

Herman Parret

L'OCCHIO CHE ACCAREZZA:

PIGMALIONE E L'ESPERIENZA ESTETICA

Le estetiche oculocentriche

L'esperienza estetica delle arti plastiche, nel corso della storia dell'estetica, è stata considerata essenzialmente come un'esperienza radicata nella funzione dello *sguardo*. Esiste, in modo evidente un numero infinito di sguardi, differenti per motivazioni, intensità, finalità. Ci si *guarda* l'un l'altro, furtivamente o in modo sincero, durante un colloquio e nella vita quotidiana, si *esamina* il mondo attraverso uno sguardo che contempla o che interroga, si mira al bersaglio attraverso uno sguardo concentrato che si crede efficace e appropriato, si *scruta* l'orizzonte con uno sguardo intensamente differenziato dall'esperienza, si *osserva* lo stato delle cose, persino lo stato d'animo, con uno sguardo che coltiva l'ottica neutra e fredda della scienza. E tuttavia, il modo in cui lo sguardo si posa su un'opera d'arte è qualcosa di diverso. Di conseguenza, rivolgeremo la nostra attenzione, in primo luogo e in forma di introduzione, alla specificità dello sguardo dell'*homo aestheticus*.

Tra le filosofie dello sguardo più significative c'è, senza dubbio, l'approccio antropologico che Sartre ci propone nell'*Essere e il nulla*. È vero che in quest'opera il fenomenologo disserta essenzialmente sullo "sguardo intersoggettivo", ma ci si può chiedere se le tre caratteristiche di questo "sguardo intersoggettivo" si possano riferire anche allo sguardo specifico dell'*homo aestheticus*. Innanzitutto, lo sguardo dell'altro, ci insegna Sartre, viene vissuto come un urto improvviso e come lo stabilirsi di una discontinuità. Lo sguardo dell'altro provoca lo stupore e la sorpresa, spesso l'irritazione, proprio perché soggettivizza: attraversa, perforandole, le proprietà oggettive della vostra esistenza e fa appello alla vostra soggettività più profonda. E colui che guarda, anche lui, non resta neutro o impassibile: uno spettatore ideale non esiste, e ci sono reazioni soggettive, come la vergogna, spesso anche l'eccitazione corporea, che accompagnano spesso questo sguardo. La seconda caratteristica dello sguardo dell'altro, secondo Sartre, è la sua *invisibilità*. Quando io sento lo sguardo dell'altro, io distruggo i suoi occhi e abolisco l'intero universo della percezione. Questo non-riconoscimento dell'origine dello sguardo dell'altro spiega, evidentemente, il suo fascino e la sua capacità di seduzione. Che lo sguardo dell'altro sia affascinante e seducente dipende dall'impossibilità di riconoscere o di interpretare la sua motivazione e la sua intenzionalità. La terza caratteristica evidenziata da Sartre nella sua analisi dello

sguardo intersoggettivo è il suo potere di *reificazione* (*Verdinglichung*, la cosificazione). Lo sguardo dell'altro ha come effetto che ci si senta "cosificati": si è "pietrificati" dallo sguardo dell'altro ed è proprio per questo che tale sguardo pietrificante produce in noi una tendenza alla fuga.

Tuttavia, questa analisi si modifica in modo significativo appena si tenta di rendere conto dello sguardo di un soggetto posto a confronto con un'opera d'arte plastica. Che ne è allora dello sguardo dell'uomo amante dell'arte, dell'uomo che contempla o che prova entusiasmo davanti all'opera d'arte? Mi sembra che a questo proposito debbano essere distinti tre tipi di sguardo: lo sguardo *che vede*, lo sguardo *che guarda* (in senso stretto), lo sguardo *che tocca*. Lo sguardo che genera il sentimento estetico è, di conseguenza, o propriamente un "vedere" o propriamente un "guardare" (in senso stretto), o propriamente un "toccare". Si è spesso affermato che l'intera cultura occidentale e tutta la sua storia dell'arte è governata dal paradigma *ottico*. All'interno di questo paradigma dominante si pone una delimitazione netta tra i cinque sensi e il loro funzionamento specifico, e la *visione* in questo contesto si colloca al vertice della gerarchia sensoriale. Così la psicologia di Descartes incarna in modo esemplare il programma occidentale classico *visualista* e *ottico*. In effetti, Descartes sostiene il disinnesto integrale della vista dalle altre modalità sensoriali, l'udito, il tatto, il gusto... La vista è totalmente autonoma e indipendente dagli altri sensi a causa dell'ancoraggio nella sua base fisico-fisiologica: il soggetto "vede" nel momento in cui il nervo oculare viene stimolato dalla rapidità delle particelle luminose e nient'altro. E tuttavia, una domanda ossessiva e inquietante mette in questione, nel corso dell'intera storia della psicologia filosofica, soprattutto nel secolo dei Lumi, questo primato e questa autonomia della vista. Diderot, nella *Lettera sui ciechi*, si chiede in cosa consista l'universo d'esperienza del cieco. Il cieco "vede"? Quando c'è assenza di vista, in che modo il soggetto si inserisce nella realtà? **(III.1)** *L'Attouchement* (1768) di Jusepe de Ribera esibisce in modo esemplare questo interrogativo: il cieco palpa una testa scolpita ed è così che esercita la sua competenza estetica. D'altra parte gli psicologi di quell'epoca sostenevano che il cieco ha un'esperienza dell'artistico più intensa rispetto al vedente, che il tatto, più della vista ci mette in contatto con l'essenza del reale, perfino dell'universo artistico. È proprio questo genere di domanda che detronizza il primato e l'autonomia della vista, ed è lo stesso interrogativo che ci guida verso il tema della relazione di oggi. L'*oculocentrismo* è di certo l'epistemologia dominante del Rinascimento. *Della pittura* di Alberti ne è l'espressione più sistematica. Il primo capitolo del *Della pittura* è consacrato alla giustificazione della pittura prospettica e Alberti inaugura così una fase grandiosa della storia dell'arte occidentale.

La prospettiva, qui, è concepita come la tecnica privilegiata capace di utilizzare la potenza dell'"occhio che vede". "L'occhio che vede" costruisce geometricamente una piramide visiva, considerato il fatto che la distanza dell'osservatore rimane fissa e la luce stabile. Ricordiamo la celebre frase di Alberti: "il quadro è una finestra aperta attraverso la quale si può *vedere l'istoria* (il racconto, l'avvenimento

