

# Stile e verità. Una prospettiva riegliana

Andrea Pinotti

## Una rivoluzione copernicana

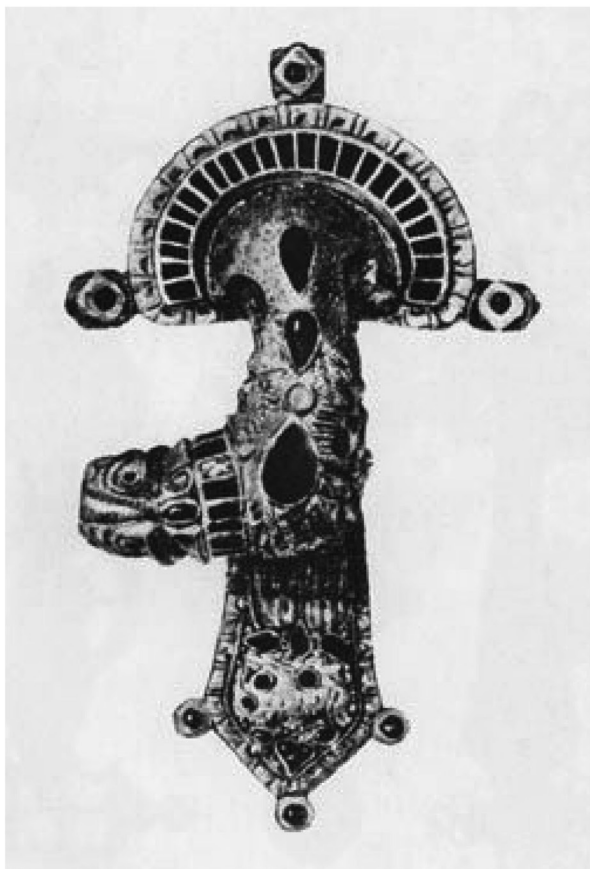
La questione della verità in pittura, e più in generale nelle arti visive, si è spesso accompagnata – tanto sul piano della filosofia, quanto su quello della storiografia artistica, ma anche a livello del senso comune – alla riflessione intorno al concetto di stile. Vero, o almeno verosimile, è quello stile che rende fedelmente in immagine la cosa, che la imita veridicamente secondo una *adaequatio imaginis ad rem*. Così, già a partire da Platone e dalla distinzione, operata nel Sofista, tra una mimesi icastica (che rispetta le misure e le proporzioni dell'oggetto che imita, fedele al suo *èikon*) e una mimesi fantastica (che per contro deforma l'oggetto in modo più o meno arbitrario, traducendolo in un *èidolon*), si viene istituendo una tradizione di pensiero che concepisce lo stile come una modalità della figurazione che si pone di fronte a una realtà già di per sé costituita in modo ontologicamente autonomo (la natura), e che in questo porsi di fronte può optare per una resa mimeticamente fedele, adeguata appunto all'oggetto, piuttosto che per una resa infedele e inadeguata.

A seconda delle poetiche, questa resa, questa restituzione del reale con l'*adaequatio* più o meno riuscita che la sottende, verrà poi giudicata positivamente (“quest’immagine sembra vera”, cioè viene valutata come tanto più riuscita quanto più oblitera il proprio carattere di immagine, sostituendosi alla cosa di cui è immagine) piuttosto che negativamente (“quest’immagine è una mera copia”, cioè viene valutata spregiativamente come semplicemente e anonimamente riprodotiva, priva dunque di quell’elemento di elaborazione personale magari geniale, di quella ‘mano’ che trasforma la natura in una immagine artistica propriamente detta).

Questa polarizzazione fra stili fedeli e stili infedeli alla natura, che rendono in immagine, si radicalizza con la comparsa dell’arte cosiddetta astratta, non figurativa, *gegenstandslos*, priva cioè di un oggetto che l’osservatore possa riconoscere. Si potrebbe pensare all’astrattismo come a una sorta di esacerbata e parossistica *inadaequatio*: il disinteresse per la resa fedele dell’oggetto viene spinto a tal punto da poter fare a meno dell’oggetto stesso. Da quel punto il discrimine diviene quello che divide un’arte che si riferisce a una

realtà esterna ad essa, trascendente, restituendola in modo più o meno adeguato, e un'arte che si riferisce invece solo a se stessa, ai propri mezzi (linee, colori, volumi), in piena immanenza, prescindendo da ogni possibilità di comparazione fra l'immagine e un oggetto che ne costituirebbe il referente esterno.

È piuttosto arduo stabilire con precisione il momento storico dell'avvento di una figurazione immanente e autonoma: il pensiero corre immediatamente al 1910 e al primo acquerello astratto di Kandinskij; ma già Plinio (*Nat. Hist.* 35, 81-84), raccontandoci della contesa fra Apelle e Protogene intorno alla linea più sottile, ci descrive un quadro che “non conteneva nient'altro che linee difficili a distinguersi”, e che “pareva quasi un quadro vuoto; e proprio per questa caratteristica attraeva i visitatori ed era considerato più nobile di ogni altra opera”.



