

“Svaniscono per l’arte le relazioni” (Schopenhauer)

“Il ‘mondo vero’ finì per diventare favola” (Nietzsche)

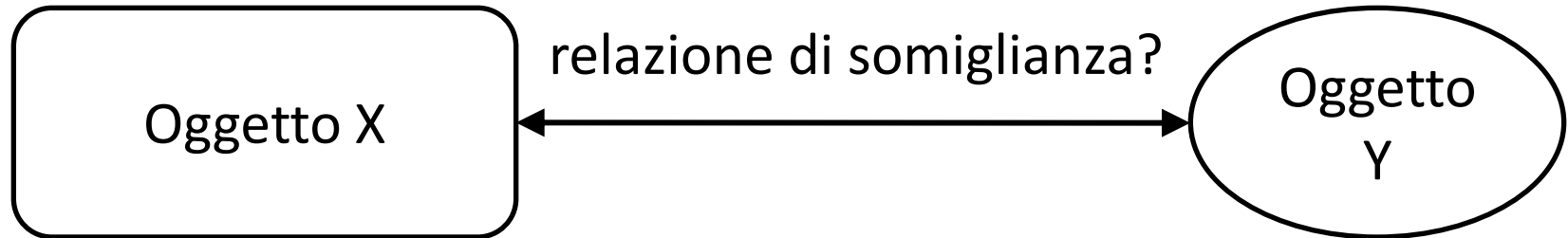
## La relazione di rappresentazione

Dalla *mimesi* = imitazione della forma visibile  
alla *finzione* = sostituzione, rappresentazione

Dalla **forma** al **sostituto**



## Rappresentazione



La relazione di somiglianza è riflessiva e simmetrica, mentre la relazione di rappresentazione non lo è.

La somiglianza, anche perfetta, non è sufficiente per garantire la rappresentazione (la mia copia del giornale di oggi non è necessaria (le parole non somigliano alle cose che rappresentano))

## Rappresentazioni

Le immagini non rappresentano in maniera “intrinseca”:  
un’immagine di un uomo che sale una collina potrebbe essere  
anche l’immagine di un uomo che scende camminando  
all’indietro (Wittgenstein)