rappresentato)”. Teoria del *vedere puro*, un vedere privo di ogni interpretazione, privo di ogni impegno soggettivo. **(III. 2)** La rappresentazione della tridimensionalità o l’aggiunta della terza dimensione è la grande scoperta del *quattrocento* fiorentino. Questo sogno del vedere puro è stato messo in atto in modo esemplare dai pittori del *quattrocento*, come in questa *Annunciazione* di Domenico Veneziano in cui la profondità viene rappresentata simmetricamente, proporzionalmente, geometricamente. Non deve stupire quindi il fatto che tante *Annunciazioni* utilizzino la tecnica della prospettiva, e che Daniel Arasse abbia formulato una ipotesi potente a questo proposito: [l’ipotesi, *n.d.r.*] che sussisterebbe un rapporto innegabile tra la tecnica prospettica e il significato profondo di una *Annunciazione*. La prospettiva suggerisce una dimensione di eternità e di invisibilità. In una *Annunciazione* l’*Incarnazione* è annunciata: è annunciato il fatto che il Dio eterno e invisibile si manifesterà nell’Uomo finito e visibile. Evocazione dell’invisibile attraverso la messa in prospettiva di un vedere puro. Ma la possibilità stessa di un *vedere puro* e, di conseguenza, la possibilità della riuscita di una presentificazione dell’invisibile attraverso la prospettiva, possono essere messe in dubbio. È forse possibile isolare il *vedere* dal suo contesto interpretativo? Si può forse *vedere* senza *guardare*, si può neutralizzare del tutto il coinvolgimento soggettivo dell’*homo aestheticus*? Lo stesso Alberti sembra dubitarne giacché insiste sul fatto che il pittore, spirito geometrico capace di dispiegare la competenza dell’ “occhio mentale” è nello stesso tempo un uomo di *gusto* nella composizione armoniosa dell’*istoria* e nella disposizione dei colori. In più, il pittore deve essere capace di *piacere* e di *sedurre*, ed è così che il *vedere* dell’artista è molto di più che una semplice facoltà di geometrizzazione: egli è iscritto in un conglomerato socio-psicologico. L’oculocentrismo di Alberti viene messo in questione nello stesso *Della Pittura* e la possibilità di un “vedere puro” viene nettamente relativizzata.

(III. 3) Se passiamo dallo sguardo “che vede” allo sguardo “che guarda”, lo sguardo viene arricchito di un potere ermeneutico, un potere capace di una analisi della semantica interna di un oggetto artistico. È stato spesso suggerito che l’apologia dello sguardo “che guarda” culmina nel modernismo, a partire da Manet, in particolare là dove i personaggi del quadro, guardando intensamente verso l’esterno, entrano in un rapporto dialettico con lo sguardo dello spettatore. È quanto accade nell’estetica dialogica di *Chemin de fer*, del 1872, un Manet tra i più profetici. Victorine, la giovane donna raffigurata in questo quadro sembra interpellata da un passante lungo la strada, è visibilmente sorpresa e emozionata, e arrossisce... Il rossore sulle guance intensifica la forza del richiamo del suo sguardo, e così lo stesso passante, esterno al quadro, viene integrato all’interno dell’opera. La presenza dello *sguardo* “che guarda” analiticamente e dialogicamente, sguardo soggettivizzato e soggettivante, definirebbe di conseguenza la strategia modernista per eccellenza.

(III.4) Non lo *sguardo che vede* o lo *sguardo che "guarda"* ma lo *sguardo che tocca* è il tema della relazione di oggi, che io pongo sotto il patrocinio di Antonio Canova. Si tratta di capire come l'esperienza estetica possa essere determinata come una *esperienza del tatto*. Così l'onnipotenza della vista (visione), in quanto punto di giunzione della nostra sensibilità al mondo, ne viene messa in questione. Già Nietzsche condannava aspramente l'oculocentrismo della metafisica occidentale e il mito dominante della 'trasparenza', della 'purezza', della 'neutralità' dello sguardo. Più in concreto, l'avversione di Nietzsche per l'impressionismo in pittura era determinata dal disprezzo per una estetica oculocentrica e, più in generale, per il paradigma 'scopico' in filosofia. Evidentemente Nietzsche si iscrive nella tradizione alternativa, un radicale sensismo in cui l'*intera* gamma di *tutti* i sensi viene valorizzata. Il fatto è che il sensismo, detronizzando l'occhio, rivaluta i sensi cosiddetti intimi (gusto, olfatto, tatto, separati e in rapporto sinestetico). Questo apprezzamento, d'altra parte, implica la valorizzazione della sensazione interna del corpo, non del corpo materiale e fisiologico, oggettivato dagli anatomisti, ma del corpo *vissuto*. La messa a fuoco della sensazione interna del corpo, del *sentimento vitale (Lebensgefühl)*, va di pari passo con la destituzione dell'otticità.

Husserl, in *Idee II*, costruisce una fenomenologia del tatto molto significativa. La sfera del visivo e la sfera del tattile presentano una natura radicalmente specifica, ci insegna Husserl, il quale constata che "nel dominio tattile, noi abbiamo un oggetto esterno che si costituisce in modo tattile e un secondo oggetto che si costituisce pure in modo tattile, per esempio il dito che tocca. Troviamo qui, allora, la seguente *doppia apprensione*: la medesima sensazione del toccare, appresa in quanto tratto caratteristico dell'oggetto esterno, e appresa in quanto sensazione dell'oggetto-corpo proprio" (210). Niente di simile per quanto riguarda il *noema visivo*: "L'occhio non è esso stesso visto, e le cose non accadono come se i colori, che nell'apprensione della cosa esterna vista sono attribuiti all'oggetto e sono oggettivati in esso in quanto suoi tratti caratteristici, come se questi stessi colori, insomma, in quanto sensazioni, apparissero localizzati proprio nell'occhio, giacché lo stesso occhio appare visivamente. [...] io non vedo me stesso, io non vedo il mio corpo, così come io tocco me stesso. Ciò che io definisco un *corpo proprio visto* non è un vedente visto, così come il mio corpo in quanto corpo toccato è un *toccante toccato*" (211). Soltanto il tatto possiede il privilegio della *doppia apprensione*. Il tatto ha il privilegio, unico tra i cinque sensi, di rinviare sempre e direttamente al *corpo proprio che appare*. Il corpo proprio, secondo Husserl, si può costituire originariamente in quanto tale solo nel tatto. La conclusione di questa descrizione fenomenologica è sorprendente: senza tatto, non c'è corpo proprio. D'altra parte è soltanto in quanto

coincidente con il corpo proprio tattile che il corpo proprio di tipo visivo, uditivo, gustativo, olfattivo partecipa alla localizzazione delle sensazioni interocettive e propriocettive. Le conseguenze teoriche di tale constatazione sono ancora più complesse. Di fatto, il corpo proprio è il centro di orientamento dell'*ego*, il *punto zero* di tutti i suoi orientamenti. Il corpo proprio è parimenti il supporto del libero movimento e l'organo del volere. È ancora il tatto che rende possibile questo orientamento del corpo, e il movimento corporeo spontaneo è condizionato in modo essenziale dalle virtualità del corpo tattile: è la mano che colpisce, solleva, afferra, proprio come è il piede che tocca e mette in movimento il corpo attraverso gli ostacoli mondani. Husserl non esita a dilatare ancora, per *trasposizione*, il significato del corpo proprio, di conseguenza del tatto, verso sfere di oggettività superiori, quali gli atti di valutazione e i vissuti intenzionali complessi. L'apprensione tattile rimane, per Husserl, il "modello" di qualunque coglimento intenzionale e valutativo.

