

Alberto Argenton (2011), *Comprehendere l'arte plastica*, in A. Argenton (a cura di), *Vedere con mano. La fruizione della scultura tra tatto e visione*, Erickson, Trento, pp. 17-34.

quid manibus, si nihil comprehendendum est?
Cicerone

Questo saggio è stato scritto con un triplice intento: fermare sulla carta, e perciò nella memoria, cercando di dar loro organicità, le principali impressioni ricevute durante una esperienza preziosa – nel senso di cognitivamente arricchente – di fruizione dell'arte plastica¹ da me vissuta, di pochi mesi precedente e analoga a quella caratterizzante l'evento concorsuale collegato al Seminario di studi da cui si origina questo volume; compiere alcune osservazioni attinenti a quel che di significativo in quell'occasione mi è accaduto; formulare qualche considerazione di carattere generale relativa all'ambito teorico a cui quell'esperienza rimanda e che concerne il problematico tema della percezione tattile o, meglio, della percezione aptica² e del ruolo che tale tipo di percezione svolge nella fruizione delle opere plastiche e nella fruizione estetica più in generale.

1. *Un'esperienza inusuale di fruizione dell'arte plastica*

L'esperienza è consistita in una visita a una mostra di sculture realizzate dall'artista Gianfranco Della Rossa, il quale esercita la sua attività creativa ed esecutiva usando tecniche e materiali tradizionali, incidendo e modellando marmo, cera, legno, pietra, ecc. ed è particolarmente interessato o, se si vuole, particolarmente sensibile al tema della tattilità, manifestando così un'apprezzabile tendenza a perseguire ampia consapevolezza del proprio operare artistico.

Anche in questa luce, penso, vanno considerate l'idea e l'iniziativa di Della Rossa di dare alla suddetta mostra una veste particolare, quella di poter essere visitabile in successione secondo tre modalità diverse di fruizione: una prima, da compiersi nella più completa oscurità e con l'ausilio di un accompagnatore³, basata esclusivamente sulla percezione aptica; una seconda, da attuarsi in una condizione di fioca illuminazione diffusa, in modo da consentire all'osservatore di intravedere appena le opere ma, ancora, di indurlo ad approfondirne la lettura palpanole; una terza, infine, da effettuarsi in condizione di normale visibilità, ma comunque con la possibilità di tastare a piacimento le opere.

La mia esperienza, che tenterò ora di descrivere nelle sue linee essenziali⁴, si è realizzata seguendo, appunto, tutti e tre i tipi di percorso della mostra e nell'ordine, ovviamente, indicato sopra.

Va da sé che è stato il primo tipo di fruizione, quello in totale oscurità, a fornire inedite e fruttuose suggestioni.

¹ L'esperienza è avvenuta in occasione della mostra, intitolata *Vedere con mano. La percezione della scultura tra tatto e visione* e composta da 25 opere, che si è svolta dal 18 Aprile al 31 Agosto 2009 in un suggestivo spazio, il Forte di Civezzano (Tn), facente parte di un sistema di fortificazioni militari realizzato dagli Austriaci fra il 1868 e il 1876. In realtà, tale esperienza è stata preceduta da un'altra, altrettanto preziosa – di cui in questa sede non posso fare che questo solo cenno – avvenuta compiendo una visita al *Museo tattile di pittura antica e moderna Anteros* di Bologna, curato e diretto da Loretta Secchi. Per una documentazione sull'attività sia teorica che pratica svolta in tale Museo, vedi Secchi (2004).

² Con percezione aptica intendo la complessa elaborazione percettiva dei dati provenienti dalla stimolazione dei recettori sensoriali della pelle, dei muscoli, dei tendini e delle articolazioni e che è data dalla cooperazione di due modalità sensoriali: il tatto e la cinestesia.

³ Attuata con la collaborazione dell'*Unione italiana ciechi* di Trento, la visita alla mostra prevedeva che gli accompagnatori fossero persone non vedenti.

⁴ Il resoconto che segue è basato sostanzialmente su una serie di appunti presi nelle ore e nei giorni immediatamente successivi all'accadimento dell'esperienza.

Devo dire che l'esito di questo iniziale percorso mi è risultato alquanto inaspettato anche perché, prima di iniziare l'impresa, pur cercando di non assumere alcun atteggiamento preconcepito al riguardo, avevo vissuto con qualche apprensione lo stato di menomazione in cui mi sarei venuto a trovare, temendo potesse pregiudicare le mie potenzialità ricettive. Ebbene, nonostante la condizione di completa privazione del senso della vista sono comunque riuscito, nella maggior parte dei casi, a compiere in modo assai soddisfacente l'atto percettivo, a formarmi cioè un percelto abbastanza esauriente dell'opera plastica con cui ero, letteralmente, a contatto. In altri termini, sono giunto a una individuazione piuttosto precisa della configurazione – o della struttura dinamica – e a una nitida comprensione della forma – o del significato espressivo – di gran parte delle sculture che di volta in volta andavo esplorando. Per di più, le percezioni esperite si sono impresse nella mia memoria in modo dettagliato e vivido.

Bisogna tener conto che le sculture dell'artista in questione non si basano sulla rappresentazione di forme mimetiche o verosimiglianti e solo in alcuni casi richiamano in tutto o in parte la struttura di un solido geometrico più o meno regolare, risultando, pertanto, oggetti per me completamente sconosciuti; vale a dire, che l'identificazione della loro configurazione e la comprensione della loro forma non sono state mediate o favorite dalla memoria di una qualche precisa antecedente conoscenza. Va anche aggiunto che le sculture esposte, collocate su un piedistallo o poggianti a terra, sono in gran parte di dimensioni abbastanza contenute e quindi agevolmente esplorabili tattilmente e che buona parte di esse è stata ideata, concepita e realizzata in funzione proprio di una loro fruizione 'al buio'.