Nel 1924, nella pagina finale del suo *Idea*, Erwin Panofsky ha tracciato un rapido prospetto delle coppie stilistiche oppositive che hanno di volta in volta tentato di descrivere la polarità di una figurazione fedele o infedele al proprio oggetto: naturalismo/idealismo, impressionismo/espressionismo, empatia/astrazione, definendo tali antitesi come forme di kantiane “antinomie dialettiche”. Richiamandosi a tale concetto della prima Critica, e trasponendolo al contempo dal piano della gnoseologia a quello della teoria dell’arte, Panofsky mette con decisione fuori gioco l’istanza della verità come *adaequatio imaginis ad rem*, dichiarandone l’indecidibilità in relazione alla dimensione dello stile e della figurazione. In tale dimensione vige infatti, *mutatis mutandis*, la medesima problematica che ostacola, nella sfera gnoseologica, la teoria della concordanza ingenua fra intelletto e realtà, la medesima “insolubile difficoltà di dimostrare – senza richiamarsi ad una istanza trascendente – il necessario accordo fra dato sensibile e conoscenza a meno di presupporre una ‘cosa in sé’ con cui la rappresentazione intellettuale, sia essa mera riproduzione o libera creazione, possa e debba fondamentalmente concordare”. E la responsabilità storica di questa messa fuori gioco è da Panofsky attribuita ad Alois Riegl: “Nella teoria della conoscenza il presupposto di questa ‘cosa in sé’ è stato scosso da Kant, nella teoria estetica invece si è infranto solo per l’influenza di Alois Riegl. Dacché noi crediamo d’aver riconosciuto che alla visione artistica non sta di fronte una ‘cosa in sé’, nello stesso modo che non sta di fronte all’intelletto conoscitivo, anzi proprio come capita a questo, tale visione artistica può accertarsi della validità della propria esperienza appunto perché ella medesima assegna le sue leggi al mondo, non possedendo assolutamente altri oggetti se non quelli che in lei primieramente si costituiscono”.

Mette conto riportare questa pagina panofskyana per intero, poiché essa testimonia di una precoce presa di coscienza del profondo significato della rivoluzione copernicana operata una ventina d’anni prima da Riegl nell’ambito della teoria della figurazione e dell’immagine. In scritti fondamentali stesi nel giro di pochi anni e nell’arco di una parabola intellettuale tanto breve quanto intensa – *Problemi di stile* è del 1893, *Industria artistica tardoromana* del 1901, *Ritratto di gruppo olandese* del 1902 – Riegl viene sostituendo all’idea di stile come resa più o meno naturalistica, e quindi veritiera, di una realtà esistente indipendentemente da esso, il concetto di stile come costituzione di realtà, istituzione di volta in volta di una variante della naturalezza stessa. Non è dunque la natura in sé il centro fisso attorno al quale ruotano i vari stili figurativi, più o meno fedeli nella restituzione di quel centro in immagine; piuttosto è lo stile stesso da pensare come centro, come tema costitutivo d’immagine, del quale si danno solo incessanti varia-

zioni storiche, ciascuna delle quali costituisce la propria natura.

Si viene pertanto a profilare una concezione forte dello stile come trascendentale, come condizione di possibilità dell'esperienza stessa del mondo e della natura, che muta nella storia. Arnold Hauser lo ha visto con profonda lucidità quando, a proposito di Riegl, ha scritto nella sua *Filosofia della storia dell'arte*: “Con ciò anche la natura assume un carattere storico; mutano non soltanto i mezzi della sua raffigurazione, ma mutano anche i compiti che essa pone all'arte. È dunque privo di senso parlare di stili fedeli e di stili infedeli alla natura; perché il problema non è se si è più o meno fedeli alla natura, ma che concetto ci si fa di essa. Nella storia dell'arte non si tratta dei diversi gradi della riproduzione della natura, ma dei diversi concetti della naturalezza”.

Degli stili nella loro pluralità, e delle rispettive nature che essi costituiscono, l'occhio dello storico è chiamato a cogliere morfologicamente analogie e differenze. Ed è in virtù di questo riconoscimento delle pluralità che un epistemologo come Paul Feyerabend ha potuto guardare a Riegl, a lui ispirandosi per tratteggiare la possibilità di una scienza come arte che, sulla base della libera costruzione della matematica pura (analogia in ciò alla produzione artistica), pervenga a prender congedo dall'idea di una 'realtà' come stabile referente esterno che questo o quel modello scientifico sarebbe in grado di descrivere più o meno fedelmente, a tutto vantaggio di un pluralismo epistemologico: “Non abbiamo solo forme d'arte, ma anche forme di pensiero, forme di verità, forme di razionalità e, appunto, forme di realtà. Dovunque ci volgiamo non riusciamo a trovare un punto d'appoggio archimedeo, bensì solo altri stili, altre tradizioni, altri principi d'ordine” (*Scienza come arte. Discussione della teoria dell'arte di Riegl e tentativo di applicarla alle scienze*, 1981).

### Grammatica dell'immagine

Le implicazioni profonde di tale rivoluzione copernicana emergono in tutta la loro ricchezza se ci si volge al rapporto fra figurazione e linguaggio, esplicitamente evocato dal titolo di uno scritto cruciale di Riegl, quella *Grammatica storica delle arti figurative* stesa in due versioni fra il 1897 e il 1899, e rimasta allo stato di manoscritto fino all'edizione postuma nel 1966. Con il termine 'grammatica' siamo immediatamente rinviati a un ambito linguistico, intendendo quelle convenzioni e regole – organizzate in modo sistematico – da rispettare per parlare e scrivere correttamente una lingua, combinandone gli elementi nella giusta sintassi. Ma come si può concepire

una grammatica relativa non alle parole di una lingua, bensì ai segni della figurazione pittorica, scultorea, architettonica (senza escludere l'artigianato artistico), e alle rispettive immagini? Occorre chiamare direttamente in causa quel "parallelo esistente tra arte figurativa e lingua" che rende "analogica" la condizione di entrambi gli ambiti: "Da molto tempo si è abituati ad usare la metafora del 'linguaggio artistico'. Si dice: ogni opera d'arte parla il suo determinato linguaggio artistico, sebbene gli elementi dell'arte figurativa siano naturalmente cosa diversa da quelli della lingua. Ma se esiste un linguaggio dell'arte allora esiste anche una grammatica storica di questo linguaggio, naturalmente anche in senso solo metaforico; se però la prima metafora è riconosciuta come legittima, allora si potrà ritenere valida anche la seconda".