Dal momento che io mi sono proposto di riflettere intorno all' "occhio che accarezza", mi soffermerò un istante sulla *carezza* e la *mano che accarezza*. La fenomenologia del tatto comporta una autentica apologia della mano e delle sue tracce durature, profonde. Merleau-Ponty, nell'*Occhio e lo spirito*, non manca di constatare che nella pittura, "l'occhio è ciò che è stato scosso da un certo impatto con il mondo. [L'occhio] lo restituisce al visibile attraverso le *tracce della mano*" (*L'occhio e lo spirito*, 26), ed ecco un eccellente commento a proposito di questa posizione di Merleau-Ponty: "il fuoco dell'apparire brucia la mano che, nel gesto del dipingere, restituisce al mondo visibile l'invisibile dal quale è stata toccata"; "l'occhio e la mano del pittore svolgono [...] il ruolo essenziale di un rimando o di una mediazione nel circuito dell'apparire che va dalla cosa alla pittura" (R. Bernet, "Voir et être vu. Le phénomène invisible du regard et de la peinture", *Revue d'esthétique*, 33, 1999, 40-43). L'apologia della mano in Husserl è tale che, al contrario di Merleau-Ponty, tende a dissociare la mano dall'occhio. In Husserl non c'è soltanto un primato del tatto rispetto agli altri sensi, ma anche della mano rispetto alle altre parti o organi del corpo proprio tattile, e delle dita sulle mani. La mano e le sue dita sono onnipresenti nello sviluppo di *Idee II*. Non il dito puntato che mostra e segnala, ma il dito che tocca, al culmine della sua riflessività. Derrida ha sottolineato con forza questa ipostasi della mano e delle sue dita in Husserl: "là dove è in gioco il tatto, in gioco praticamente non ci sono altro che le dita della sua mano" (J. Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris: Galilée, 2000, 193).

Aprò una breve parentesi per mostrare come la grande tradizione filosofica "tattilista" o 'aptocentrica' fino a Husserl, abbia sempre riconosciuto il significato fondamentale e originario del toccare *della mano*, e a ben vedere *delle dita*, perfino dell'estremità delle dita. "Il senso del tatto", scrive Kant nell'*Antropologia pragmatica*, "risiede nelle estremità delle dita e nelle papille nervose [*papillae*] di cui questi sono muniti affinché, nel contatto con la superficie di un corpo solido, sia possibile riconoscerne la forma. [...] Questo senso è anche l'unico che contribuisca alla percezione esterna

immediata, e proprio per questo è anche il più importante e quello che ci fornisce gli insegnamenti più sicuri, pur essendo il più grossolano” (§17). Si sarebbe tentati di dire che Kant prefigura, nei limiti della psicologia del XVIII secolo, il gesto di Husserl in *Idee II*. In ogni caso, Husserl e Merleau-Ponty attribuiscono fondamentale importanza alla mano, alla mano che tocca e, in fin dei conti, alla mano *che accarezza* e lascia così le sue tracce durature.

Tuttavia, è opportuno distinguere tra due modalità del toccare: il toccare *della carezza* e il toccare *del tocco*. **(III.5)** Spesso la mano che tocca funziona come un pennello, come *stulos*. È la danza della mano, come accade nei balletti cinesi, o nel *dripping* di Jackson Pollock. Lacan, per designare il gesto del pittore, usa il termine *suspension*. Dipingere è un movimento che comporta atti ‘sospesi’, ovvero atti che, lungi dal rivolgersi a oggetti mondani per trasformarli, vogliono soltanto ‘dare a vedere’ (J. Lacan, *Séminaire IX*, 104-106, citato da R. Bernet, *Art. Cit.*, 44). Le tracce del *tocco* sono sempre in sospensione, mentre le tracce della *carezza* si accumulano fino a diventare linea e superficie e costituzione di un corpo pieno e omogeneo. *Pienezza* della carezza, *choc* del tocco. La carezza *incorpora* il toccato, il tocco *respinge* il toccato. La carezza tende alla massima fusione, il tocco alla funzione minima. Nella carezza, il non-simile si solleva al di sopra di un elemento comune. La carezza è una sorta di slittamento, una sorta di *ricoprimento* (Husserl parla di *deckung*), sullo sfondo del puro flusso temporale che unifica i momenti presenti successivi in una sola linea continua e in una superficie omogenea, all’interno di un presente incarnato. È vero che nella carezza la carne non è mai integralmente costituita. C’è incompiutezza, c’è l’infinita apertura di una costituzione che continua. Husserl pensa questa apertura attraverso il concetto di *eccedente* [*Überschuss*] (*Meditazioni cartesiane*, §55). Che il toccato della carezza “significhi” più di quanto è effettivamente presente nella percezione è una conseguenza del fatto che la mia carne è un sistema cinestetico e sinestetico. La mia carne è *fonte di eccedenza*, essa stessa eccedente in quanto la sua costituzione è sempre incompleta. Nelle tracce di una simile carne, c’è sempre l’appello del sovrasensibile, di ciò che non è stato ancora sentito o che non lo è più, di ciò che, in questo slittamento, forse non verrà mai sentito, questo ricoprimento del toccato, infinito, della carezza. Ma ecco in cosa la carezza differisce dal tocco. Non tutti i contatti, non tutti gli incontri tra la mano e il suo toccato comportano questa dinamica di ricoprimento. Ci sono incontri tra la mano e il suo toccato che si limitano allo *choc*, al *colpo* del tocco, come se l’evento non arrivasse a costituirsi come un noema stabile, affidabile, duraturo. Si potrebbe dire che, nello *choc* del tocco, la mia carne non è fonte di eccedenza: la tendenza all’eccedenza, in questo caso, viene neutralizzata. La carne, allora, si identifica con la pura contingenza, impresentabile e votata alla scomparsa. Per questo il tocco viene “vissuto”, dalla carne, nell’angoscia. La sofferenza del tocco è il *brivido*, perfino la sincope. Riassumiamo. C’è il toccare della mano che accarezza e il tocco dello *stulos* che graffia. Una carezza dura una eternità, il tocco-colpo o il tocco-*choc* un batter d’occhio. Il tocco del pennello, durante il *dripping* di

Pollock, è il coglimento di un colore allo stato nascente. (III.6) “Il *tocco* di Cézanne”, dice Lyotard “fa emergere un porpora, un colpo libera una modulazione di giallo che inonda l’atmosfera” (J.F. Lyotard, *Pérégrinations*, Paris: Galilée, 1988, 45). L’idea del *tocco*, nel suo intrinseco rapporto con il *colpo*, ci parla di una certa qualità dell’evento il cui tempo è l’istante, il batter d’occhio. Il toccare della carezza e il toccare del tocco sono due modalità che implicano una temporalità diversa, un diverso rapporto con il corpo proprio.

La mano di Pigmalione

(III.7) Poniamo questa apologia del tatto sotto gli auspici di Pigmalione. Non posso fare a meno di citare il magnifico racconto di Pigmalione, così come viene narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio e rappresentato nel 1765 dallo scultore Etienne-Maurice Falconet.