L'attività sensoriale che fin dall'inizio spontaneamente mi ha consentito di volta in volta di giungere alla costituzione dell'oggetto fenomenico si è fondata, come la situazione stimolante imponeva naturalmente, sulla percezione aptica, cioè sulla sincronica e cooperativa elaborazione delle sensazioni tattili e cinestetiche, che andavo recependo, ma anche e contemporaneamente delle sensazioni uditive che la stessa azione aptica suscitava.

Può giovare, per illustrare con una similitudine l'attività tattile e cinestetica da me effettuata, richiamare la procedura che adottiamo quando, esplorando visivamente un oggetto, facciamo eseguire all'occhio dei movimenti – movimenti saccadici o saccadi – focalizzandolo, di volta in volta e in modo niente affatto casuale, su alcune parti – punti di fissazione – dell'oggetto stesso.

I movimenti saccadici possono essere equiparati a quelli da me compiuti con l'azione singola o, più spesso, coordinata delle mani e delle braccia sulla superficie dell'oggetto, fissandosi su alcuni punti o parti della medesima superficie sulle quali la mano o entrambe le mani si soffermavano per effettuare una più duratura esplorazione tattile. Se nel processo della visione la sequenza compiuta dall'occhio è rivolta, da un lato, a cogliere nel suo insieme il pattern che ha davanti a sé e, dall'altro, è mirata ad analizzare più a fondo quelle parti dell'insieme che appaiono maggiormente salienti – soffermandosi e ritornando insistentemente su di esse – così, in modo abbastanza simile, la procedura da me eseguita si caratterizzava, da un lato, per scorrimenti e andirivieni delle dita e del palmo della mano su tutta la superficie dell'oggetto, al fine di individuarne le caratteristiche globali – contorno, dimensione, conformazione e andamento della sua superficie, ecc. – e, dall'altro, includeva soste attive e ripetute su quelle sue parti che mi 'apparivano' dotate di una caratteristica loro propria, qualunque essa fosse – parti emergenti, rientranti, appuntite, arrotondate, circolari, spiraliformi, ecc. – comunque difforme nella configurazione da quella del contesto circostante.

Nella mia esperienza percettiva 'al buio', avvenuta nel modo appena esemplificato, sono stati principalmente tatto e cinestesia a operare in stretta sinergia, ricevendo e sfruttando al contempo utili informazioni derivanti dall'apparato uditivo⁵. Nel mio ricordo, tale attività sensoriale ha avuto rarissime e sporadiche ingerenze o referenze di natura visiva: i dati che, pur con il supporto dell'udito, andavo raccogliendo durante la perlustrazione dell'oggetto erano e rimanevano essenzialmente di natura tattile e non mi nasceva alcuna esigenza di trasformarli in informazioni di

⁵ Nel mio caso, ad esempio, il fruscio dovuto allo sfregamento e allo scorrimento delle mani sulla superficie dell'oggetto e il rumore prodotto dalla picchiettatura delle dita su di essa assumevano un alto valore informativo.

carattere visivo⁶. Parimenti, la rappresentazione dell'opera scultorea, che alla fine si costituiva nella mente, non possedeva – e non mi sorgeva alcun bisogno possedesse – nessun tratto di natura iconica, presentandosi con una sua forma, dotata di particolari proprietà strutturali e qualità espressive, squisitamente plastica.

Inoltre, uno degli aspetti più pregnanti di questa coinvolgente esperienza è consistito proprio nell'immediatezza e nella 'nitidezza' con cui i vari atti percettivi, dapprima singolarmente, poi in interazione fra loro, in fine 'all'unisono', confluivano in una chiara e organica 'visione' della configurazione e della forma della maggior parte delle opere esposte, procurandomi nell'insieme l'appagante impressione di avere 'visitato' a fondo la mostra, di avere 'sentito' pienamente le sculture, di avere vissuto una completa esperienza estetica⁷.

La felice impressione è stata avvalorata dalla terza modalità di visita – in piena luce – durante la quale se, da un lato, la rivisitazione visiva di ciascuna opera, prima apticamente individuata e compresa e vividamente ricordata, confermava la rappresentazione mentale che di essa mi ero in precedenza formata, dall'altro, la trasformava – devo dire con un certo mio rammarico – rendendola precipuamente iconica e riportandomi quindi a una 'normale' ma anche, come dirò più avanti, particolarmente intensa condizione di fruizione. Peraltro, l'esigenza di percepire più distintamente le opere che in precedenza mi si erano presentate non ben definite, poteva ora venir soddisfatta ricorrendo, oltre che alla vista, di nuovo alla palpazione – una volta tanto non preclusa, come avviene nei contesti espositivi di questo tipo – e, soprattutto, all'andirivieni delle mani, sperimentati poco prima quali modalità sensoriali basilari per 'conoscere' l'oggetto plastico. L'aspetto caratterizzante, e al contempo percettivamente assai gratificante o produttivo, di questo terza modalità di esplorazione estetica, è consistito quindi nell'attivazione di un diverso tipo di intermodalità che privilegiava il rapporto fra vista, tatto e cinestesia, lasciando più a margine, ma mai escludendo del tutto, l'apporto delle sensazioni uditive.