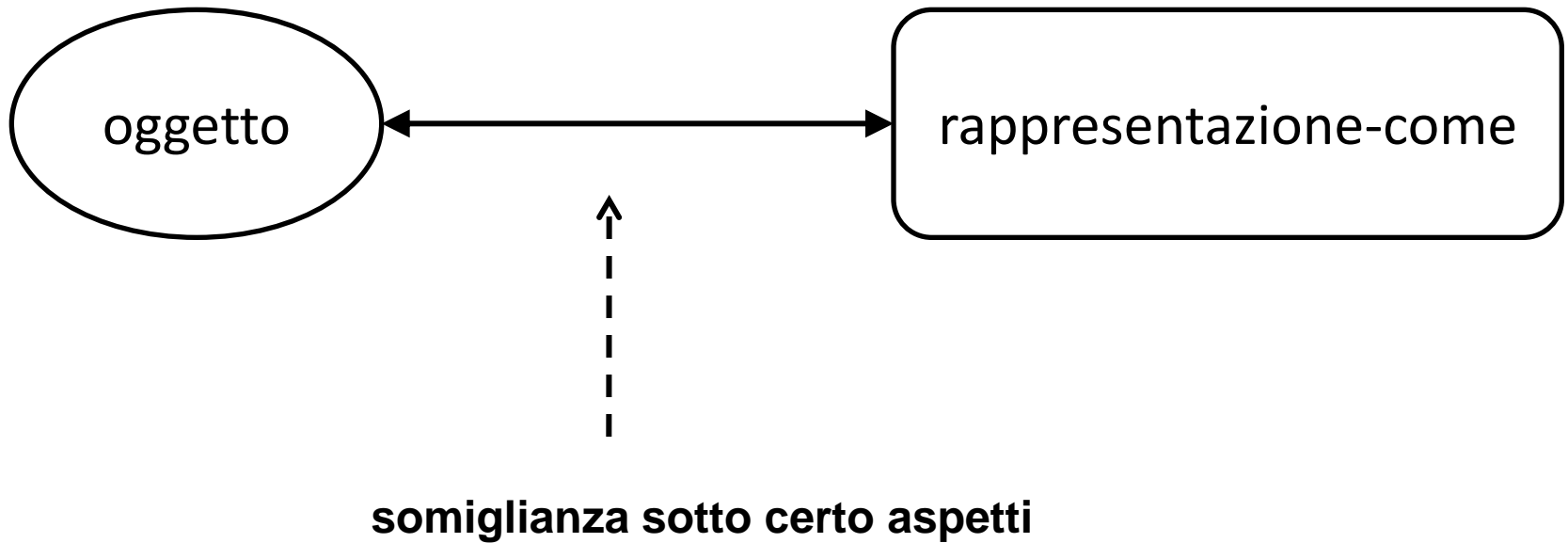
# Rappresentazione

«x rappresenta y» sembra una relazione fra due cose

Ma è una relazione particolare:

- 1) La relazione di rappresentazione può esistere fra una cosa che esiste e una che non esiste
- 2) La rappresentazione può essere simbolica:

differenza fra «x rappresenta y» e «x rappresenta y come ... »