Pigmalione viveva libero, senza sposa e a lungo il suo letto rimase solitario. Tuttavia il suo felice scalpello, guidato da un’arte meravigliosa, dona all’avorio splendente una forma che mai donna ricevette dalla natura, e l’artista si innamora della sua opera. ... Pigmalione si inebria di una fiamma chimerica. Più d’una volta allunga la mano verso il suo idolo; la tocca. È forse un corpo, è forse avorio? Avorio! No, non lo vuole accettare. Crede di poterla baciare; di volta in volta le parla, la stringe. ... ora la riempie di carezze, ora le offre i doni cari alle giovani fanciulle, conchiglie, pietre brillanti, uccellini, fiori dai mille colori. ... Non è tutto, la riveste di tessuti preziosi. ... La definisce la compagna del suo letto; la contempla distesa sulla morbida coperta: crede che lei possa sentirlo ... Venere accoglie le sue preghiere. [Pigmalione] vola verso l’oggetto della sua fiamma immaginaria, si piega sul letto, copre la statua di baci. Oh Dei! Le sue labbra sono tiepide; di nuovo lui avvicina la bocca. Con mano tremante interroga il cuore: l’avorio scosso diventa più tenero, ha perso la sua durezza originaria. ... Lei esiste. ... Finalmente non è più su una fredda bocca che la sua bocca si imprime. La fanciulla sente i baci che lui le offre; li sente, dal momento che diventa rossa; i suoi occhi timidi si aprono alla luce, e la prima cosa che lei vede sono il cielo e il suo amante. Questo imeneo è opera di Venere, è lei che lo governa. [...]

Questo racconto di Pigmalione ci narra come lo scultore greco Pigmalione si innamorò della statua di donna che lui stesso ha scolpito. Nel toccarla e nel palparla, la statua, animata da Afrodite, prende vita come la giovane radiosa Galatea. Questo racconto è una meravigliosa allegoria che canta la potenza del tatto-distanziamento, il toccare che anima e vivifica. Inno all’amore fusionale e alla passione dello scultore, il racconto di Pigmalione ha entusiasmato molti uomini sensibili e innamorati di Venere, ma allo stesso tempo ha scandalizzato tanti iconoclasti e moralisti puritani. Così, il severo Clemente d’Alessandria, Padre della Chiesa dei primi secoli, che tuona contro il mito di Pigmalione, criticando innanzitutto la debolezza e la falsità di idoli, pitture e statue. Rivolgendosi agli artisti, esclama con durezza: “La vostra statua è oro, è legno, è pietra, e, in ultima analisi, è terra... Per quanto mi riguarda, sulla terra io cammino e non ne faccio un oggetto di adorazione; giacché non mi è permesso in alcun modo affidare le speranze della mia anima a cose inanimate” (*Le protreptique*, IV, 56, 6). Ma l’odio è ancora più violento: “Ecco i modelli della vostra sensualità, ecco la scienza divina della folle spudoratezza, ecco le lezioni degli dei che praticano insieme a voi il vizio” (IV, 61,1). L’iconoclasmo di

Clemente colpisce la mistificazione degli idoli, la spudoratezza delle rappresentazioni e soprattutto l'illusione di una animazione di ciò che è essenzialmente inanimato, la materia, la terra, incarnata, non c'è da stupirsi, in una figura di donna. Se è vero che Clemente d'Alessandria istituisce una lunga tradizione di sospetto e di rifiuto del mito di Pigmalione, non si può negare la potenza evocativa e sovversiva di questo racconto nell'ambiente della cultura filosofica occidentale, platonicamente dominata e diretta dall'oculocentrismo.

Il racconto di Pigmalione illustra il paradigma cosiddetto *aptico*. Il paradigma aptico pone gerarchicamente il toccare, il contatto al vertice della scala della sensorialità. **(III.8)** Si sa quanto la discussione relativa alla gerarchizzazione dei sensi, e in seguito alla gerarchia delle arti, sia stata intensa nella seconda metà del XVIII secolo. Il *Laocoonte* (1766) di G.E. Lessing ha rappresentato un momento decisivo nell'ambito di questo duplice dibattito. Lessing afferma la radicale specificità delle arti plastiche (pittura e scultura) rispetto alla poesia e alla musica. Egli rileva una discontinuità tra le *arti dello spazio* (contraddistinte dalla giustapposizione) e le *arti del tempo* (contraddistinte dalla successione). Le arti plastiche non rappresentano altro che oggetti e corpi atemporali e mai azioni o eventi caratterizzati in modo naturale dalla dimensione temporale. Questa valorizzazione della specificità del *medium*, in Lessing, è stata di enorme rilevanza – basta evocare la teoria dell'arte estremamente influente di Clement Greenberg, che oggi si dichiara esplicitamente discepolo di Lessing, in particolare per quanto concerne la specificità dei vari *medium* artistici.

(III. 9) La violenza della polemica tra pittura e scultura, che Lessing tuttavia non aveva previsto, viene messa in immagine dal bassorilievo di Jacques Prou, *La scultura che presenta alla pittura la medaglia del Re*, dove il prestigio della Scultura appare dominante rispetto a quello della Pittura. La scultura è superiore alla pittura, e questa è anche la posizione che troviamo espressa in Falconet, lo scultore-filosofo, nel suo saggio, all'epoca molto importante, *Riflessioni sulla scultura*, [l'autore] del quale abbiamo già potuto ammirare *Pigmalione e Galatea*. Questo amico di Diderot e co-autore dell'*Enciclopedia*, è impegnato in una dura lotta contro l'idea secondo la quale la scultura potrebbe disporre, rispetto alla pittura, di un numero minore di mezzi artistici, idea motivata dal fatto che la scultura non può utilizzare colori e deve rinunciare, di conseguenza, a determinati effetti compositivi. Falconet fa l'apologia della scultura: la superiorità della scultura, "arte del pannello", consiste nel restituire all'oggetto la sua tridimensionalità e nel rendere così possibile una molteplicità di prospettive. Ma, innanzitutto, sostiene Falconet, la scultura "invita", "chiama" lo sguardo dello spettatore al toccare **(III. 10)**. Le sculture neo-classiche di Antonio Canova, come *Le tre Grazie*, offrono gli esempi più significativi di questo genere di appello o di invito al toccare. E', in primo luogo, l'opera di Canova che inaugura, nella storia dell'arte, l'autonomia della scultura rispetto all'architettura: le statue, in questa prospettiva, risultano liberate all'interno di spazi definiti e privi di ogni nesso dialettico con il contesto

architettonico. Queste statue, inoltre, si presentano piuttosto come “installazioni”: sono collocate al di sopra di altari decorati o quantomeno sopra una base. E, in particolare, appaiono animate: l’artista tenta di “vivificare” il coinvolgimento emotivo dello spettatore. Considerata la teatralità di queste statue, è impossibile contemplarle in modo disinteressato. **(III. 11)** Ma, innanzitutto, come si è detto, tali statue “invitano” al toccare. I materiali sono fatti in modo tale che chiedono di essere accarezzati. Le superfici levigate color carne hanno un effetto erotico innegabile. D’altra parte, i personaggi di Canova sono in genere intrecciati, si toccano, si palpano intensamente, sensualmente.

