

Fenomenologia della scultura

Le origini delle pratiche plastiche del presente

Domenico Scudero

Comprendere la scultura oggi significa pensare cosa sia stata nel passato e come si sia evoluta nel linguaggio attuale. Parlare di scultura degli anni 20 del XXI secolo, intendendone qualcosa di ancorato ad un linguaggio specifico di una materia plastica costruita attraverso una rappresentazione in forma di regole è fuori da ogni logica contemporanea ma rappresenta anche la sua genealogia. Per comprendere il significato della scultura contemporanea è utile procedere a ritroso per ritrovarne il senso originario. Affrontando questo viaggio verso la profondità della sua origine però ci ritroveremo a constatare che la relazione fra la plastica contemporanea e la storia della cultura alle sue origini è viva all'interno di ogni opera di oggi.

Per comprendere quanto la nostra logica sulla rappresentazione scultorea sia connaturata ad una reminescenza dell'antico partiremo da una semplice constatazione attribuibile all'Alberti. La scultura, come sosteneva, è l'elemento più archetipico del fare umano e la sua *techné* sia pur minima costituisce il legame fra essere vivente e mondo naturale. Possiamo anche pensare che alla fonte di questo pensiero si celasse un qualche riferimento alla *Naturalis Historia* di Plinio ma in questo caso non possiamo che sottolinearne la distanza poiché ciò che in Plinio era nella natura non poteva essere nell'arte. In fondo il linearismo prospettico della visione pliniana certifica in letteratura quella conoscenza razionale che separa, almeno fino all'esaurirsi dell'ombra illuminista, il mondo della natura dal mondo della cultura. L'Alberti in *De statua* però, sia pure interessato alle pratiche teorico prospettiche derivate dal suo interesse principale, ovvero l'architettura, e devolute in più ambiti, nel caso della scultura aveva individuato un singolo dettaglio che distorce la visione pliniana. Ovvero quella visione che si basava sostanzialmente sulla necessaria conoscenza delle regole e delle norme, motivo per cui sebbene il suo ampio processo di ricostruzione letteraria sia una fonte sostanziale lo stesso non può dirsi per le sue deduzioni spesso fraintese. Il principio attraverso cui la lettura di Plinio strumentalizza le regole fino a cancellare una possibile interpretazione ulteriore consiste nella particolare identità dell'erudizione, legata e connessa strenuamente alla necessità, poi diventata occidentale, di poter appurare solamente qualcosa che sia scaturito da un processo conosciuto e traslato in scrittura. Il grande problema della cultura occidentale è profondamente connesso alla nascita della scrittura, non perché questa abbia potuto produrre una falsificazione ma perché legata all'idea di rappresentare una verità. Tutto ciò che non ha fonti certe, testuali, nella cultura occidentale non manifesta alcuna verità e al di fuori della testualità possono adottarsi solamente delle prassi scientifiche. Problema questo che interessa il nostro contemporaneo nel momento in cui ci si avvicini al tema dell'origine, lì dove le documentazioni sono frammentate, per poi svanire nel cono d'ombra della storia. Eppure, rispetto alla natura delle cose, e quindi anche in relazione con l'intelligenza umana, il pensiero noto attraverso la sua trascrizione si snoda in un brevissimo spazio temporale colmato da poche centinaia di generazioni. Questo dettaglio di tempo, soprattutto se raffrontato con l'ampiezza dell'esistenza in vita dell'Homo Sapiens, può essere considerato la grande ricchezza dell'esperienza vitale della specie umana, ma è anche il suo racchiudersi nei brevi trascorsi in vita, rispetto alle profondità della storia del pianeta. In considerazione del tempo trascorso sulla terra dalla nostra specie, quello relativo all'epoca della scrittura cui facciamo quasi esclusivo riferimento è pari ad un centesimo della permanenza dell'Homo Sapiens. Certo è possibile pensare che l'intelligenza sia esclusivamente una prerogativa dell'ultimo centinaio di generazioni, ed è palese che la scrittura abbia determinato uno scarto linguistico affabulativo, tuttavia è lecito pensare che anche in quell'altrove sconosciuto alla nostra conoscenza ci fossero metodi e credenze determinanti la rappresentazione. Se è di certo importante il percorso della fenomenologia ragionata su problematiche del profondo storico è anche vero che al di là della soglia testuale una simile prassi si produca a singhiozzi fino a sparire nelle tenebre. Da questa angolazione prospettica il tempo della profondità storica conosciuta nel nostro vissuto intellettuale è il tempo della traduzione testuale, ma proprio per questo le concezioni riversate nella testualità della scrittura sono, comunque, la parte finale di una storia di cui conosciamo con certezza solo l'un per cento. Allo stesso modo anche la scrittura alle sue fonti è elusiva perché ci è stata