## Picasso: ritratto di Françoise Gilot

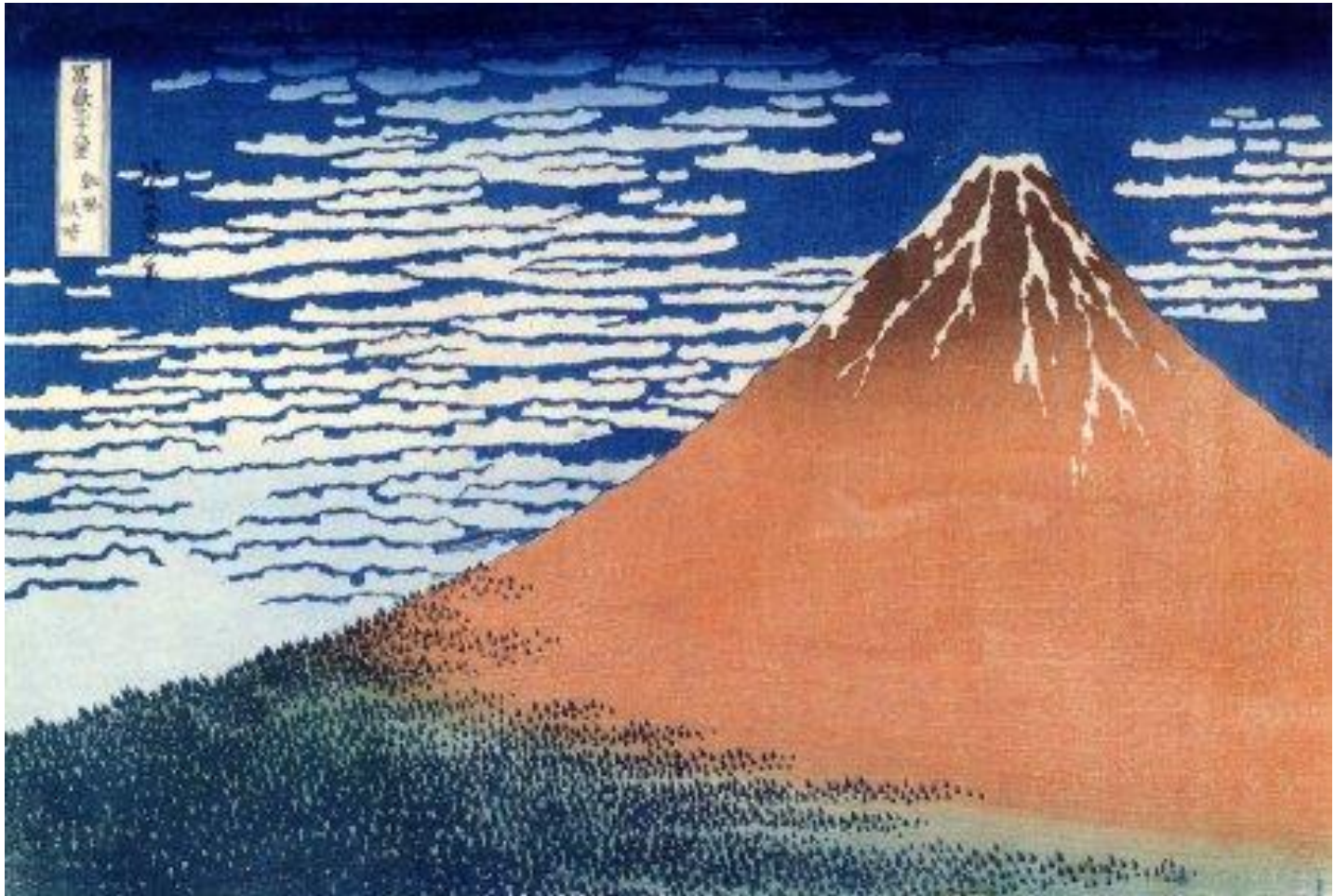


## Picasso: ritratto di Gertrude Stein





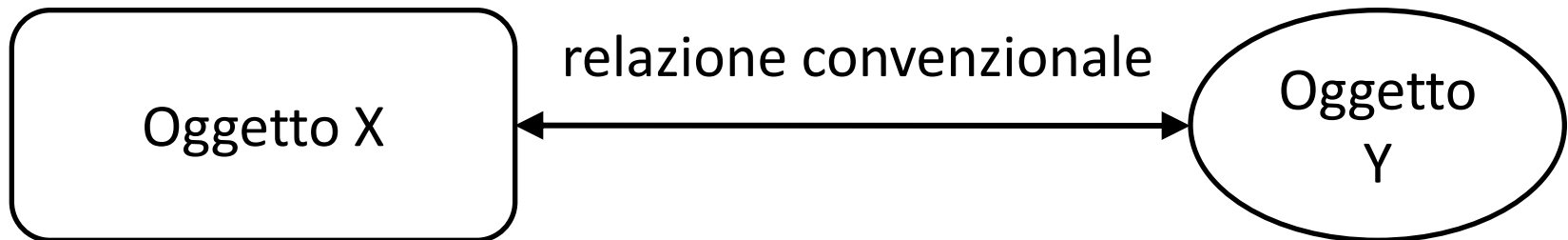
# Hokusai: Fujiyama





# Rappresentazioni

L'immagine rappresenta ciò che rappresenta perché la interpretiamo così



## Rappresentazioni: un po' di storia

Il modo in cui sono connesse *le sensazioni e le visualizzazioni che diamo di esse*, ovvero il modo in cui le sensazioni sono connesse con le *rappresentazioni pubbliche* che diamo di esse, costituiva un tema centrale di riflessione per storici dell'arte come Konrad Fiedler (1841-1895) e Alois Riegl (1858-1905).

Le loro idee ebbero una grande importanza non solamente per l'influenza che ebbero sulle teorie estetiche del '900 e la disciplina della storia dell'arte, ma anche perché influenzarono direttamente artisti come Kandinskij e Klee.

“In che senso (se ne esiste uno), ogni musica, per esempio, o pittura, o architettura, o linguaggio quotidiano, potevano essere considerati come una ‘rappresentazione’ o *Darstellung*? E quale funzione simbolica alternativa si poteva dire che avesse? [...] l’idea di considerare il linguaggio, i simbolismi e i mezzi di espressione di ogni tipo come artefici di ‘rappresentazioni’ o ‘immagini’, era diventata dal 1910 un luogo comune in tutti i settori del dibattito culturale viennese. Tra gli scienziati, questa nozione circolava almeno dal tempo di Hertz, che aveva definito le teorie fisiche come eroganti proprio un *Bild* [‘immagine’] o *Darstellung* [rappresentazione ‘esterna’, non mentale o ‘interna’] dei fenomeni naturali. All’altro estremo, era ugualmente familiare tra artisti e musicisti.”