La fisio-estetica di Herder

In nessun luogo il paradigma *aptico* è incarnato meglio che nell’opera di Canova. E’ opportuno adesso soffermarsi *in extenso* sull’*estetica aptica* di J. G. Herder. Scultori come Falconet e Canova appaiono autenticamente herderiani, nel mettere in opera la sua estetica attraverso la loro arte. Herder, nei suoi scritti estetici, contrappone sistematicamente l’*ottico* e l’*aptico*: l’esperienza estetica della pittura è ottica, mentre quella della scultura è aptica. Lo sguardo che proietta la bellezza in una scultura non è uno sguardo “che vede” o uno sguardo “che guarda”, ma uno *sguardo che tocca, che palpa*. È sotto l’ombra incombente di Kant e in piena atmosfera illuministica che l’estetica di Herder si impone come una autentica alternativa al razionalismo classicistico di un Lessing. L’importanza dei saggi di Herder, dogmatico e polemico, consiste nell’aver imposto tra il 1776 e il 1790, in modo spesso confuso e intuitivo, un certo rifiuto di questa estetica classicistica. Il fatto è che l’estetica intellettualistica e razionalistica di Lessing non ha dato spazio e peso al *corpo umano*. Conosciuto soprattutto per la sua filosofia della storia e della cultura, Herder sviluppa nello stesso tempo una fisio-estetica, del resto meno nota, all’interno della quale la pittura, la scultura e la musica sono *Sinnenkunste*, metodicamente correlate e reciprocamente mediate attraverso canali sensoriali diversi. Il fatto è che l’interprete che “coglie” il senso di un’opera d’arte è visto da Herder come un soggetto incarnato dotato dei suoi cinque sensi e di un sentimento propriocettivo. Ma il sistema sensoriale esibisce una gerarchia: in esso la vista viene detronizzata a favore della dimensione tattile. La dimensione tattile, nell’estetica herderiana, non si riduce al *toccare (Tastsinn)* ma ingloba anche il “senso interno” del corpo (*Gefühl*). *Fühlen* e *tasten* sono d’altra parte in tedesco quasi sinonimi. E questo sentimento del corpo, per Herder, è innanzitutto un sentimento di movimento, il sentimento interno che il *danzatore* avverte quando il suo corpo è in movimento. Non è privo di importanza il fatto che, nella classificazione delle arti, la scultura e la danza siano spesso associate da Herder. In questo modo tale rivalutazione del corpo sensoriale e sensibile conduce, in Herder, a una *fisio-estetica*. Che la sensorialità del toccare sia integrata in modo fondamentale nel *sentimento interno del corpo*, il *sentimento vitale (Lebensgefühl)*, viene da Herder giustificato attraverso

il rinvio alla *Lettera sui ciechi* (1749) di Diderot e a *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709) di Berkeley, e anche a scritti di fisiologi contemporanei. Che il cieco abbia una vita sensoriale estremamente sviluppata a partire dal tatto, che il primo contatto dell'embrione con l'ambiente circostante sia tattile, sono argomenti che Herder usa nella sua "fisiologia estetica" per affermare il primato dell'aptico sull'ottico. Il soggetto, coinvolto all'interno di una esperienza aptica, partecipa in modo più intenso, con tutta la sua energia vitale. Bisogna aggiungere che, secondo Herder, la *Sinnenpsychologie* costituisce la migliore introduzione all'estetica. Il concetto intorno al quale si organizza questa *Sinnenpsychologie* è quello di *energia (Energie)* o di *forza (Kraft)*. *Kraft*, nozione che appartiene evidentemente al vocabolario dello *Sturm und Drang*, è in Herder un concetto oscuro e confuso. Se ne può anche offrire una interpretazione in termini schopenhaueriani o freudiani. *Kraft*, nella mia lettura di Herder, si manifesta essenzialmente nel dinamismo del danzatore, essendo la danza l'arte spontaneamente associata da Herder alla scultura, l'arte per eccellenza. La "fisiologia estetica" di Herder è intessuta di terminologia medica, e si sa che il fisiologo Haller, soprattutto nei suoi studi relativi al sentimento di dolore nell'uomo, ha esercitato un'influenza decisiva sul giovane Herder. La psicologia herderiana colloca l'origine della *Kraft-Energie* della creatività artistica nella *vita (Leben)*, considerata come una dinamica di *espansione (Ausbreiten)* e di *contrazione (Zusammenziehen)*. Herder dimostra come questa dinamica di espansione e di contrazione investa ogni livello dell'anima e si sviluppi fino alle facoltà più sottili, come l'immaginazione produttiva e la coscienza morale. Anche la coscienza è il luogo di un gioco di *Ausbreitung* e *Zurückziehung*, e Herder d'altra parte concepisce le azioni umane come espressioni dell'*elasticità* del nostro volere (*Äusserungen der Elasticität unsres Willens*).

È interessante notare che Herder, nel suo saggio poco conosciuto sulla scultura, *Plastik* (1768-78), si ispira direttamente al mito di Pigmalione. Il sottotitolo di *Plastik* è: *Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traüme*. Il mito di Pigmalione induce Herder a proporre una fenomenologia dell'esperienza estetica dello scultoreo. L'esperienza aptica della scultura implica un coinvolgimento corporeo radicale nell'opera d'arte. È attraverso il tatto che la vera forma delle cose si rivela in tutta la sua profondità. Laddove il quadro è soltanto apparenza esteriore, la scultura lascia emergere la "verità" delle cose. Il toccare attraversa le superfici e ci fa "sentire" la solidità, la fluidità, la levigatezza del reale e la sua profondità, la sua forma, per avvicinarci innanzitutto alla *verità* stessa. Va da sé che questo toccare non è un toccare diretto e compiuto, ma piuttosto il sentimento globale del corpo che si sente trascinato verso una maggiore vicinanza, fino a una totale fusione con l'opera d'arte. Herder conferma che, per quanto riguarda la vista, gli enti restano isolati l'uno accanto all'altro (*Nebeneinander*), mentre, per quanto riguarda il tatto, essi si integrano reciprocamente (*Ineinander*). È appunto attraverso la sfera tattile che noi acquistiamo la conoscenza più *intima* delle cose. Una coscienza "che tocca" è una coscienza molto più ricca e penetrante rispetto a una coscienza "che vede". In questo modo il tatto

realizza non soltanto la prossimità ma anche la mobilità, l'infinità, soprattutto la "verità". È vero che Herder presenta una concezione piuttosto convenzionale della scultura ideale: il corpo nudo, come nella scultura greca classica, privo di ogni collegamento e senza alcuna esasperazione compositiva, [un corpo, n.d.r.] che aspira all'eternità, vicino all'essenza, non segnato dalla storicità dei popoli e dei caratteri, l'"umanità ideale". Soltanto questo tipo di scultura può essere sentito come un corpo *vivente*, come ci suggerisce il mito di Pigmalione.