In fondo, se guardiamo alla radice del termine 'grammatica', l'analogia fra linguaggio verbale e figurazione visiva non è così peregrina: il termine greco *gràmma* indica sì iscrizione, scrittura, carattere, ma anche quadro o dipinto (dal verbo *gràpho*: 'incido', 'scrivo', 'disegno', 'dipingo'). L'etimologia consente, dunque, per così dire *ab origine* l'estensione alla sfera visiva dell'area semantica del termine 'grammatica'. Sempre guardando al greco, troviamo inoltre che il plurale *grammata* designa i 'primi elementi' del sapere, il leggere e lo scrivere, la cui competenza è affare della *grammatiké tèchne*. La grammatica, dunque, è costitutivamente connessa alla sfera del sapere, alla scienza come capacità di padroneggiare un campo epistemico (e non solo pratico) a partire dai suoi primi elementi, dalle componenti di base. E puntualmente Riegl evoca questa ulteriore specificazione del termine quando prosegue il parallelismo fra arti e linguaggio: "Anche la lingua ha i suoi elementi, e la storia dello sviluppo di questi elementi viene chiamata grammatica storica della lingua in questione. Chi vuole solo parlare una lingua non ha bisogno della grammatica, e tanto meno ne ha bisogno chi la vuole solo comprendere. Ma chi vuole sapere perché una lingua abbia avuto questo sviluppo e non un altro, chi vuole comprendere la posizione di una lingua all'interno di tutta la cultura umana, chi insomma vuole, per dirlo in una parola, comprendere in maniera scientifica la lingua in questione, ha bisogno della grammatica storica". Quando ne va della grammatica, dunque, non si tratta solo del saper fare qualcosa come competenza pratica, come pragmatica (saper parlare, saper scrivere, saper disegnare o dipingere o in generale raffigurare), bensì piuttosto del saper perché e come si fa quel che si fa, e con che cosa, e seguendo quali regole: in una parola, scienza.

Ma come va inteso precisamente il parallelismo fra sfera linguistica e sfera figurativa che sottende l'idea di una grammatica della figurazione? Riegl

non è il primo a ricorrere al termine ‘grammatica’ che appunto sottende tale parallelismo. L’uso era invalso in Europa almeno a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Fin dal 1845 Hermann Hettner aveva parlato della possibilità di una “grammatica elementare dell’arte” [*Elementargrammatik der Kunst*]. In Inghilterra nel 1850 George Field aveva pubblicato a Londra i suoi *Rudiments of the Painter’s Art: or, a Grammar of Colouring*, seguiti nel 1856 dalla celebre *The Grammar of Ornament*, del grande architetto e decoratore londinese Owen Jones, subito apparsa anche in edizione tedesca. Si avranno poi, sempre pubblicati nella capitale inglese, *The Grammar of Lithography. A practical guide for the artist and printer*, di W. D. Richmond, pubblicata nel 1878 e uscita in traduzione tedesca due anni dopo a Lipsia, e – molto importante per l’elaborazione della teoria riegliana dell’ornamento in *Stilfragen* – lo studio dell’archeologo americano William Henry Goodyear (il primo curatore del Metropolitan Museum of Art), *The Grammar of the Lotus: a new history of classic ornament as a development of Sun worship* (1891). Ma, in fondo, con la figurazione aveva a che vedere anche il manuale di chiromanzia di Katharine Saint Hill, *The Grammar of Palmistry*, uscito a Londra nel 1889. Per quanto riguarda la Francia, l’influente critico Charles Blanc, professore di estetica e storia dell’arte al Collège de France, fa uscire nel 1867 una fortunata *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*, alla quale seguirà nel 1881 una *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*. Quanto all’Italia, è da segnalare la *Grammatica araldica ad uso degli italiani*, composta da Felice Tribolati per il “Giornale Araldico” di Pisa nel 1881 e più volte riedita fino al 1993. Riegl dunque si inseriva in una tradizione editoriale ormai consolidata, e anche destinata a una notevole longevità, se ancora nel 2001 George Steiner ha potuto intitolare un suo libro *Grammars of Creation*.