Per contro, non penso di potermi esprimere in modo adeguato o definito sullo svolgimento della visita intermedia, con bassissima illuminazione, se non nei termini di essermi sentito da subito in una condizione di disorientamento percettivo che, a posteriori, ho ipotizzato potesse derivare dall'essermi trovato, a quel punto, nello stato di parziale, e non più totale, menomazione della vista; stato in cui tutte le nette rappresentazioni aptiche, conseguite durante il primo tipo di visita, mi è parso venissero 'offuscate', disturbate dallo smarrimento che mi procurava l'attuale forte limitazione della capacità visiva e che vanificava la possibilità di confrontare, convalidare o rendere più definiti i percetti precedentemente acquisiti con quelli che si andavano appalesando come troppo vaghi, inconsistenti o, meglio, troppo difficilmente afferrabili. Ma è questa un'ipotesi a cui non posso portare alcun sostegno desumibile da un ricordo chiaro di quanto mi è andato accadendo in questa fase dell'esperienza, anche perché il disorientamento percettivo – inizialmente provato con una qualche certezza – si è presto mutato in un diffuso disagio psicologico e cognitivo che ha reso del tutto nebuloso – e anche 'affrettato' – lo svolgimento di questo tipo di percorso. Inopportuno, quindi, un qualsiasi tentativo di renderne conto.

Fin qui il resoconto essenziale di questa esperienza di fruizione che, ripeto, è stata assai arricchente per parecchi aspetti e motivi, alcuni dei quali, più rilevanti, cercherò di mettere in luce qui di seguito.

⁶ Salvo un'eccezione, riguardante un forte desiderio di indovinare quale fosse la materia con cui era stato realizzato l'oggetto: la scultura che, ad esempio, 'sentivo' plasmata con il gesso, mi richiamava il colore bianco e l'apparenza opaca della sostanza; ma era una momentanea 'distrazione' e l'attenzione ritornava a concentrarsi sull'impegnativo compito, manuale, di 'afferrare', di comprendere, l'opera con la quale ero a contatto.

⁷ Data l'eterogeneità di interpretazioni che il sintagma *esperienza estetica* può indurre, è il caso di precisare subito che con esso intendo riferirmi all'atto cognitivo – percettivo-rappresentativo – il quale si verifica quando qualcuno (un fruitore), ponendosi in relazione con un'opera artistica, giunge a "cogliere la forma e comprendere il significato" dell'opera stessa (Argenton, 1996, pp. 276-288). Più avanti, ai §§ 2 e 4, vi sono ulteriori specificazioni sui tratti definienti di quella che chiamo esperienza estetica.

2. Costrutti 'toccati con mano'

Per quanto riguarda la visita compiuta al buio e usando una locuzione quanto mai appropriata e qui intesa sia nel suo senso letterale sia in quello figurato, tale impresa mi ha fatto *toccare con mano* una gran quantità di categorie o qualità sensoriali che costituiscono, da quando mi occupo di rappresentazione artistica e di percezione estetica (e sono ormai parecchi anni), materia dei miei studi e delle mie ricerche psicologiche. Mi riferisco a qualità sensoriali che sono proprie della sfera tattile – come, ad esempio, la durezza o la morbidezza – e a quelle che primariamente derivano dalle nostre azioni corporee – come, ad esempio, la leggerezza o la pesantezza – e che, in entrambi i casi e in gran parte, hanno un loro corrispettivo nel campo della visione.

Non sto affermando, ovviamente, che in questa occasione ho esperito per la prima volta o in modo del tutto nuovo delle qualità sensoriali la cui ricezione nella mia quotidiana esistenza è, consapevolmente o meno, continuamente presente e, spesso, da me perseguita intenzionalmente, alla ricerca di un approfondimento o di un completamento di un atto percettivo di natura visiva: ad esempio, innumerevoli volte ho tastato la superficie di un'infinità di oggetti, rivestiti dai più svariati materiali, per sperimentarne e valutarne le caratteristiche qualitative; spesso anche chiudendo gli occhi per percepirle 'meglio', ma pur sempre all'interno, ed eventualmente a integrazione, di un atto visivo. In questa occasione, ho esperito quelle qualità, appunto, *toccandole con mano*, sia nel senso di averle "incontrate" (Metzger, 1963) fenomenicamente mediante i canali sensoriali che sono loro propri sia, anche e soprattutto, mediante la *sola* percezione aptica, eventualmente in interazione con quella uditiva, ma comunque senza la mediazione o la compartecipazione della visione. Tenendo presente e precisando che ciò è avvenuto all'interno di un determinato contesto ricettivo, consistente nella fruizione – nell'analisi e nella comprensione – di opere artistiche di genere scultoreo, e che pertanto di quelle qualità sensoriali ero predisposto a cogliere precipuamente le proprietà espressive.

E di quest'ultima precisazione va tenuto conto anche nel considerare un altro apporto conoscitivo che l'esperienza di fruizione al buio mi ha fornito e che è stato determinato dall'aver avuto occasione in tale circostanza, ancora, di *toccare con mano*, cioè di esperire in maniera diretta, concreta, palpabile – e, letteralmente, mediante la mano – due dei basilari concetti su cui si fonda la teoria dinamica della percezione: il concetto di *forza* e quello di *tensione*.