Un altro elemento ancora, che corregge in qualche misura l'idea herderiana dell'esperienza estetica come sentimento di *fusione radicale* del soggetto con l'opera a esso correlata. Due anni dopo la pubblicazione di *Plastik*, nel 1770, Hemsterhuis, un filosofo e fisiologo olandese, pubblica una *Lettera sulla scultura* nella quale, in risposta a Herder, sviluppa una discussione intorno alla cosiddetta *sindrome di Pigmalione*. Egli mette in evidenza il potenziale di frustrazione presente nell'esperienza sensoriale di una statua figurativa, per esempio un corpo vivente e animato. Hemsterhuis mette in dubbio che si possa identificare un oggetto fatto di pietra o di bronzo o di gesso con un essere vivente. Si dà sempre, secondo lui, un divario tra l'illusione di una carne vivente e la realtà di un materiale inerte, una discrepanza tra il corpo vivente evocato e il *medium* morto nel quale questo corpo viene realizzato. Rousseau, nel 1762, nel suo *Pigmalione, una scena lirica*, aveva già descritto l'identificazione della statua d'avorio con la bella Galatea come effetto del narcisismo assoluto di Pigmalione che, mosso dalla sua fantasia ardente, viene troppo facilmente trascinato in un'orgia di eccitazione. Hemsterhuis conserva questo argomento del narcisismo, ma si spinge più lontano verso una spiegazione autenticamente proto-freudiana. La sua *Lettera sulla scultura* è, d'altra parte, presentata come un *Saggio sul desiderio*, e Hemsterhuis constata che questo desiderio di fusione radicale viene necessariamente frustrato – c'è inevitabilmente un momento di illusione in questo desiderio. Tale desiderio di fusione produce, di conseguenza, un momento di contemplazione che, considerata l'impossibilità dell'unione perfetta, farà sprofondare il soggetto nel *disgusto*. Bisogna ammettere che questa filosofia di Hemsterhuis è decisamente contemporanea: ovunque ci sia desiderio, c'è privazione e frustrazione, differenza e negatività. È vero che Herder, nella sua fenomenologia dell'esperienza aptica, non segue esplicitamente questo percorso erotico. La valorizzazione della scultura, in Herder, ha essenzialmente un obiettivo euristico: quello di ridefinire la gerarchia dei cinque sensi e la loro interdipendenza, e quello di proporre una nuova classificazione delle arti nella quale, evidentemente, la pittura, in quanto arte ottica, viene detronizzata.

Gloria agli Egizi

(III.12) Gilles Deleuze mette in questione, in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, il rapporto, carico di implicazioni, *tra la mano e l'occhio*, nella tecnica pittorica di Bacon, e propone brillantemente una determinazione di ciò che definisce il “senso aptico della vista” (145-146). Non basta, constata Deleuze, dire che l'occhio *giudica* e che le mani *operano*. Non è, insiste Deleuze, che la mano “obbedisce” alla vista e in questo modo è subordinata al dominio di un codice ottico. Esistono riferimenti manuali “tattili” del tutto indipendenti da questa programmazione attraverso lo spazio ottico, e Deleuze mette giustamente in evidenza come l'esperienza della profondità, del bordo, del modellato siano fondati anche sulla non-subordinazione della mano rispetto all'occhio. Così il quadro del pittore non si risolve in una realtà puramente visiva. Deleuze propone di usare il termine *aptico* “ogni volta che non ci dà più, in un senso o nell'altro, subordinazione più o meno stretta, o connessione virtuale [tra la mano e l'occhio], ma quando la stessa vista scopre in sé una *funzione tattile* che le è propria, e che appartiene soltanto a essa distinta dalla sua funzione ottica” (146). Di conseguenza, il pittore *dipinge* con i suoi occhi soltanto in quanto *tocca* con gli occhi. Il *coglimento*, la *presa* dell'atto pittorico evocano questa attività manuale diretta che rende possibile il fatto stesso del dipingere: “[il pittore] coglie sul fatto, come si ‘*coglierà dal vivo*’ ” (151), e Deleuze conclude: “ma il fatto stesso, questo fatto pittorico proveniente dalla mano, è la costituzione del *terzo occhio*, un *occhio aptico*, una visione aptica dell'occhio, [...]. È come se il dualismo del tattile e dell'ottico fosse superato visivamente, in direzione di questa funzione aptica” (151). Deleuze riprende la stessa idea in un passaggio di *Mille piani* in cui tematizza la “visione ravvicinata” in opposizione alla “visione a distanza”, o lo “spazio aptico” in contrasto con lo “spazio ottico”, e sottolinea: “*aptico* è una parola preferibile a *tattile*, dal momento che non oppone due organi di senso, ma lascia supporre che l'occhio possa esso stesso avere questa funzione che non è ottica” (*Mille piani*, 614).

E Deleuze rimanda a Aloïs Riegl che, a suo avviso, ha conferito alla coppia *Visione ravvicinata-Spazio aptico* uno “statuto estetico fondamentale”. Nell'arte di Francis Bacon, è vero, le forme non si sprigionano a distanza da una linea ideale, ma lo *spazio aptico* viene sollecitato direttamente nel sentimento di prossimità del corpo del soggetto con il suo correlato artistico. In più dalla certezza dell'impenetrabilità tattile nell'esperienza del toccare dipende ugualmente la convinzione della

individualità materiale dell'oggetto artistico. Si può anche attribuire a questa psicologia una portata antropologica e utilizzare una suggestione di Riegl, che oppone il tatto e la visione, in rapporto alla *sicurezza affettiva* che determinano: il tatto rassicura in quanto chiude, ostruisce lo spazio, mentre la visione apre lo spazio e, in questo modo, suscita inquietudine. La visione produce un certo sentimento di insicurezza, cosa che non accade affatto nel caso dell'esperienza aptica, in cui l'impressione dello spazio libero viene distrutta. Il riferimento a Aloïs Riegl dischiude un nuovo sentiero di riflessione. Indubbiamente è utile segnalare, avvicinandomi alla conclusione, che la sua *Grammatica storica delle arti plastiche*, trattato che ha dominato tutta l'estetica tedesca a partire dal 1900 e che ha influenzato la teoria dell'arte da Worringer fino a Wölfflin, istituisce una teoria sistematica dell'esperienza aptica. Il capitolo *Forma e superficie* della sua *Grammatica storica delle arti plastiche* mostra il nucleo della sua concezione dell'organizzazione sensoriale, e Riegl lo esplicita in questi termini (trad. fr., Paris, Klincksieck, 1978, 121-125):

Tutte le cose della natura hanno una forma, vale a dire si estendono secondo le tre dimensioni: altezza, larghezza e profondità. Tuttavia *solo il tatto* ci permette di verificare direttamente questo stato di fatto. Al contrario, quello tra i cinque sensi che serve all'uomo per ricevere le impressioni che le cose esterne gli offrono – la vista – tende piuttosto a indurci in errore sulle tre dimensioni di ciò che noi vediamo dal momento che il nostro occhio non ha la capacità di penetrare i corpi e di essi quindi vede sempre soltanto un aspetto, che gli si presenta come una superficie a due dimensioni. È soltanto facendo ricorso all'esperienza del tatto che noi completiamo, *a livello mentale*, la superficie a due dimensioni percepita con gli occhi, per fare di essa una forma a tre dimensioni. Questo processo potrà effettuarsi tanto più facilmente e rapidamente quanto più l'oggetto contemplato presenterà aspetti suscettibili di *richiamare alla memoria* le esperienze tattili. [...] Più lo spettatore si avvicina all'oggetto naturale, più questo effetto si intensifica naturalmente finché il *ricordo delle esperienze tattili* domina a tal punto che l'uomo non ha più coscienza degli errori di valutazione dovuti ai suoi occhi.