Che cosa, allora, caratterizza come contrassegno specifico la peculiare accezione del termine ‘grammatica’ in Riegl? Per individuare tale contrassegno occorre rivolgersi al retroterra teorico della riflessione filosofica sulle arti figurative immediatamente precedente l’idea riegliana di una grammatica-della figurazione, e in primo luogo a Konrad Fiedler. In scritti fondamentali quali *Sulla valutazione delle opere d’arte figurativa* (1876) e *Sull’origine dell’attività artistica* (1887), Fiedler stabilì criticamente (nel senso kantiano del termine) le possibilità e i limiti delle due sfere. Linguaggio e figurazione sono due modalità analoghe di formazione, vale a dire due modi tramite cui l’uomo si impossessa del mondo, facendone esperienza. Il modo linguistico, essenzialmente connesso alle procedure di concettualizzazione logica, è potentissimo: esso è infatti in grado di ridurre sotto il dominio di un singolo termine innumerevoli differenze empiriche e fenomeniche, che vengono

appunto riunificate nell'apprensione linguistica. Pensiamo ad esempio alle infinite sfumature di colore verde che vengono sintetizzate nell'unica parola 'verde'. Ma, se guardiamo all'altra faccia della medaglia, l'impressionante potenza sintetica di questo strumento è pari alla sua impotenza, nel senso che, vista dal lato dell'esperienza visiva, quella sintesi linguistica così efficace è un enorme impoverimento: la parola 'verde', anche integrata da aggettivazioni sempre più sottili (verde salvia, diverso dal verde bottiglia, dal verde bandiera...; verde salvia scuro, diverso dal verde salvia chiaro...; verde salvia scuro con striature argentate, e così via), non potrà mai dar conto di *questa* particolarissima, irriducibile, sfumatura di verde che vedo qui ora davanti a me incarnata in questa foglia di salvia, sotto quest'albero e sullo sfondo di questo prato e di questo cielo, in questa luce e con queste ombre. È invece proprio a *questa* sfumatura (a questa linea, a questo volume) che si rivolge la figurazione delle arti visive, interessata ad approfondire e portare a chiarezza quella conoscenza visiva del mondo che, se lasciata alla dimensione percettiva dell'uomo comune, rimarrebbe consegnata a un confuso caleidoscopio di impressioni cromatiche che si avvicendano senza sosta nell'occhio.

V'è dunque analogia fra linguaggio (*stricto sensu* verbale) e figurazione, nella misura in cui si tratta in entrambi i casi di una formazione del reale, di una configurazione dell'esperienza, di una sua apprensione (e Fiedler usa talora il termine di 'linguaggio' lato *sensu* per indicare questa comune proprietà); ma assolutamente non identità, nella misura in cui i due modi formativi sono radicalmente differenti e costituiscono oggetti incommensurabili. Una volta, infatti, che io nomino una esperienza, nel darle un nome ho già perduto l'essenziale sotto il profilo visivo, l'ho già ridotta a un ente linguistico che non ha nulla a che vedere con la dimensione della visibilità: nel linguaggio conosco solo l'essere nella sua forma linguistica. Più in generale, nella forma di volta in volta presa in considerazione conosco solo il reale che in quella forma diviene tale: "Il senso di quel fatto meraviglioso che è la lingua non è quello di significare un essere, ma quello di essere un essere; poiché ciò che si genera nella forma linguistica non ha esistenza al di fuori di questa forma, il linguaggio non può dunque significare altro che se stesso". E lo stesso deve dirsi per ogni formazione, compresa quella visiva della figurazione.

Siamo qui al cospetto di quell'approccio morfologico al linguaggio che era già stato delineato con grande chiarezza da Wilhelm von Humboldt nell'*Introduzione alla lingua Kawi* (1836): il linguaggio è organo del pensiero e anche della realtà, organo che cioè non si relaziona a un referente

(esterno o interno, fisico o mentale) già preconstituito, ma lo costituisce originariamente come tale. Fiedler estende questo principio alla formazione della stessa sfera della visibilità, nella piena consapevolezza della portata ontologica della questione. Quello che il Novecento avrebbe conosciuto per lo più nella formulazione del *Tractatus* wittgensteiniano (prop. 5.6: “*I limiti del mio linguaggio* significano i limiti del mio mondo”) era già patrimonio della *Kunstwissenschaft* tardo-ottocentesca: ogni linguaggio non dice in fondo null’altro che se stesso.

### Tavola degli elementi della figurazione

Al di là delle distinzioni che separano i linguaggi di architettura, scultura, pittura e artigianato artistico, ma anche al di là delle differenze individuali che caratterizzano ogni opera nella sua irriducibile singolarità, Riegl punta a individuare quegli “elementi in comune” che sono condivisi dalle opere d’arte figurativa in quanto appunto forme della figurazione. Ed è proprio tramite tali elementi comuni che Riegl intravede la possibilità di riguadagnare un’efficace unitarietà sistematica alla ricerca storico-artistica. Gli sembra appunto questo “il futuro compito della storia dell’arte come scienza”: “Adesso certamente capite quello che mi propongo di offrire con una grammatica storica dell’arte figurativa. La si potrebbe chiamare anche teoria elementare dell’arte figurativa”.

Quali sono, dunque, gli elementi che costituiscono i *gràmματα* della figurazione, il suo alfabeto primario? Se ne può dedurre la tavola direttamente dalla pratica consolidata della catalogazione delle opere. Ad esempio, nella scheda di catalogo relativa a una tazza, troviamo: “Tazza in terracotta, a piede alto, sulla coppa una centaumachia a figure nere”. È una basilare descrizione dell’oggetto che ci permette di evincere il fine pratico (è un recipiente per bere), il materiale in cui è prodotto e la tecnica di produzione, la sua forma esteriore, il motivo iconografico dell’immagine che lo orna, un primo punto di partenza per fissare un quadro di riferimento elementare:

1. Fine: a che scopo?
2. Materia prima: di che cosa?
3. Tecnica: per mezzo di che cosa?
4. Il motivo: che cosa?



## 5. Forma e superficie: come?

Si tratta di un quadro il cui significato può essere adeguatamente compreso solo sullo sfondo della concezione riegliana della figurazione (*Bildung*) e della figuratività (*Bildlichkeit*), cioè della essenziale cifra costitutiva delle arti visive: la produzione di immagine. Una delle preoccupazioni primarie di Riegl è quella di escludere rigorosamente che tale produzione possa essere intesa nel senso di una ri-produzione, cioè che la figurazione possa esser confusa o ridotta a mera attività copiativa, a quel senso deteriore della *mimesis* come rifacimento in immagine di qualche cosa che già esiste di per sé nella cosiddetta realtà esterna e indipendentemente dall'immagine stessa. Il fare artistico dell'uomo non è dunque un rifare ciò che la natura ha già fatto, ma un fare *come* la natura, seguendo le medesime leggi produttive. L'uomo sarà a pieno titolo natura: qualsiasi immagine possa venir da lui prodotta, essa non potrà che essere naturale, e di conseguenza l'arte (anche la più 'astratta') sarà costitutivamente naturalistica; al tempo stesso, proprio perché l'uomo non ripete ciò che la natura ha già fatto, ma fa come la natura, volendo proseguire la sua opera creativa, quella naturalezza non sarà un calco copiativo del naturale, ma avrà una sua idealità, e di conseguenza l'arte (anche la più 'realistica') sarà costitutivamente idealistica.

Lo stesso Fiedler si era così espresso sulla diatriba idealistico-realistica nel 1876: "Ogni contesa circa il realismo o l'idealismo dell'arte è oziosa. Una tal contesa viene condotta a proposito di una produzione che pare esteriormente artistica, ma che internamente non lo è. L'arte, se vuol essere degna di questo nome, non può essere né realistica né idealistica, ma sempre e dappertutto la medesima cosa, comunque la si voglia chiamare". E questa cosa "non è servile imitazione né invenzione arbitraria, è piuttosto libera figurazione. Perché qualcosa possa essere imitato, bisogna anzitutto che esista: ma come può la natura che nasce nella raffigurazione artistica possedere un'esistenza senza essa o prima di essa?". Tracciando ad esempio i contorni di un oggetto in un disegno, "produciamo qualcosa che ci raffigura la visibilità dell'oggetto, e facendo questo, creiamo qualcosa di diverso e di nuovo rispetto a ciò che prima costituiva il possesso della nostra rappresentazione visiva".

Sarebbe possibile ricostruire la genealogia di questo assunto riegliano e fiedleriano inseguendone le radici fin dentro il pensiero greco antico, là dove, oltre all'accezione platonistica della *mimesis* come imitazione copiativa e riproduttiva, si registrava altresì un'accezione più originaria di *mimesis* come *mimeisthai* (azione propria del mimo che comprende il 'prender le

parti di', l'assumere il ruolo di', l'identificarsi con', il 'fare come' o il 'fare le veci'), accezione che possiamo rinvenire ad esempio in Democrito (B 154) laddove questi afferma che "noi siamo stati discepoli delle bestie nelle arti più importanti: del ragno nel tessere e nel rammendare, della rondine nel costruire le case, degli uccelli canterini, del cigno e dell'usignuolo nel canto, con l'imitazione"; oppure, più tardi, in Aristotele, laddove egli rileva che "ogni arte concerne il far venire all'esistenza, e usare l'arte è considerare com'è possibile far venire all'esistenza una di quelle cose che possono sia essere che non essere ed il cui principio è in chi produce e non nella cosa prodotta" (*Eth. Nich.*, 1140 a10-15). Dunque un produrre in quanto 'fare-come', in quanto prolungamento dell'azione creatrice della *natura naturans*.

In questa secolare tradizione si iscrive lo stesso Riegl, non certo per chiuderla. Dopo di lui, un Paul Klee avrebbe raccolto e consegnato quell'eredità al Novecento, concedendosi "il pensiero che la creazione oggi non possa dirsi ancora conclusa" e teorizzando la figurazione come un *render-visible* equidistante dalla pura astrazione e dal puro realismo (parimenti impossibili).

### Estesiologia dell'immagine

Nel quadro degli elementi della libera figurazione descritti dalla grammatica riegliana, è soprattutto con la riflessione su forma e superficie che veniamo introdotti nel cuore del suo cosiddetto formalismo. Lapidariamente in *Industria artistica tardoromana* Riegl scrive: "Le arti visive non si interessano del 'Che cosa' dell'apparenza, ma del 'Come'". In piena consonanza con le posizioni di Fiedler, che aveva escluso dall'essenza della figuratività ogni componente illustrativa di concetti o oggetti appartenenti ad ambiti in qualsiasi senso estranei alla sfera della visibilità, anche Riegl mette puntualmente in guardia contro ogni equivoca "sopravalutazione dell'iconografia" nel metodo storiografico: certo, l'identificazione iconografica del motivo o *sujet* dell'immagine è utilissima alla comprensione dell'immagine stessa, che non può prescindere dall'apprensione del contenuto della rappresentazione. Tuttavia questa è solo una fase preliminare nel processo che consente di afferrare il vero del senso dell'immagine: "Nessuno vorrà contestare che così si è posta una base indispensabile per una sicura costruzione, in un domani, di una storia dell'arte, ma ancor meno si potrà negare che se con l'iconografia si è ottenuta una base solida, alla costruzione del vero e proprio edificio si deve giungere solo attraverso la storia dell'arte". Il che, per il Riegl di *Industria artistica tardoromana*, significa, appunto, lo studio dell'oggetto come forma e colore nel piano e nello spazio, cioè in quanto

come del suo darsi: “Il contenuto iconografico è del tutto diverso da quello artistico; lo scopo (che mira a suscitare determinate rappresentazioni), a cui il primo contenuto serve, è esteriore com’è lo scopo utilitario delle opere dell’industria artistica e architettonica. Il vero scopo dell’arte, invece, è quello che mira unicamente a rappresentare nel contorno e nel colore, nel piano e nello spazio, in modo da suscitare nell’osservatore un catartico compiacimento”.