In estrema sintesi ed esemplificativamente, secondo tale teoria, comprovata in modo paradigmatico nell'ambito della percezione pittorica⁸, e facendo riferimento proprio a questo ambito, di fronte a un'immagine dipinta il percelto, la rappresentazione mentale, che risulta dalla sua osservazione è il prodotto della percezione dinamica delle *tensioni* in essa esistenti; le quali tensioni si appalesano mediante la presenza e l'interazione di *forze percettive*, insite nella sua configurazione strutturale, generate dalle potenzialità del medium con cui l'immagine è realizzata e contraddistinte, com'è nella loro definizione in Fisica, da un'intensità o grandezza, da una collocazione o punto di applicazione e da almeno una direzione. La presenza e l'interazione di tali forze e le conseguenti tensioni a cui esse danno luogo inducono nell'osservatore un percelto, la cui primaria valenza fenomenica è data dall'*espressione*, dall'insieme delle *qualità espressive*, insite nella struttura dell'oggetto stimolante⁹.

Nulla di diverso accade quando l'oggetto osservato è un'opera scultorea realizzata tramite le potenzialità del linguaggio plastico, salvo il fatto che, in questa 'normale' fruizione della scultura, la visione opera una sorta di 'tutela' nei confronti della ricezione delle proprietà configurazionali e delle qualità espressive dell'oggetto plastico, che hanno preminentemente un'origine di carattere

⁸ La teoria dinamica della percezione è stata elaborata dagli psicologi della Gestalt e con essa è stato sancito che l'attività percettiva consiste, essenzialmente, in un processo attivo e produttivo regolato da leggi e principi suoi propri. Chi ha approfondito, esteso e verificato tale teoria nell'ambito della rappresentazione artistica e della percezione estetica è stato lo psicologo dell'arte Rudolf Arnheim, dei cui incomparabili studi qui ricordo, solo a titolo d'esempio, l'ormai classico *Art and visual perception*, del 1974.

⁹ Una illustrazione di questi concetti è in Argenton (2008).

tattile: percepisco la pesantezza, la levità, la scabrosità, la levigatezza, ecc. del volume o della superficie di un oggetto o di una parte di un oggetto per ‘interposta sensorialità’, vale a dire mediante elaborazioni basate su indizi visivi¹⁰. Ciononostante, colgo queste qualità mediante le forze, e le relative tensioni, percettive originate dalle caratteristiche strutturali dell’oggetto stesso.

Si tratti di opere bidimensionali – immagini grafico-pittoriche – o tridimensionali – sculture – l’asserzione che in esse vediamo (percepriamo visivamente) agire delle forze o delle tensioni può comunque risultare arduo da accettare o da afferrare concettualmente. Credo che questa difficoltà sia legata a una sorta di fissità funzionale di tipo semantico o cognitivo la quale, al cospetto dell’input *forza* – o *tensione* – faccia insorgere coercitivamente l’idea, il pensiero, l’immagine di un motore, di una fonte di energia che sia in grado di modificare lo stato di quiete – o di sollecitare una reazione – di un corpo, di un oggetto materiale, qualunque esso sia, e pertanto provochi come output un rifiuto mentale a connotare questi concetti in senso psicologico e dinamico e a considerarli consoni a descrivere una risposta ingenerata da un corpo inerte, quale può essere una tela dipinta o una scultura in bronzo. A questo proposito, Metzger fa giustamente notare come, da un punto di vista metodologico, mentre le proprietà strutturali di un oggetto “possono essere evidenziate e comunicate”, per quanto concerne le sue proprietà espressive, e pertanto le forze e le tensioni che le generano, esse “possono essere soltanto mostrate, senza che sia possibile costringere *chi non è ad essi sensibile* a riconoscerne la presenza”; e, di seguito, soggiunge: “la sensibilità per le proprietà espressive può avere gradi tanto diversi che uno considera *mere costruzioni mentali* quelle che per un altro sono realtà fenomeniche coercitive d’importanza decisiva per il suo comportamento” (Metzger, 1963, pp. 86-87, corsivo mio).

Agli individui appartenenti alla categoria dei “non sensibili”, al fine di migliorare la loro acuità percettiva e di *toccare con mano* quelle che essi possono considerare “mere costruzioni mentali”, proporrei di compiere un’esperienza analoga a quella da me vissuta.

Pur essendo un convinto sostenitore della teoria dinamica della percezione e non incontrando quasi mai difficoltà a recepire forze e tensioni di fronte a una composizione pittorica o scultorea – ma anche ascoltando un brano musicale, leggendo un componimento poetico, assistendo a uno spettacolo teatrale, ecc. – e conseguentemente a concettualizzarle in quanto tali, quando sono entrato in contatto con le sculture nella più completa oscurità e sono stato costretto a conoscerle mediante la ‘tutela’ – questa volta – della percezione aptica, mi sono però trovato a esperire le forze e le tensioni che esse presentavano in una forma di particolare pregnanza e che mi viene da definire *pura*; vale a dire, sperando dinamicamente quelle forze e tensioni attraverso le forze e le tensioni – muscolari, pressorie, motorie, articolatorie, ecc. – che il mio corpo andava producendo, ed elaborando mentalmente, con l’obiettivo di individuarle e di recepirle.

Fresco di questa esperienza fenomenica, nella condizione di fruizione in piena luce, riconquistata la sua egemonia il senso della vista, se da un lato, come ho già accennato, ho provato un certo rammarico nel constatare che il ritorno al potere della visione modificava i singoli percetti precedentemente acquisiti attenuandone la peculiare pregnanza, o contaminandone la purezza, di carattere tattile, dall’altro, l’intensità e il nitore che avevano contraddistinto i risultati dell’attività aptica condotta nell’oscurità fornivano una sorta di solido e allo stesso tempo ‘confortante’ sostegno nei confronti della rivisitazione visiva delle sculture. La ricezione visiva delle singole sculture mi è risultata ben più esauriente di quale sarebbe stata se non avessi avuto l’opportunità di identificarne prima le qualità espressive mediante la sola attività aptica, in questo modo dimostrando, nel mio caso, fondamentalmente raggiunto l’obiettivo che le modalità di visita alla mostra e le opere in essa esposte intendevano perseguire; obiettivo indirizzato ad una più approfondita comprensione della “dimensione tattile della scultura, dimensione solitamente posta ai margini nelle concezioni estetiche e inibita” nella fruizione dell’arte plastica.