È forse necessario introdurre un'altra prestigiosa testimonianza che, trent'anni dopo Riegl, va nella stessa direzione? Penso a Bergson che, nelle *Due fonti della morale e della religione* (Paris, Alcan, 1932, 139), riformula in questi termini la tesi di Riegl:

Il corpo è essenzialmente ciò che è *in virtù del tatto*; possiede una forma e una dimensione determinate, indipendenti da noi, occupa una determinata posizione nello spazio e non saprebbe modificarla senza occupare nel frattempo, una dopo l'altra, le posizioni intermedie; l'immagine visiva che noi ne abbiamo sarebbe allora un'apparenza, della quale sarebbe sempre necessario correggere le variazioni ritornando all'immagine tattile; sarebbe questa la cosa stessa, e l'altra non farebbe che segnalarla.

(III.13) L'assunto teorico più originale contenuto nella *Grammatica storica delle arti plastiche* è quello secondo cui, quando si osservano con attenzione sculture egizie, si è obbligati a riconoscere che queste sono state realizzate soltanto per la visione ravvicinata, ovvero la visione che può essere

determinata solo a partire dalla memoria delle esperienze tattili. È esattamente quello che dice Deleuze quando riconosce, nelle rappresentazioni di Francis Bacon, quelle proiezioni che caratterizzano anche l'arte egizia. È vero che Bacon stesso, nei suoi scritti, canta la gloria degli Egizi. In effetti, Riegl crea il termine "haptisch" per determinare l'arte egizia. L'aptico, dal verbo greco *aptō* (toccare), non designa una relazione estrinseca tra l'occhio e il tatto, ma una "possibilità dello sguardo", un tipo di visione distinta da quella ottica (cfr. Deleuze, *op. cit.*, 116). **(III.14)** Tutta una periodizzazione della storia dell'arte compiuta da Riegl e ripresa da Deleuze si delinea a partire da questa determinazione dell'aptico. Riegl, attraverso analisi sapienti mostra come l' "ideale aptico" si realizzi compiutamente nel *bassorilievo egizio*. All'occhio è affidato il compito di realizzare un atto manuale, seguendo i bordi. Anche davanti a un quadro, l'occhio *tocca* o *coglie*, in un rapporto immediato, le essenze universali sulle superfici piane, senza profondità né prospettiva, percorrendo frontalmente il contorno geometrico della superficie dipinta, nello stesso modo in cui la mano può toccare la statua per coglierne la forma. Riegl, e Deleuze dopo di lui, considera l'arte egizia come il compimento supremo del *Kunstwollen* ("volontà formatrice", "impulso creativo"), dal momento che l'arte egizia è l'arte tattile per eccellenza, l'arte che deve essere "tastata dallo sguardo", pensata per essere vista da vicino (*nachsichtige*). Segue poi l'arte greca, secondo grande momento della storia deleuziana dell'arte. L'importanza della materia e i complessi giochi di profondità nella composizione della scultura greca contrastano con quella manifestazione delle essenze in una sola dimensione che è propria dell'arte egizia. Nell'arte greca, il rapporto non è più di prossimità fisica all'essenza: definisce l'area della visione normale (*Normalsichtige*). Il valore tattile viene totalmente subordinato a una visione ottica delle forme il cui rapporto reciproco prevede la massima lontananza. In seguito, abbiamo l'arte bizantina, che annulla ogni riferimento tattile per rivelare uno spazio puramente ottico. Qui, il primato assoluto è attribuito alla manifestazione di una luce immateriale alla quale può corrispondere soltanto l'occhio dello spirito, del tutto indipendente dal corpo. L'arte rompe ogni legame con l'esperienza della prossimità estetica, manuale e materiale, esprimendo l'idea astratta di una luce lontana. L'arte bizantina è l'arte ottica per eccellenza, vale a dire l'arte che implica la visione a distanza (*fernsichtige*).

(III. 15) Gloria dunque agli Egizi, ai bassorilievi e alle pitture parietali dell'antico Egitto. I bassorilievi e le pitture parietali, che si presentano come pure forme schematiche, sono pensati in funzione della visione ravvicinata: devono essere guardati da vicino se si vuole far emergere l'essenza delle cose su una superficie oggettiva, tattile, al di là di ogni proiezione soggettiva o illusoria. L'artista egizio voleva evitare in ogni modo di suscitare nello spettatore l'illusione di una forma che questo avrebbe potuto avere davanti a sé, voleva che [tale forma, ndr] gli si sottraesse subito. Oggettive sono le figure dai contorni molto definiti che le delimitano con precisione, in quanto lo sfondo che le circonda viene assunto come un male necessario, come un elemento accessorio inutile. Lo sfondo ha la funzione di

separare tra loro i diversi motivi e non costituisce un elemento che possa legittimamente aspirare a una esistenza effettiva: non ha uno statuto manifesto. Riegl, con numerose descrizioni, precisa che l'arte delle superfici dell'antico Egitto non vuole dare uno sfondo [alle figure, *ndr*], ma solo dei rilievi la cui forma materiale è, in modo eminente, tattile. Ogni figura si presenta il più possibile isolata nella sua posizione e nel suo movimento: [le figure, *ndr*] sembrano rappresentate così come l'artista le ha percepite attraverso una visione ravvicinata. [Al contrario, *ndr*] la tridimensionalità, ovvero la presenza della profondità, si oppone a un coglimento dell'oggetto in quanto individualità materiale chiusa in se stessa, in quanto la sua percezione esige una successione di momenti percettivi che devono poi essere organizzati, [una successione, *ndr*] nella quale l'individualità conchiusa dell'oggetto si dissolve. Prossimità dell'oggetto, assenza di profondità e ipostatizzazione della dimensione materiale, ecco le condizioni essenziali dell'esperienza aptica: non il mondo caotico, effimero e disforico della visione a distanza, bensì la certezza della materia palpabile, l'euforia della "verità" tra le dita. Non c'è da stupirsi allora se Wölfflin, nella sua analisi del Rinascimento e del Barocco (*Principi fondamentali della storia dell'arte*), delinea una dualità stilistica e affettiva che si avvicina alla formula di Riegl: il *Rinascimento*, ovvero l'arte della quieta bellezza, della pienezza dell'essere, [è, *ndr*] l'arte dello spazio aptico, mentre il *Barocco* è l'arte dell'instabilità dell'evento, della disforia immanente, un'arte dello spazio ottico.

La tesi che ho voluto discutere in questa relazione è che l'esperienza estetica delle arti plastiche, nella produzione creatrice dell'artista e nella ricezione "ri-creatrice" dell'*homo aestheticus*, non è condizionata dai vincoli della percezione visiva. L'occhio del pittore e dello scultore, esattamente come l'occhio dello spettatore, "è innestato sulla mano" – Pigmalione accoglie l'artista sotto la sua egida. E per argomentare tale tesi, ho fatto riferimento alla "scoperta" di Aloïs Riegl, che di certo trae la sua ispirazione filosofica dall'estetica di Herder. Concludo, prima di tentare un modesto epilegomeno, ricordando alcuni passaggi del mio discorso. Per introdurre un primo tema fondamentale, rinvio a un passaggio di Greimas, tratto da *L'imperfezione* (Périgueux, Fanlac, 1987, 30):

Ora il tatto è più di quanto l'estetica classica voglia riconoscergli – la sua capacità di esplorazione dello spazio e di presa in carico dei volumi – ; [il tatto, *ndr*] si colloca tra gli ordini sensoriali più profondi, esprime prossemicamente il livello massimo di intimità e manifesta, sul piano cognitivo, la volontà di congiunzione totale.