Questa costellazione di problemi – relativa al vedere come processo percettivo, e al suo modo di rapportarsi alla linea e al colore, alle superfici e ai volumi – viene condensata nella trattazione di forma (*Form*) e superficie (*Fläche*), parole che assumono nel discorso riegliano una valenza di termini tecnici. Con “forma” Riegl intende le tre dimensioni di altezza, larghezza e profondità, una tridimensionalità che è appresa nel modo più sicuro dal senso del tatto, mentre solo in modo incerto dalla vista, in grado – quest’ultima – di cogliere soprattutto le superfici e bisognosa di pregresse esperienze tattili per poter integrare all’immagine visiva bidimensionale la componente volumetrica della profondità. La tendenza dell’organo visivo a trasformare tutto in superficie viene espressa da Riegl nella distinzione fra superficie “oggettiva” e “soggettiva”: se la prima pertiene all’oggetto in quanto tale, la seconda è relativa all’“illusione ottica”, ad esempio quando sotto una certa angolazione vediamo un rettangolo come una losanga. Forma e superficie oggettiva ineriscono dunque alla cosa stessa, di cui sono proprietà che vengono registrate dal senso del tatto; per contro, la superficie soggettiva dipende dalle condizioni soggettive dell’osservatore, ed è esposta all’illusione ottica. Il tatto, che può soccorrere la vista integrandola nella percezione ravvicinata, ha tuttavia un raggio d’azione più limitato, e a distanza l’occhio deve affidarsi soltanto a se stesso, esponendosi ai giochi chiaroscurali e cromatici: “Da ciò si comprende – scrive Riegl nella *Grammatica* – la fondamentale importanza che la distanza, dalla quale gli oggetti naturali vengono osservati, assume per l’apprensione di questi oggetti nella coscienza dell’uomo, e quindi anche per la competizione dell’uomo con essi nell’arte figurativa”.

Del nesso percezione-distanza Riegl offre una tipologia tripartita, che sarà puntualmente ripresa in *Industria artistica tardoromana*: alla visione ravvicinata, contrassegnata da una modalità tattile dell’apprensione, come se l’occhio palpasse progressivamente l’oggetto, si contrappone una visione a distanza, un colpo d’occhio unitario assegnato soltanto alle macchie di colore e alle relazioni di luci e ombre; in posizione intermedia, la visione normale come compromesso fra i due estremi.

È, questo, il cuore estesiologico della dottrina riegliana della figurazione: qui emerge con chiarezza come per lui un discorso estetico nel senso della teoria delle arti non possa andar disgiunto da un discorso estetico nel senso della teoria dell'*àisthesis*, della sensibilità e delle sue condizioni di possibilità, che si radicano nel corpo e nella percezione. Riegl si era interrogato sull'esistenza di leggi generali della figurazione in vigore "al di sopra" della specificità delle singole opere d'arte: ora vien fatto di chiedersi se, piuttosto, egli non abbia ricercato tali leggi "al di sotto" della figurazione, nella regione anonima e originaria della corporeità e dei suoi processi sensoriali gestiti dalla mano e dall'occhio.

Anche per questa prospettiva estesiologica – peraltro condivisa con altri grandi storici dell'arte del suo tempo, come Wölfflin e Schmarsow – Riegl si colloca nel solco di una complessa tradizione, che può essere fatta risalire fino ad Aristotele e alla teoria dei sensi del *De Anima*, ma la cui radice più prossima va cercata nelle riflessioni percettologiche dell'amico di Fiedler Adolf von Hildebrand. Il suo fortunato *Il problema della Forma* (1893) offre a Riegl la distinzione fra visione tattile ravvicinata e visione propriamente ottica a distanza, la prima connessa alla forma esistenziale dell'oggetto (la forma che la cosa ha in sé, indipendentemente dalle condizioni soggettive della percezione), la seconda alla sua forma effettuale (dipendente dall'effetto percettivo che la cosa esercita sull'osservatore).

Accogliendo questa cruciale distinzione, debitrice degli studi di ottica fisiologica di Helmholtz riguardanti il meccanismo di accomodazione del cristallino, ma al contempo lamentando la fissità della concezione hildebrandiana, nella *Grammatica* e poi in *Industria artistica tardoromana* Riegl avrebbe impresso a tale paradigma percettologico una decisa storicizzazione, vincolandolo cioè alla storia dell'arte e allo sviluppo delle sue epoche stilistiche: alla visione ravvicinata tattile corrisponde la figurazione egizia, a quella ottica a distanza la figurazione tardoromana; in mezzo, il compromesso normale tattile-ottico dell'arte greca classica. Così facendo, Riegl disarticola significativamente il nesso tattilità-scultura vs otticità-pittura, impostando una riorganizzazione del sistema delle arti: se per la sua volumetria la scultura sembra offrirsi naturalmente a una percezione tattile, mentre per la sua superficialità l'immagine pittorica pare costituire l'oggetto principe della percezione ottica, "cionondimeno esiste una scultura pittorica, cioè adatta ad una visione a distanza, e una pittura plastica, cioè adatta ad una visione ravvicinata. Questo significa che nell'arte figurativa sono sempre esistiti uno accanto all'altro statue, rilievi e dipinti, fossero essi osservati da vicino o a distanza. E con ciò si intende dire che non si do-

vrebbe parlare di ‘leggi stilistiche’ della scultura e della pittura, come invece avviene di solito”. L’accento è quindi spostato dalle tecniche di produzione dell’immagine alle condizioni percettive, cioè estetiche, della sua ricezione, storicamente articolate.