Per quanto mi riguarda, ribadisco che l’esperienza avvenuta con le “sculture da toccare” ha sortito l’effetto auspicato di affinare quella che mi piace chiamare una *consapevolezza tattile*, la

¹⁰ Elaborazioni corroborate dall’intermodalità vista-tatto ed eventualmente dal ricordo – quasi sempre inconsapevole – di esperienze pregresse verificatesi in campo tattile.

quale non ha portato unicamente, come appena scritto, a una più esauriente fruizione visiva delle sole opere esposte – più esauriente rispetto a una ‘normale’, e tattilmente inibitoria, condizione espositiva – bensì ha manifestato, fin da subito e consolidandosi in seguito, una valenza ben più ampia.

In primo luogo, infatti, successivamente all’esperienza trentina, nei miei incontri e rincontri con la scultura è migliorato notevolmente il rapporto fruitivo, che, pur segnato da una certa attrazione, ha per me avuto da sempre tratti di problematicità. Sovente ho provato in questo tipo di rapporto, genericamente, un senso di non piena comprensione fenomenica delle opere osservate – portandomi spesso a rimanerne insoddisfatto e altrettanto spesso a eluderlo – che ho attribuito in prevalenza alla mia incompleta conoscenza storico-critica di questa forma d’arte, ma anche a una mia incapacità, a una non attitudine ricettiva nei suoi confronti. Fermi restando i miei limiti in materia, mi pare ora di riuscire a cogliere con molta maggior sicurezza, immediatezza e completezza le qualità dinamiche ed espressive delle opere scultoree rispetto a quanto m’è mai capitato di riscontrare in passato.

In secondo luogo, la consapevolezza tattile, affinatasi durante l’esperienza in questione, ha sortito un ulteriore effetto positivo, riverberandosi sull’attività di osservazione e di analisi percettiva dell’arte grafica e pittorica, la quale da anni costituisce il mio principale ambito di studio e di ricerca e dove, anche in virtù del lungo esercizio e applicazione, ritengo di muovermi agevolmente e con discreta competenza. Infatti, è ora ancor più vivido e profondo il mio *intendimento*¹¹ di quel gran numero di fattori dinamico-strutturali e qualitativi di carattere espressivo, presenti in una composizione grafica o pittorica, che esperienzialmente e fenomenicamente traggono la loro origine dalla percezione aptica e che, di conseguenza, nel lessico specialistico – dello storico, del critico e dello psicologo dell’arte – ma anche nel linguaggio comune sono denominati mediante termini che alla percezione aptica stessa fanno riferimento; termini di derivazione tattile – come, ad esempio, consistenza, durezza, morbidezza, scabrosità, levigatezza, calore, freddezza, spigolosità, ruvidezza, scivolosità, rigidità – e di provenienza cinestesica come, ad esempio, stabilità, resistenza, cedimento, pesantezza, leggerezza, equilibrio, scivolamento, ascesa, caduta, contrazione, espansione, avvolgimento, lunghezza, brevità, impeto, slancio. Tutti termini, questi, che hanno origine nel dominio aptico, ma che vengono pari pari usati per indicare qualità o categorie sensoriali attinenti al mondo della visione e, in particolare, a quello della percezione e della rappresentazione pittorica. Gli esempi che si possono fare in proposito sono infiniti: con spontaneità e immediatezza in una composizione pittorica vediamo singole forme – siano esse mimetiche o meno – dai tratti morbidi o spigolosi, dotate di superfici levigate o ruvide, colorate con tinte calde o fredde e, al contempo, vediamo come tali forme appaiano stabili o instabili, leggere o pesanti, consistenti o cedevoli e, nello stesso tempo ancora, vediamo come esse mostrino di voler espandersi nello spazio circostante o ritirarsi su se stesse o salire verso l’alto o contrapporsi a, o equilibrarsi con, altre singole forme presenti nella composizione stessa.

Dopo l’esperienza con le “sculture da toccare”, ritengo che la mia capacità di percepire queste qualità di derivazione tattile, ma anche più in generale di indagare visivamente la forma artistica, abbia subito un innegabile affinamento. E quest’ultimo benefico effetto, nonostante quelle fin qui formulate siano impressioni, considerazioni e valutazioni soggettive, in quanto elaborate sulla base di un’analisi introspettiva e pertanto possiedano una portata molto relativa, credo possa essere assunto come un’evidenza il cui peso conoscitivo, e non solo nell’ambito della percezione e della fruizione estetica, è, anche intuitivamente, del tutto palese: esperire l’attività aptica in un contesto in cui essa sia la fonte primaria della comprensione dell’oggetto – nel nostro caso, artistico – non può far altro che migliorare e rendere più consapevole lo svolgimento e l’uso dell’altra fondamentale attività sensoria – la visione – mediante la quale interagiamo con la realtà o con suoi specifici segmenti. Tale evidenza, pur già di per sé qualificando culturalmente in senso più che positivo l’iniziativa trentina, sollecita la mia immaginazione di ricercatore, il quale vagheggia che una situazione espositiva del genere possa prefigurarsi come una sorta di ‘ecologico’ laboratorio in cui i

¹¹ Intendimento che qui è usato nella sua accezione primaria cioè come la facoltà di conoscere, comprendere e valutare.

visitatori siano i consensuali soggetti partecipanti a un vasto e articolato progetto di ricerca, di impronta fenomenologico-sperimentale, volto a indagare aspetti significativi inerenti al comportamento aptico e dove fra i soggetti numerosi siano gli ‘esperti’, teorici e operatori, del comportamento aptico stesso assieme a quelli, non vedenti, che ‘esperti’ lo sono per ragioni di “compensazione sensoriale” (vedi il saggio di Massimiliano Zampini in questo volume).