[A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna* (1973), trad. it. Garzanti 1975]

Konrad Fiedler di professione era avvocato ma le condizioni economiche della famiglia gli permisero di dedicarsi alla filosofia. Per Fiedler, l'arte è un linguaggio autonomo, con le sue proprie leggi, e consiste fundamentalmente nella produzione di rappresentazioni, in contrapposizione alla scienza che produce concetti; entrambe le attività producono conoscenza, seppure in modi diversi. L'attività artistica ha la peculiarità di essere il risultato di un'attività fisica, corporea, il processo che porta dall'occhio alla mano, dalla percezione all'espressione: parte dalla visione per giungere nuovamente a un'immagine, alla creazione di qualcosa che viene all'esistenza per la prima volta con il gesto artistico, ed entra così a far parte essa stessa della natura, ma di una *natura ampliata*.

l'intuizione artistica non è vincolata all'esperienza quotidiana, al compito di porre ordine alle nostre esperienze, alle nostre percezioni, al flusso del mondo fenomenico in cui siamo immersi, ma è libera di trasformarle.

“le arti plastiche non rendono le cose così come esse sono, ma come esse sono viste.”

[K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, a cura di G. Boehm, Monaco 1991, vol. II, p. 59].

Ma ciò non significa affatto rendere un'immagine falsa o distorta del mondo:

“l'arte non è una falsificazione dell'esperienza, bensì un suo ampliamento.”

[K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. II, p. 71].

Proprio questo “ampliamento” produce conoscenza del mondo perché l’artista, nella sua creazione di libere rappresentazioni non imita la natura, ma porta alla luce ciò che all’occhio comune non è visibile, e “rende visibile l’invisibile” per usare le parole di Paul Klee.

“Si può imitare un oggetto solo se ne facciamo un altro distinto che sia eguale al primo. Ma che tipo di coincidenza esiste fra una riproduzione e l’oggetto riprodotto? [...] L’attività artistica non è imitazione servile né invenzione arbitraria, bensì libera configurazione.”

[K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. I, p. 29].

“non è l’artista ad avere bisogno della natura ma, al contrario, è la natura che ha bisogno dell’artista. [...] È solamente grazie all’attività dell’artista che la natura [...] perviene ad una esistenza più ricca e superiore, per l’artista e per tutti coloro che siano in grado di seguirlo per il suo cammino.”

[K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. I, p. 33].



La “libera configurazione” di Fiedler non è mimetica perché,  
per lui,

“l’arte sta al di sopra della natura,”

ma non è invenzione arbitraria perché

“non apporta alla natura qualcosa che non sia essa stessa naturale; sta sopra alla natura perché non è altra cosa che una rappresentazione più sviluppata della natura stessa, più sviluppata di quella rappresentazione che per il senso comune costituisce la natura.”

[K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. II, p. 76].

Nell'uomo comune la pura visione si tramuta in un abbandono all'apparenza fenomenica, mentre l'artista sa andare oltre questa apparenza, e produce un visibile artistico che va al di là del visibile quotidiano:

“Nella sfera della visibilità c'è qualcosa che va oltre il puro vedere. Nell'opera ci si rivela una conoscenza sviluppata del mondo visibile.”

[K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, in *Konrad Fiedler, L'attività artistica*, a cura di C. L. Ragghianti, Neri Pozza Editore, 1963, p. 228].

Fiedler si differenziava sia dal realismo ingenuo del senso comune che dall'idealismo e si ricollegava al pensiero di Kant: la rappresentazione della natura, e cioè la natura così come solamente la possiamo conoscere, risulta da un'attività del soggetto: "l'arte è sempre realista, perché tratta di generare ciò che per l'uomo è la natura; ed è sempre idealista perché tutta la realtà che essa crea è un prodotto dello spirito."