Ma come intendere propriamente il riferimento riegliano alla dimensione percettiva ottica e tattile (*taktisch o taktil*) o aptica (*haptisch*, dal greco *hàp-to*), come preferirà dire dopo il 1901, ad esempio nell’importante studio sul *Ritratto di gruppo olandese*, per distinguere una declinazione interna alla visione dalla palpazione manuale vera e propria? La caratterizzazione proposta da Riegl degli stili tramite categorie estetiche radicate nella corporeità vivente e nelle sue operazioni tattili e ottiche ha visto schierarsi due partiti di interpreti: gli uni impegnati a ridimensionare la dimensione percettiva, e a leggere la coppia tattile-ottico come una distinzione interna alla mera sfera della raffigurazione (Panofsky, Sedlmayr, Révész), gli altri disposti ad ammettere una correlazione fra la sfera della raffigurazione e quella dell’effettiva percezione fisica (è il caso di Walter Benjamin, appassionato lettore di Riegl, che in un passaggio dell’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936-1939) osserva che l’epoca delle invasioni barbariche “possedeva non soltanto un’arte diversa da quella antica, ma anche un’altra percezione”). Si tratta, comunque, di una questione che non trova risposta nelle pagine di Riegl, il quale non affronta esplicitamente il problema. Ciò non impedirà alla coppia tattile-ottico di godere di una eccezionale fortuna nel corso del Novecento. Pur premendo innanzitutto a Riegl la rivalutazione delle modalità percettive e rappresentative dello stile della tarda romanità, contrassegnato da un ‘impressionismo’ cromatico e chiaroscurale ormai compiutamente ottico, sarà proprio il suo concetto di tattile o aptico a suscitare maggior eco nella storia degli effetti delle dottrine riegliane. Benjamin vi ravviserà ad esempio la cifra distintiva di un’avanguardia impegnata a scardinare le tradizionali modalità di contemplazione estetica, come il dadaismo: “Coi dadaisti, da un’attraente apparenza ottica o da una formazione sonora convincente qual era, l’opera d’arte divenne un proiettile. Essa colpiva l’osservatore. Assunse una qualità tattile”. Tattile è inoltre, per Benjamin, il contrassegno della ricezione delle opere architettoniche, ricezione non concentrata bensì distratta (come sarà per il cinema): “La fruizione tattile non avviene tanto sul piano dell’attenzione quanto su quello dell’abitudine. Nei confronti dell’architettura, anzi, quest’ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anch’essa, in sé, avviene molto meno attraverso un’attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali”.

Una storia a parte meriterebbe la storia del concetto di tattile-aptico nella cultura filosofica francese del secondo Novecento. Qui le opere di Riegl vengono acclimatate per merito di Henri Maldiney, che le coniuga con la fenomenologia e la psichiatria esistenziale in una originale sintesi: già in un suo scritto del 1953 dedicato a *Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité* troviamo sottolineata come «fondamentale» la distinzione del piano tattile-visivo da quello ottico-visivo. A Riegl, via Maldiney, avrebbero poi guardato Mikel Dufrenne e Deleuze e Guattari. Il primo ne *L'occhio e l'orecchio* (1987), per contestare il primato della visione nella nostra tradizione culturale: lo spazio tattile, o meglio 'corto' o ravvicinato, è un ambito che l'occhio non riesce a dominare a misurare, e che anzi "avvolge il soggetto fino a smarrirlo come tale: l'occhio viene preso nella sua stessa trappola". I secondi, similmente interessati al nesso fra visione e dominio, per opporre in *Mille Piani* (1980) lo spazio liscio del nomade allo spazio striato, il primo oggetto di una visione ravvicinata e offerto alla prensione, il secondo connesso a una visione più lontana e ad una spazialità più propriamente visiva. Un anno dopo, in *Francis Bacon. Logica della sensazione* (insieme una riflessione filosofica sulla pittura e sulla sensibilità, nel duplice senso dell'estetico che era già caratteristico dell'approccio riegliano), Deleuze distingue quattro aspetti della manualità figurativa: il digitale, il tattile, il propriamente manuale e – rieglidamente – l'aptico, intendendo con quest'ultimo concetto la funzione tattile propria della vista, distinta da quella ottica e non subordinata ad essa: "Diremo allora che il pittore dipinge con i suoi occhi, solo però in quanto egli tocca con i suoi occhi".

Anche sul versante anglosassone, il lessico della *visual culture* ha fatto e a tutt'oggi fa largo uso del concetto di *haptic*, non solo nell'ambito della teoria e della critica delle arti figurative, ma anche nel contesto dei *film studies* (ad esempio nei lavori di L. U. Marks sulla *haptic visuality*).