Il vagheggiamento del ricercatore è stimolato non solo da connotato spirito indagatore, ma anche dall’insoddisfazione provata nel tentativo di individuare linee teoriche certe che inquadrino il complesso tema.

3. *Questioni di ordine generale*

Una sistematica perlustrazione della letteratura riguardante e l’ambito della percezione tattile e quello della creazione artistica e della fruizione estetica della scultura non sembra infatti fornire ipotesi teoriche esplicative riguardanti lo svolgersi del comportamento artistico ed estetico nell’ambito specifico dell’arte plastica.

Da questa ricognizione appare evidente come ciò che ha relazione, e psicologicamente e artisticamente, con il tatto abbia occupato e occupi uno spazio di interesse piuttosto marginale e pertanto limitato, soprattutto se raffrontato con l’area, comparativamente enorme, degli studi che attengono alla visione e all’arte pittorica.

Dato l’inequivocabile ruolo primario svolto dalla vista nel nostro rapporto con il mondo e dalla pittura nel sistema delle arti, difficile assumere una posizione categorica nei confronti della, a seconda dei punti di vista, marginalità o emarginazione in questione, anche se forte è in me la tendenza a ritenere si tratti di un fenomeno del secondo tipo di impronta tabuitica, indotto da uno dei basilari e dominanti principi ideologici caratterizzanti la storia del pensiero e della civiltà occidentale¹²; principio che, banalizzando, può essere condensato nella prescrizione e nel precetto del *vietato toccare*, qualunque cosa essa sia.

In ogni caso, sul versante psicologico che mi compete più direttamente, gli studi sulla percezione tattile e cinestetica, al di là della loro già evidenziata relativa esiguità, mostrano di aver conseguito fino ad ora, mediante parcellizzate e raramente ‘ecologiche’ ricerche, risultati contrastanti fra loro e suffraganti modelli interpretativi altrettanto discordanti e che assai poco di certo e definitivo indicano riguardo al funzionamento – inteso universalmente e normalmente – di tale sistema percettivo e ancora meno riguardo al suo rapporto intermodale con gli altri sistemi, *in primis*, con quello visivo¹³. Esemplificativo e illuminante, in proposito, l’ultimo paragrafo del capitolo conclusivo di un testo, intitolato *Psychology of touch*, steso dai due autorevoli curatori del volume, il quale mette in evidenza come i risultati degli studi sperimentali sul tatto poco o nulla illustrino quel che accade quando “usiamo il tatto nei nostri naturali incontri con oggetti, superfici e sostanze” e come, “a eccezione delle iniziali descrizioni fenomenologiche emergenti dalle classiche osservazioni di David Katz¹⁴, non vi sia stato effettivamente alcun serio tentativo di sviluppare un approccio ‘naturalistico’ nello studio del comportamento tattile”, dichiarando che “forse è giunto il tempo perché si affermi un tale approccio” (Heller e Schiff, 1991, p. 334). Per quanto formulato diversi anni fa, il giudizio critico sulla possibilità di generalizzare i risultati ottenuti negli studi di laboratorio, al fine di comprendere il normale comportamento tattile, così come l’auspicio che tale comportamento venga indagato in una prospettiva “naturalistica” o fenomenologica, sembrano mantenere tuttora una loro fondatezza. Anche se va riconosciuto come, negli ultimi anni e

¹² Sulla storica concezione moralistica dell’Occidente nei confronti dell’uso – smodato – dei sensi, mi piace ricordare un, a mio parere, esemplare didascalico evento espositivo, e il relativo catalogo, ambedue curati da Ferino-Pagden (1996), svoltosi a Cremona e intitolato *I cinque sensi nell’arte. Immagini del sentire*.

¹³ In realtà, queste ricerche hanno una loro portata positiva laddove forniscono conoscenze e indicazioni relative allo sviluppo cognitivo e agli interventi educativi e riabilitativi dei non vedenti, i quali per ovvi motivi costituiscono la categoria di soggetti privilegiata dalle ricerche stesse.

¹⁴ Gli autori fanno riferimento al testo del 1925 di D. Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, pubblicato nel 1989 in una traduzione inglese curata da L.E. Krueger.

nell'ambito degli studi sulla percezione e sulla cognizione, si stanno incominciando a consolidare nuove e interessanti tendenze, specie laddove si verifica una corretta assimilazione e utilizzazione dei buoni esiti ottenuti dalla ricerca neuropsicologica, evitando la trappola riduzionista conseguente alla 'fatale attrazione' nei confronti delle Neuroscienze¹⁵.

Mi riferisco, da un lato, a quell'approccio che finalmente assume la intermodalità o la multisensorialità quale paradigma di riferimento per indagare il funzionamento della percezione e della mente umana¹⁶ e, dall'altro, a quel filone di ricerca, che sembra essere portatore di utili suggestioni, sviluppatosi nel territorio della psicolinguistica e fondato sull'ipotesi teorica di fondo che i processi mentali e le strutture cognitive nascano e si consolidino sulla base dell'attività percettiva ed esecutiva, cioè dell'esperienza sensoriale e corporea¹⁷.