Merleau-Ponty, senza dubbio, non si allontana molto [da questa linea, *ndr*], e l'autore del *Visibile e l'invisibile* è vicino a Herder più di quanto egli possa supporre, l'Herder che afferma che "all'origine di tutti i sensi c'è il sentimento, che offre già tra le sensazioni più diverse *un legame così intimo, così forte e così ineffabile*", sentimento interno del corpo che coordina, "strato originario del sentire", secondo Merleau-Ponty. Secondo tema: dalla fenomenologia, innanzitutto husserliana, del tatto e dal privilegio della "doppia apprensione" che le è proprio, fino alla teoria dell'arte di A.Riegl, incentrata sul

Kunstwollen (la “volontà formatrice”), che mette in gioco la *memoria* delle esperienze tattili, [abbiamo] una ricca costellazione psico-antropologica, che si pone come alternativa alle intuizioni dell’estetica classica, organizzata attorno alla visione, alla distanza e alla luce, non al tatto, alla prossimità e alla materialità resistente. Tuttavia Deleuze, riferendosi in modo dettagliato a Riegl, afferma che noi, qui, non abbiamo a che fare con una sostituzione, con il “passaggio” dalla vista al tatto – si tratterà, piuttosto, della *carezza dell’occhio*, ovvero, secondo il commento che Deleuze dedica all’analisi dell’arte egizia compiuta da Riegl (*Logica della sensazione*, 79):

Il bassorilievo realizza la connessione più rigorosa tra l’occhio e la mano, dal momento che ha come elemento la *superficie piana*: questa permette all’occhio di procedere come il tatto, anzi di più, [la superficie piana, ndr] gli conferisce, gli assegna una funzione tattile, o piuttosto *aptica*; [la superficie piana] assicura quindi, nel *Kunstwollen* egizio, l’unificazione dei due sensi, il tatto e la vista, come fossero il suolo e l’orizzonte.

Sublimazione della vista in una dimensione tattile, allora, e di conseguenza, *la mano nell’occhio*, o per citare un frammento dei *Cahiers* di Valéry, datato 1938 (Pléiade, t.2, 1301), che ci dice quale significato assuma tutto ciò in estetica: “Di queste forme sulle quali la *mano dell’occhio* passa e che percepisce, avvertendone il carattere ruvido, levigato, nudo, irto, tagliente, umido e asciutto”, nemmeno *la mano nell’occhio* ma *la mano dell’occhio*, ovvero *l’occhio che diventa mano esperta, senza cessare di essere occhio*.

Istruzioni di un autoritratto

(III. 16) Emilio Garroni, epistemologo e studioso di semantica, coerentemente interessato, per tutto il corso della sua carriera, alle questioni fondamentali della filosofia – verità, razionalità, comunicazione, rappresentazione, linguaggio – acuto lettore dei classici, soprattutto di Kant, era affascinato dall’arte e dall’ “altro dell’arte”, non solo in quanto estetico ma anche in quanto artista. Indubbiamente, nei suoi scritti filosofici ci sono poche tracce di una riflessione audace relativa al corpo e alla dimensione sensoriale, il tatto, per esempio, e relativa all’esperienza aptica dell’arte plastica – Herder e l’estetica tedesca della fine del XVIII secolo sono pressoché assenti come ambito di riferimento. Ma, come spesso accade, ciò che è assente nel nucleo fondamentale di un pensiero, riaffiora misteriosamente ai suoi margini, considerando il fatto che, in questo caso, il margine è costituito dalla passione dell’artista. Questa passione dell’artista, tra l’altro, consisteva nel raffigurare il filosofo Garroni: è quanto troviamo nell’enigmatico *Autoritratto* del 1984, recentemente esposto a Roma. Mi sia concesso contemplare a modo mio questo autoritratto, anche se alcuni potrebbero accusarmi di *Hineininterpretierung*. Politico di un universo sezionato, di oggetti anodini – forbici, correttore, interruttore, coltello, lampada da ufficio,

collana infantile di perle – [inscritti] in una architettura quotidiana quadrangolare, un insieme di strumenti da intellettuale, un fumetto, un romanzo e due volte la *Critica della facoltà di giudizio*, luce livida e tonalità di un pallore chiaroscurale, giallastro. Questo rebus tiene insieme tutte queste parti e si presenta inoltre come un corpo frammentato, come una tassonomia degli organi dei cinque sensi. I due occhi ciclopici, mostruosi nella loro animalità voyeuristica, sono imprigionati dentro barattoli di farmacia, come per scongiurare il potere degli sguardi, per bandirli, per addomesticarli. Il naso è ben piantato al centro sopra una piatto offerto come se fosse uno stuzzichino, e non mancano le due orecchie, l'orecchio destro in ascolto della lezione kantiana, l'orecchio sinistro appoggiato sulla semplice bellezza di quelle perle infantili. **(III.17)** La mano, organo del tatto, si aggrappa sulla tavola come la mano di un annegato, mano senza braccio, senza corpo, senza fonte vitale, di conseguenza. La mano, nell'universo ben ordinato di questo polittico, figura evidentemente come emblema del tatto. D'altra parte non c'è niente di più tradizionalmente filosofico. Mi permetto di citare un breve passaggio di Jacques Derrida. Derrida si meraviglia del fatto che le grandi filosofie del tatto – la fenomenologia husserliana, l'antropologia kantiana – invocino soltanto la mano e le dita come organi-simbolo del tatto (*Le toucher*, Paris, Galilée, 2000, 188) **(III.18)**.

Ma perché soltanto la mano e il dito? E perché non il mio piede e le dita del mio piede? Non possono questi toccare un'altra parte del mio corpo e toccarsi reciprocamente? *E le labbra, soprattutto? Tutte le labbra sulle labbra? E la lingua sulle labbra?* E la lingua sul palato o anche su altre parti del 'mio corpo' [...] E le palpebre nel battere dell'occhio? E le pareti dell'orifizio anale e genitale...?

Le labbra e la bocca, eccole nell'autoritratto, su un volgare lavabo da bagno, una bocca dischiusa, dalle labbra voluttuose, dalla pelle dilaniata, incredibilmente oscena, una bocca avida che aspira l'aria, fessura nella superficie solida, orifizio animale, vaginale, anale, e se la superficie non è solida, è acquatica, solcata dalla schiuma delle onde, dalle quali affiora disperata la bocca del naufrago, bocca incredibilmente sensuale, bocca da bacio, il bacio di Galatea per Pigmaliione e la sua mano esperta di scultore. Così l'esperienza estetica diventa parte integrante ed essenziale dell'universo che si risveglia nell'autoritratto di Emilio Garroni, significativa messa in figura dell'*homo aestheticus* e dell'occhio che accarezza.

Bruxelles, 2006-2007

Traduzione dal francese a cura di Antonio Valentini