Il binomio riegliano aptico-ottico ha dunque profondamente segnato le vicende della cultura visuale della contemporaneità, prestandosi a duttile strumento interpretativo della qualità estetica dell'immagine. Esso tuttavia non è che uno degli strumenti interpretativi di una complessa prospettiva sulla questione dell'immagine, dello stile e della verità, quale quella riegliana, che a tutt'oggi è ben lungi dall'aver esaurito le proprie potenzialità.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Alois Riegl

*Industria artistica tardoromana*, tr. it. di B. Forlati Tamaro e M. T. Ronga Leoni, nota introduttiva di S. Bettini, Sansoni, Firenze 1953

*Arte tardoromana*, tr. it., notizia critica e note di L. Collobi Ragghianti, Einaudi, Torino 1959

*Problemi di stile: fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, tr. it. di M. Pacor, a c. di A. C. Quintavalle, Feltrinelli, Milano 1963

Brani da *Spättrömische Kunstindustrie e da Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, tr. it. di R. Salvini, in *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, a c. di R. Salvini, Garzanti, Milano 1977, pp. 158-181

*Il culto moderno dei monumenti*, in *Chiesa, città, campagna: la terra promessa*, a c. di A. Emiliani, Edizioni Alfa, Bologna 1981

*Scritti sulla tutela e il restauro*, tr. it. di M.A. Lima, L. Bica, a c. di G. La Monica, Edizioni Mazzone e Italo-Latino-Americana Palma, Palermo-São Paulo 1982

*Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, a c. di S. Scarrocchia, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990

*Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti; antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, con una scelta di saggi critici, tr. it. di S. Scarrocchia, J. Tschische, E. Gottardo, U. Layr, R. Trost, a c. di S. Scarrocchia, Clueb, Bologna 1995; contiene i seguenti scritti di Riegl: *Storia dell'arte e storia universale* (1898), pp. 117-121; *Mobili e decorazioni d'interno stile impero* (1898), pp. 123-134; *La Stimmung come contenuto dell'arte moderna* (1899), pp. 135-142; *Opere della natura e opere dell'arte* (1901), pp. 143-155; *Una nuova storia dell'arte* (1902), pp. 157-162; *La porta gigante di Santo Stefano* (1902), pp. 163-169; *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria* (1903), pp. 171-236; *Sull'origine della basilica paleocristiana* (1903), pp. 237-249; *Sul problema del restauro delle pitture parietali* (1903), pp. 251-262; *Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo di Warwel a Cracovia* (1904), pp. 263-273; *La posizione di Salisburgo nella storia dell'arte* (1905), pp. 275-290; *Nuove tendenze nella conservazione* (1905), pp. 291-302; *Su antichi e moderni cultori*

*d'arte* (1907), pp. 303-311; *Sulla legge per la tutela dei monumenti* (1905), pp. 313-322; *Sui restauri di St. Wolfgang* (1903-1904), pp. 323-333; *Rapporto su una ricerca per la valutazione dell'interesse verso i monumenti medievali e moderni all'interno del Palazzo di Diocleziano a Spalato, condotta per incarico della Presidenza della I.R. Commissione centrale* (1903), pp. 335-341

*Antichi tappeti orientali*, a c. di A. Manai, con il testo di S. Bettini *Poetica del tappeto orientale*, Quodlibet, Macerata 1998

*Grammatica storica delle arti figurative*, a c. di A. Pinotti, tr. it. di C. Armenitano, profilo biografico di P. Conte, Quodlibet, Macerata 2008

*Das holländische Gruppenporträt*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 23, 1902, pp. 71-278; II ed. Staatsdruckerei, Wien 1931; a c. di A. Rosenauer, WUV-Univ. Verlag, Wien 1997

*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, akademische Vorlesungen, gehalten von A. Riegl, a c. di A. Burda e M. Dvořák, Schroll, Wien 1908; II ed. Schroll, Wien 1923; ristampa Mäander, Mittenwald 1977

### Altri testi citati

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (III redazione, 1936-1939), in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, pref. di C. Cases, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, pp. 17-56

G. Deleuze, Francis Bacon. *Logica della sensazione* (1981), tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995

G. Deleuze, F. Guattari, Mille Piani. *Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. di G. Passerone, a c. di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma 2006

M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio* (1987), tr. it. di C. Fontana, Il Castoro, Milano 2003

P. K. Feyerabend, *Scienza come arte. Discussione della teoria dell'arte di Riegl e tentativo di applicarla alle scienze* (1981), tr. it. di L. Sosio, in S. Moriggi (a c. di), *Dov'è la donna? Pensare l'arte e la scienza oggi*, Mimesis, Milano 2003, pp. 9-24



K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a c. di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006

A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nelle arti figurative* (1893), ed. it. della IV ed. 1903, a c. di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2001

W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, ed. it. a c. di D. Di Cesare, prefazione di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1991

P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, a c. di J. Spiller, tr. it. di M. Spagnol e F. Saba Sardi, introduzione di G. C. Argan, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1976

H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'Homme, Lausanne 1973

L. U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002

E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), tr. it. di E. Cione, introduzione di M. Ghelardi, Bollati Boringhieri, Torino 2006

G. Révész, *Die Formenwelt des Tastsinnes*, M. Nijhoff, Den Haag 1938

H. Sedlmayr, *Arte e verità* (1978), tr. it. di F. Paolo Fiore, Rusconi, Milano 1984

\*Una redazione diversa di questo saggio è stata pubblicata come Introduzione a Alois Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, Quodlibet, Macerata 2008