Sul versante artistico ed estetico, corrispondentemente alla singolarità statutaria della scultura (vedi il saggio di Luca Farulli in questo volume) e alla conseguente sua condizione di inferiorità rispetto alla pittura e all'architettura, esiste un relativamente esiguo corpus di teorizzazioni sull'arte plastica¹⁸; teorizzazioni che, accentrando solitamente l'attenzione sul rapporto fra vedere e toccare e sulla priorità da assegnare all'uno o all'altro senso nell'esperienza fruitiva e pur offrendo numerosi elementi di riflessione e spunti investigativi, ne propongono interpretazioni e concezioni, per lo più contrapposte, nessuna delle quali comunque risulta definitivamente convincente ed esaustiva. Questo stato di indeterminazione è documentato ed esplicitato, ad esempio, in un saggio di Pinotti (2009, p. 191), intitolato giustappunto *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in cui l'autore chiude il suo scritto, dopo aver menzionato alcune "recenti indagini neuroscientifiche intorno al rapporto fra visione e motricità"¹⁹, affermando che "un'auspicabile estensione di queste osservazioni sperimentali nell'ambito dello scultoreo potrebbe contribuire a gettare nuova luce sulle implicazioni percettologiche di un rapporto problematico, quello fra vedere e toccare, fra cosa e immagine, che da Herder in avanti non ha mai cessato di interpellarci".

Le parole di Pinotti, oltre a testimoniare lo stato di indeterminazione a cui ho accennato sopra, offrono l'occasione per rimarcare quello che a mio parere è un notevole punto di debolezza delle teorizzazioni più recenti sul comportamento di fruizione dell'arte plastica: non tenere conto, o non tenere conto fino in fondo, di quanto finora è stato acquisito e teorizzato non tanto nell'ambito delle "implicazioni percettologiche" dello specifico rapporto fra vista e tatto, bensì in quello delle 'implicazioni' che il funzionamento della percezione in generale ha nei confronti dell'attività cognitiva o della cognizione²⁰; ambito, quest'ultimo, inquadrato e descritto nelle sue linee essenziali dalla teoria dinamica della percezione, di impronta gestaltista, alla quale mi sono riferito nelle pagine precedenti.

Volendo fare un solo esempio di una fondamentale acquisizione dalla quale ritengo non si possa prescindere nell'affrontare i nodi problematici riguardanti la specificità della fruizione dell'arte plastica, ma anche di qualsiasi altro genere artistico, si può menzionare nuovamente il costruito che ho poco sopra richiamato e a cui ho già ricorso nelle pagine precedenti per descrivere la mia

¹⁵ Sull'attrazione fatale nei confronti delle Neuroscienze, vedi il pamphlet di Legrenzi e Umiltà (2009), quest'ultimo illustre neuropsicologo, dal significativo titolo: *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*.

¹⁶ Vedi, ad esempio, Bruno, Pavani e Zampini (2010) e Rosenblum (2010).

¹⁷ Su questo ormai vasto ambito di ricerca e di teorizzazione, mi limito a fornire quattro indicazioni, a puro titolo d'esempio: Barsalou (2008); Gibbs, Jr. (2005); Johnson (2007); Pecher e Zwaan (2005).

¹⁸ In proposito, vedi la pregevole rassegna storica, corredata da una parte antologica, curata da Russo (2003).

¹⁹ Pinotti si riferisce, in particolare, alle "indagini neuroscientifiche" descritte da Freedberg e Gallese (2007) in un saggio dal seducente e promettente titolo – *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* – mostrando anch'egli di essere fatalmente attratto, in questo caso, dalle tesi dei due studiosi che possono essere annoverati fra gli adepti della così detta Neuroestetica. Proprio avendo come riferimento principale il suddetto saggio, Pizzo Russo (2009) compie una serrata critica nei confronti del *repêchage* e dell'attuale uso indebito, da parte sia del mondo scientifico che di quello artistico, del costruito di empatia.

²⁰ Punto di debolezza che è presente parimenti, ma assumendo veste di carenza epistemica e epistemologica, nella psicologia generale e che, a onor del vero, nei filosofi dell'arte è meno rilevabile perché molti di essi si mostrano sensibili e interessati nei confronti degli esiti, compresi quelli di 'vecchia data', conseguiti dalla ricerca psicologica. Vedi, ad esempio, Consoli (2010); Desideri e Matteucci (2007).

esperienza: la *multisensorialità* o l'*intermodalità dei sensi* o, più concisamente ancora, la *sinestesia*²¹. La percezione, oltre a essere un processo dinamico, è un processo intermodale e sinestesico e, per rimanere nell'ambito di cui sto discutendo, se si vuole capire il funzionamento della percezione aptica e, eventualmente, il ruolo da essa svolto nella fruizione dell'arte plastica – percezione aptica che, peculiarmente, si caratterizza già di per sé come intermodale – è indispensabile affrontarne lo studio tenendo conto preliminarmente di tale assunto più generale, escludendo perciò pregiudiziali pretese di gerarchizzazione dei sensi.