tramandata o in forme d'effigie rocciosa o per frammenti e trascrizioni. Con la superbia del nostro presente contemporaneo possiamo anche sospettare e sostenere che questi frammenti testuali, o più pertinentemente le iscrizioni su rocce siano stati eseguiti appositamente per tramandare conoscenze e verità note all'uomo, come quelle targhette riassuntive depositate dall'uomo sulla luna, ma anche in questo caso è davvero una verità probabile su migliaia di altre possibili e altrettanto eventuali. La cultura filosofica dell'occidente, il suo pensiero critico, la miriade di ipotesi fra logica e escatologia del sapere sono, in fin dei conti, solo delle congetture prive di senso se commisurate attraverso quelle regole di cui peraltro la stessa cultura si nutre e si auto verifica. Proprio per questo è comprensibile operare alcune ipotesi che superino il muro della scrittura e le sue fonti. Da questa angolazione continuare a sostenere che il pensiero metafisico sia esclusivamente appannaggio della cultura occidentale nato sulla scia della testualità della Grecia classica è un dettaglio frutto di ipotesi cui possiamo sostituire una qualsiasi ulteriore forma di connotazione concettuale.

Ritornando all'Alberti, ripreso in un breve capitolo da Brodekamp nel suo *Theorie des Bildakts*, ciò che chiama *simulacrum* è l'idea che un qualsiasi frammento naturale con un minimo di intervento umano diventi un'immagine⁽¹⁾. Naturalmente l'idea del simulacro ci fa immediatamente riconoscere la modernità, o addirittura l'ipermodernità di questa intuizione, perché quando Baudrillard parla del disfacimento dell'opera d'arte ne coglie il suo percorso a partire proprio da questo termine, da cui deduce anche la sua sparizione in forma di simulazione. Il fatto che questa simulazione non abbia una connotazione egualmente ricodificata nel campo del simulacro non consiste nel fatto totalmente arbitrario dell'appropriazione contemporanea, ma in quello sostanziale della sparizione della sua logica interiore. La sparizione dell'arte, quindi della scultura, non è infatti secondo Baudrillard nella costatazione del suo nascondimento, poiché essa esiste, ma è semmai nella concreta mancanza di quel legame che invece noi oggi tentiamo, con molta fatica, di ricostruire riconsiderando l'origine stessa della sua effettualità. Questo legame strappato dalla frenetica rivoluzione formale del XX secolo è il senso di una sparizione dell'essenza specifica, la sua ragion d'essere, della forma d'arte lì dove il simulacro nascondeva invece la possibile chiave testimoniale di una aderenza alla radice umana del pensiero.



Statuetta raffigurante un defunto, da Ain Ghazal, 7000 a.C. circa, Amman, Museo archeologico.

Fonte Wikipedia, foto credit Rama CC4I.