[K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. II, p. 38].

Ciò che Fiedler intende con il concetto di 'natura' è una *particolare modalità di rappresentazione dei fenomeni*, come può essere quella fornitaci dal nostro apparato sensoriale e dal senso comune:

“La natura visibile è fatta in realtà di un immenso e vario mondo di percezioni e rappresentazioni confuse che passano rapidamente, in infinite combinazioni.”

[K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, in *Konrad Fiedler, L'attività artistica*, p.213].

La 'natura' di Fiedler, cioè, la rappresentazione di essa *secondo il senso comune di una data epoca*, non è determinata in modo univoco dal nostro apparato sensoriale, ma è una *visione del mondo* nella quale partecipano fattori culturali, come anche afferma a cavallo del nuovo secolo lo storico e teorico dell'arte austriaco Alois Riegl.

Nei suoi lavori principali, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), *Grammatica storica delle arti figurative* (1897), e *Industria artistica tardo romana* (1901), Riegl riprende e sviluppa l'idea della figurazione artistica come un tipo di linguaggio con il quale conosciamo il mondo per mezzo della produzione delle opere d'arte, che sono “fenomeni sensibili come forme e colori nel piano e nello spazio”, mentre il linguaggio in senso proprio è legato alla conoscenza attraverso la formazione di concetti. Per mezzo di differenti linguaggi figurativi in diverse epoche storiche, l'uomo ha sempre cercato di ridurre la complessità del mondo fenomenico e di attribuirvi un senso.

“Nelle opere d’arte egli [l’artista] crea una visione della natura che lo liberi dalla permanente inquietudine ch’egli prova. Egli tenta di portare ordine nel caos apparente. [Questa visione] riguarda il rapporto dell’uomo con tutte le cose di questo mondo, senza eccezione. Ciò che chiamiamo visione della natura non è quindi in senso stretto solo il rapporto dell’uomo con la natura non umana, ma anche il rapporto dell’uomo con gli altri uomini, rapporto che noi chiamiamo ‘visione della moralità’. Potremmo definire tutto ciò con una sola espressione: ‘visione del mondo’ (*Weltanschauung*)”.

[A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, Quodlibet, 2008, pp. 204-5].

“ ‘Ogni stile’, egli dice [Riegl], ‘mira appunto ad una fedele riproduzione della natura e non ad altro; ma ognuno ha il suo proprio concetto di natura’. Con ciò anche la natura assume un carattere storico; mutano non solo 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; poiché 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.”

[A. Hauser, *Filosofia della storia dell’arte: “storia dell’arte senza nomi”*, in A. Hauser, *Le teorie dell’arte. Tendenze e metodi della critica moderna* (1958), Einaudi, 1988, p. 185].



Per Riegl tutta l'arte è sempre stata naturalistica, ma non nel senso dell'imitazione della natura, ma nel senso di “produzione” di una visione della natura: egli usa parole che ricordano Fiedler quando scrive che

“l'uomo riproduce la natura come la vorrebbe. [...] Ora si comprende anche perché si possa dire: tutta la produzione artistica dell'uomo è stata sempre idealistica.”

[A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, p. 204].

La rappresentazione artistica ha lo scopo di rassicurare l'uomo di fronte alla complessità del mondo fenomenico attribuendo ad esso la forma che *vorrebbe che avesse*. È questo un altro fondamentale concetto di Riegl: il “volere l'arte” o “volere l'opera” (*Kunstwollen*):

“ La creazione artistica si manifesta solo come impulso estetico: per alcuni consistente nel riprodurre le cose naturali in un certo modo, mettendo in evidenza alcune caratteristiche e sopprimendo altre (è questo il caso degli artisti); per altri nel vedere riprodotte le cose naturali esattamente nel modo degli artisti loro contemporanei (e questo è il caso del pubblico). [...] l’evoluzione non è legata alle cose naturali come tali, che sono sempre rimaste le stesse, ma alla maniera nella quale l’uomo le ha volute vedere riprodotte.”

