied Science", Vol. 64, N. 2, aprile 2009, pp. 213-249;
- WEIJERS O. *Contribution à l'histoire des termes 'natura naturans' et 'natura naturata' jusqu' à Spinoza*, in "Vivarium", Vol. 13, No. 1, 1978, pp. 70-80;
- WEINBERG J. (a cura di), *Ambition & Love in American Modern Art*, Yale University Press, New Haven & London, 2001;
- WEITMAN W., SMITH K. *Kiki Smith: Prints, Books & Things*, The Museum of Modern Art, New York, 1990;
- WELLS R. *Scale at Any Size: Henry Moore and Scaling Up*, in *Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity*, Tate Research Publication, 2015;
- WESTERMAN T. *Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings*, *Tate Modern 2009*, in "Perspectives", Tate Research Publication, Londra, 2009;
- VAN WEYGEN M. ET AL. *An Overview of Wearable Haptic Technologies and Their Performance in Virtual Object Exploration*, in "Sensors", Vol. 23, N. 1, 2023.
- WHITEREAD R., CHARLOTTE M. (a cura di). *RW: Rachel Whiteread*, Tate Publishing, Londra, 2004;
- WHITFIELD S., FONTANA L. *Lucio Fontana*, Hayward Gallery, 1999;
- WICK R. *Exercises for the Haptic and Optic Sense*, in *Teaching at the Bauhaus*, Hatje Cantz, Verlag: New York, 2000;
- WIESINGER V. (a cura di). *L'atelier d'Alberto Giacometti, Fondation Giacometti*, Cat. Mostra (Parigi - Musée national d'Art Moderne: Parigi, Centre Georges Pompidou), Centre Pompidou, Parigi, 2007;
- WIKE L. *Photographs and Signatures: Absence, Presence, and Temporality in Barthes and Derrida*, in "Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies", 2000, pp. 3-28;

- WILDING F., STRATTON S. (a cura di). *Faith Wilding's Fearful Symmetries*, The Chicago University Press, Chicago, 2018;
- WILFRED T. *Light and the Artist*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 5, N. 4, giugno 1947, pp. 247-255;
- WILFRED T. *Composing in the Art of Lumia*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 7, N. 2, dicembre 1948, pp. 79-9;
- WILLIAMSON T. *Past the Linguistic Turn?*, in LEITER B. (a cura di), *The Future for Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 2004, pp. 106-128;
- WILSON ALLEN G. *William James, a Biography*, New York, 1967;
- WILSON E.J. *They named me Gertrude Stein*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973
- WINNICOTT D.W. *Gioco e realtà* (1971), trad. it. ADAMO G., GADDINI R., Armando editore, Roma, 1974;
- WITTEN-PINCUS R. *Lynda Benglis: The Frozen Gesture*, in "Artforum", novembre 1974, Vol. 13, N. 3, pp. 54-59;
- WITTEN-PINCUS R. *Postminimalism into maximalism: American art, 1966-1986*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987, pp. 1, 9-12;
- WÖLFFLIN H. *Psicologia dell'Architettura* (1886), SCARPA L., FORNARI D. (a cura di), Hoepli, 2010;
- WÖLFFLIN H. *Fotografare la scultura* (1896), Tre Lune Edizioni, 2008;
- WÖLFFLIN H. *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Abscondita, Aesthetica, Milano, 2016;
- WÖLFFLIN H. *Rinascimento e Barocco, Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), Abscondita, Milano, 2017;
- WOOD C. *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*, Zone Books, New York, 2000;
- WOOD C. *History of Art History*. Princeton University Press, Princeton, 2019;
- WOOLF V. *Roger Fry: A Biography*, The Hogarth Press, Londra, 1940;
- WORRINGER W., *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1908), PINOTTI A. (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2008;
- WYE D. *Louise Bourgeois*, cat. Mostra (The Museum of Modern Art, New York, 3 novembre 1982 – 8 febbraio 1983), The Museum of Modern Art, New York, 1983;
- ZAMBIANCHI C. «Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su *Arte Povera e performance*, in "Ricerche di Storia dell'Arte. Rivista Quadrimestrale", N. 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45;
- ZAPPETTINI C., BORGOGNI A. *Arti performative e neuroscienze: corpo e specchi nell'espressività teatrale*, in "Giornale Italiano di Educazione alla Salute, Sport e Didattica Inclusiva", Anno 5, N. 2, aprile-giugno 2021, pp. 161-171;
- DE ZAYAS M. *Exhibition Marius de Zayas*, in "Camera Work: A Photographic Quarterly", XLII-III, aprile-luglio 1913, pp. 20-22;