Pur trattandosi di un caso, mi pare, del tutto isolato e poco tenuto in considerazione, è giusto un estetologo e fenomenologo, Mikel Dufrenne, a scrivere pagine di grande sostanza sulla prospettiva ora accennata. Avendo come riferimento l'opera di un altro fenomenologo, Maurice Merleau-Ponty, e compiendone però una rilettura critica, nell'ultimo suo libro, *L'occhio e l'orecchio*, Dufrenne (1987) propone una concezione del funzionamento della percezione e del ruolo da questa svolto nella pratica artistica e nell'esperienza estetica la quale, da psicologo dell'arte, non posso che condividere pienamente e che dal traduttore e prefatore del testo (Fontana, 2004, p. 18) è così bene sintetizzata: “Per Dufrenne il rinvio al fenomeno sinestesico significa indicare la soglia per eccellenza dell'unità e della pluralità; lungi, infatti, dall'essere un mero fenomeno di scambio tra sensi differenti e predefiniti nelle loro funzioni, le sinestesie esprimono in *L'occhio e l'orecchio* non solo il ‘destino’ ma anche l'origine della percezione. Detto altrimenti: non si dà percezione pura, meccanicamente derivata da un determinato senso puro; ogni percezione è un atto che si realizza in una costitutiva complicità con le altre percezioni; la nozione di senso quale strumento, veicolo di informazioni è qui davvero da considerare come il risultato di un lungo tragitto, del quale spesso ci si dimentica. Il presente del percepire è un presente stratificato e sempre transitante, così come lo è il presente del corpo percipiente e senziente; il corpo non è altro che questo intreccio costante, questo lavoro incessante al quale cerchiamo di dare ordine, direzione e misura. Potremmo addirittura dire, forzando qui il pensiero stesso di Dufrenne, che il corpo o è sinestesico o non è corpo. Avere un mondo significa averlo sempre secondo adombramenti e intrecci mai isolabili: tatto e vista, ad esempio, concorrono insieme al costituirsi della figura-di-mondo che ci appare”.

4. Una postilla

Ho titolato queste note *Comprehendēre l'arte plastica*, utilizzando la versione latina del verbo comprendere – cioè capire, intendere – da cui esso evidentemente deriva, perché il termine latino non indica soltanto, com'è quasi esclusivamente ormai nella nostra lingua, l'azione del capire *con la mente*, bensì quella dell'intendere *con i sensi*, e fra le altre accezioni, più concretamente e primariamente, quella dello *stringere* o del *legare insieme*, ma anche dell'*afferrare* o del *prendere con la mano*, e con quest'ultimo significato lo usa Cicerone nel *De Natura Deorum* (I, 92), da cui è tratta l'epigrafe posta all'inizio del mio scritto.

Considerato in tutte queste sue varie accezioni al contempo, il verbo sembra ben condensare e sostanziare l'insieme delle prerogative sia pragmatiche sia teoriche – ma anche, in senso lato, culturali – che dovrebbe contraddistinguere la fruizione della scultura.

Come quella rivolta a tutti gli altri generi artistici, l'esperienza estetica relativa a un oggetto plastico, e limitandoci qui a considerare l'opera scultorea tradizionalmente intesa, non può che consistere nel coglierne, *mediante i sensi*, le proprietà della configurazione e nel *legare insieme* tali proprietà in un tutto strutturato ed espressivo, il quale sfocerà nella *rappresentazione mentale* della sua forma e del suo significato; ma, rispetto alla sua specificità materiale e proprio per poterlo *comprendere*, dovrebbe consistere anche nella eventualità di poter essere *'preso con la mano'* e, così, totalmente *'afferrato'*.

²¹ Qui sinestesia è intesa non in senso stretto, cioè come fenomeno in cui – in casi estremi, coercitivamente – una modalità sensoriale sostituisce un'altra, ma quale processo che si svolge con il concorso e il contributo, se non di tutti, di più canali sensoriali contemporaneamente.

Riferimenti bibliografici

- Argenton A. (1996), *Arte e cognizione*, Milano, Raffaello Cortina.
- Argenton A. (2008), *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Padova, Il Poligrafo, Padova.
- Arnheim R. (1974), *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Barsalou L.W. (2008), *Grounded cognition*, "Annual Review of Psychology", vol. 59, pp. 617-645.
- Bruno N., Pavani F. e Zampini M. (2010), *La percezione multisensoriale*, Bologna, Il Mulino.
- Consoli G. (2010), *Esperienza estetica. Un approccio naturalistico*, Viterbo, Sette Città.
- Desideri F. e Matteucci G. (a cura di) (2007), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze University Press.
- Dufrenne M. (1987), *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004.
- Fontana C. (2004), *Prefazione*. In M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro.
- Freedberg D. e Gallese V. (2007), *Movimento, emozione e empatia nell'esperienza estetica*. In A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 331-351.
- Ferino-Pagden S. (a cura di) (1996), *I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire*, Milano, Leonardo Arte.
- Gibbs R.W. Jr. (2005), *Embodiment and cognitive science*, New York, Cambridge University Press.
- Heller M.A. e Schiff W. (1991), *Conclusions: The future of touch*. In M.A. Heller e W. Schiff (a cura di), *The psychology of touch*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, pp. 327-337.
- Johnson M. (2007), *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Katz D. (1989), *The world of touch*, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates.
- Legrenzi P. e Umiltà C. (2009), *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Bologna, il Mulino.
- Metzger W. (1963), *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, Firenze, Giunti Barbèra, 1971.
- Pecher D. e Zwaan R.A. (a cura di) (2005), *Grounding cognition: The role of perception and action in memory, language, and thinking*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pinotti A. (2009), *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, "Aisthesis", vol. 1, pp. 177-191.
- Pizzo Russo L. (2009), *So quel che senti. Neuronmi specchio, arte ed empatia*, Pisa, Edizioni ETS.
- Rosenblum L.D. (2010), *Lo straordinario potere dei nostri sensi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Russo L. (a cura di) (2003), *Estetica della scultura*, Palermo, Aesthetica.
- Secchi L. (2004), *L'educazione estetica per l'integrazione*, Roma, Carocci.