[A. Riegl, *Opere della natura e opere d’arte* (1901), in A. Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Gedit Edizioni, 2003, pp. 148-50]

Questa idea ebbe un'importante conseguenza per quanto riguarda la storia dell'arte, perché portò Riegl ad una visione relativistica dell'evoluzione dei mezzi artistici: nell'arte non c'è né progresso né decadenza, ma solo forme stilistiche diverse. Ogni forma stilistica è in sé compiuta e obbedisce alle sue proprie leggi. L'arte è la produzione di forme stilistiche e la storia dell'arte è la storia della loro successione.

In *Industria artistica tardo romana* (1901) Riegl conduceva un'innovativa analisi dell'arte della tarda antichità classica in base a questa ipotesi che lo conduceva a rivalutare periodi fino ad allora considerati di 'decadenza' delle arti, come appunto la tarda classicità e l'alto medioevo.

In quest'opera Riegl credeva di aver identificato

“un cambiamento epocale nell'arte visiva della tarda antichità dalle forme chiuse sul piano di sfondo neutro a quella che lui chiamò l'emancipazione del vuoto. [...] Riegl trattò i vuoti degli spazi di sfondo come componenti positive della composizione d'insieme nell'interazione con le forme più pronunciate e, come tali, capaci di stabilire un presupposto dell'arte successiva lungo tutto il Rinascimento fino al periodo moderno. Li considerò come risultati di una nuova visione del mondo che [aveva sostituito] il naturalismo classico e l'atomismo scientifico con la magia occulta e l'azione a distanza”

[M. Schapiro, *Einstein e il Cubismo: Scienza e Arte*, Christian Marinotti Editore, 2003, pp. 161-65].

Ad esempio, così analizzava Riegl i rilievi dell'Arco di Costantino (315 circa):

“Le singole parti [delle figure] sono isolate tra loro mediante solchi profondi, ciò che risalta specialmente nel modo di eseguire capelli e panneggi. Come le figure rispetto al complesso, dunque, anche membra e vesti stanno rispetto alle figure in relazione non di unione tattile, bensì di isolamento ottico.” [A. Riegl, *Arte tardoromana* (trad. parziale di *Industria artistica tardoromana*, Einaudi 1959, p. 77)].



E così sintetizzava le leggi del linguaggio figurativo tardoromano:  
“In questo periodo la volontà artistica si differenzia da quella dei periodi artistici precedenti [...] per la rappresentazione della forma singola nella sua estensione tridimensionale, in piena conclusione spaziale e non più semplicemente bidimensionale: fatto che portava con sé necessariamente lo svincolamento della forma dal piano universale (fondo), e l’isolamento di essa non solo di fronte a questo piano, ma anche di fronte alle altre singole forme. Con ciò gli intervalli tra le forme, prima unificati nella superficie comune (visibile) venivano ad essere liberati insieme con esse. Diremo dunque che isolare la forma significava emancipare contemporaneamente gli intervalli, elevare il fondo finora informe e neutro a valore formale, capace di racchidere in sé l’unità artistica, cioè individuale.”

[A. Riegl, *Arte tardoromana*, pp. 263-64].





**Altare di Pergamo 183-174 a. C.**



**Sarcofago di Giunio Basso (+ 359 d. C.)**

In questi brani possiamo vedere utilizzate tre coppie concettuali fondamentali della sua “grammatica delle arti figurative”:

ottico/tattile, superficie/spazio e figura/sfondo.

Il passaggio dalle forme “unificate nella superficie comune” a forme isolate dai “vuoti degli spazi di sfondo” veniva spiegato con il passaggio da una concezione del mondo nella quale i corpi sono collegati da connessioni puramente meccaniche, per pressione o urto, e di conseguenza le forme sono allineate in sequenza sul piano bidimensionale, a una concezione del mondo nella quale i corpi sono collegati da relazioni di tipo magico e spirituale, e le forme vengono situate in uno spazio vuoto tridimensionale.