- DE ZAYAS M. *A study of the modern evolution of plastic expression*, “291”, New York, 1913;
- DE ZAYAS M. *Modern Art — Theories and Representations*, in “Camera Work”, N. 44, 1913;
- DE ZAYAS M. *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, “Modern Gallery”, New York, 1916;
- DE ZAYAS M. *Special Section: How, When, and Why Modern Art Came to New York. An original manuscript by Marius de Zayas*, in “Arts Magazine”, Vol. 54, N. 8, aprile 1980, pp. 96-126;
- DE ZAYAS M. *How, when, and why modern art came to New York*, NAUMANN F. (a cura di). The MIT Press, Cambridge: Massachusetts, 1996;
- ZELEVANSKY L. (a cura di). *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*, Cat. Mostra (New York, The Museum of Modern Art, 16 giugno – 11 settembre 1994), The Museum of Modern Art, New York, 1994;
- ZERVOS C. *Hans Arp (Galerie Goemans)*, in “Cahiers d’Art”, N. 4, 1929;
- ZILCZER J. *The Theory of Direct Carving in Modern Sculpture*, in *Sculpture*, in “Oxford Art Journal”, Vol. 4, N. 2, Novembre 1981, pp. 44-49;
- ZUCKERT R. *Sculpture and Touch: Herder’s Aesthetics of Sculpture*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 67, N. 3, Estate 2009, pp. 285-299.

Ringraziamenti

Il presente progetto dottorale non avrebbe potuto vedere la luce senza le straordinarie persone che mi hanno accompagnato durante questo denso, appassionante e a tratti labirintico triennio di studi.

Il mio più grande ringraziamento va al Professor Tommaso Casini, che mi ha guidata e sostenuta passo dopo passo, con infinita gentilezza e inesaurita energia, nelle trame di un progetto potenzialmente sconfinato e quindi pieno di insidie, trasmettendomi un prezioso insegnamento che credo superi qualsiasi contenuto, ovvero quello concepire lo studio della storia dell'arte e, più profondamente, la ricerca accademica, prediligendo uno sguardo orizzontale e necessariamente trasversale. Un'attitudine che non rinunci a spingere il pensiero nei territori più remoti, quali quello della preistoria, e che consideri l'errore, il cedimento e l'inflessione degli attributi fondamentali proprio perché un simile pensiero possa esprimersi. È stata per me un'immensa fortuna e privilegio poter fare ricerca in un simile contesto, caratterizzato dalla presenza di figure che, come il Professor Casini, intendono la ricerca in termini interdisciplinari.

I miei ringraziamenti, perciò, vanno al Professor Andrea Pinotti, i cui scritti e la cui persona non solo mi hanno guidato in un panorama di studi, quello della Storia dell'Arte in quanto storia dell'estetica e dell'estesiologia, con impareggiabile finezza, ma mi hanno progressivamente aiutato a modellare la ricerca in termini organici e con maggior rigore metodologico.

Una persona che ha seguito appassionatamente, con Hildebrand "da lontano", la presente ricerca è stata la Professoressa Annamaria Ducci, la cui finezza negli studi critici e filologici può dirsi superata solo dalla gentilezza e dalla costante disponibilità, a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti. Ringrazio inoltre il Professor Fabio Martini, impareggiabile guida al fine di avvicinare l'universo della preistoria e fonte di ispirazione per le modalità comunitarie con cui intende la ricerca storica e archeologica.

Un ringraziamento immenso va a tutta la mia famiglia, senza il cui sostegno la stesura della tesi si sarebbe incredibilmente complicata. Ringrazio mia mamma Alessandra, mia prima lettrice e fonte di inesauribile di ispirazione e ausilio; mia sorella Nicoletta, che mi ricorda sempre, come solo lei sa fare, di porre le cose in prospettive, senza farsi travolgere dalle medesime; mio papà Daniele, per le riflessioni e il supporto che non mi ha mai fatto mancare.

Un ringraziamento altresì immenso va ai miei compagni di viaggio, i miei brillanti colleghi e preziosi amici. A Camilla, fonte di ispirazione per dolcezza e intelligenza; a Federico, studioso di coraggio e di pari gentilezza; ad Anna, la cui disponibilità costante è eguagliata solo dall'energia e dal pensiero vibrante; a Vincenzo, che mi ha insegnato a non essere "eccedente". Un ringraziamento speciale va a tutti i miei amici storici che rendono la mia quotidianità, insieme alla ricerca, un frangente estesamente speciale.