Hans Belting si è occupato in modo approfondito della relazione fra uomo e rappresentazione. Citando Blanchot il quale parla dell'immagine funerea, del senso originario dell'immagine, Belting osserva che alla sparizione del corpo defunto si sostituisce l'immagine di una rappresentazione simbolica di questo, ovvero l'origine stessa della rappresentazione⁽²⁾. Einstein, che di questo tema è stato un precursore, sosteneva che l'immagine rappresentava in origine la difesa contro la morte umana, e di conseguenza l'arte era una rappresentazione della permanenza dei defunti nello spazio del vivere terreno. Una primitiva realizzazione di questa rappresentazione era in molti casi una statua raffigurante il defunto. Nei ritrovamenti neolitici di Ain Ghazal in Giordania, circa 7.000 a.C. (Fig.1), alcune statuette sono realizzate con una tecnica non identificata che le modellava su un impianto di canne e giunchi tenuti insieme con delle corde. In questo modellare ritroviamo alcuni dettagli che poi sarebbero stati ricostruiti all'interno di una archetipica teoria delle arti come prodotto derivato dalla mimesis. Ma naturalmente è il gesto sottrattivo della struttura che conduce alla mimesis, quell'appropriazione di una parte della natura che presumibilmente poteva essere stata la prima materia concettualizzata per definire il luogo funebre e dell'inconscio, ciò che la vita terrena non

riusciva a spiegare, quell'al di là che corrispondeva al viatico del defunto che ne aveva varcato la soglia⁽³⁾.

In Omero (Iliade XVII 433) si dice che la stele è posta a definire un luogo attraverso cui si sostituisce la mancanza di realtà di una vita e residenza del defunto, e per Belting tutto ciò significa l'originarsi di una rappresentazione simbolica che sostituisce quella reale occupando il territorio dell'immaginazione⁽⁴⁾. Il segno di questa morte originaria viene poi tradotto in grafema, con simile ascendenza ma troncata dal significato univoco di *gra-sema*, con duplice valenza di ciò che cade nella terra, come il seme, e come *sema*, la pietra tombale da cui il termine "segno" ciò che in Omero è erigere un sepolcro e raffigura il passato di una vita, la sua stele, il suo ricordo⁽⁵⁾. La successiva traslazione appropriativa dello spazio avviene in forma divinatoria, presente presso gli Ittiti, nell'area dell'attuale Turchia, dove il trapasso del regnante divinizza la sua forma umana attraverso il percorso terreno, lì dove tradizioni più antiche coniugavano nella figura terrena del sovrano anche quella divina, questione non risolta e di cui Belting accenna solo in maniera semplificata⁽⁶⁾.



Statue di Cleobi e Bitonte, 580 a.C. circa. Delfi, Museo archeologico, fonte Wikipedia, foto credit Ricardo André Frantz CC4I.

In una fase ancora succedanea appare anche chiaro che la coniugazione di un ordine relativamente razionale della composizione dell'idolo si sovrastruttura all'idea di rappresentazione della morte in un doppio scultoreo, in cui essere terreno e icona divina appaiono in funzione di *eidolon* composito come nelle statue di Cleobi e Bitonte in cui l'assunzione in forma scultorea appare duplice e sincronica fra vita e morte, una forma come vita terrena e un'altra come suo doppio nella vita divina. Questo passaggio ci dice bene come dalla forma della rappresentazione del trapasso dalla vita terrena sincronica a quella divinata si sia passati alla separazione di queste benché appaiono ancora identificate in una sorta di *unicum* da cui la forma divinatoria sarà poi estratta e resa in quanto sostanza tecnica di una idealizzazione divina fornita dal verbo poetico. In questo caso il prodotto appropriativo della mimesis da cui far scaturire il pensiero di un altrove si risolve in un rispecchiamento statuario in cui la rappresentazione mimetica del concreto terreno si sdoppia in una speculare alterità della sua divinazione irreale. Sebbene le forme abbiano la stessa identità nella speculare simmetria archetipica, una è costruita sulla rappresentazione del vero naturale, come sostanza del reale vissuto, mentre l'altra è accessoriata in forma traslata in cui l'identità del reale si veste di complessità ulteriore, quella divina ultraterrena. Si tratta in questo caso di una trasmigrazione che impegna il significato del successivo esito scultoreo, poiché se la parte scultorea della rappresentazione terrena è la forma di un vissuto relativo, la plastica del rispecchiamento divinatorio trascende del tutto il suo esser stato terreno, divenendo in qualche modo metafora di un'alterità possibile solo attraverso una cultura della trascendenza che nella fase precedente si connaturava con l'esercizio del vissuto. Se la figurazione archetipica rendeva il suo essere in quanto forma di un già dato, vivente, la sua divinazione era totalmente interdotta nel pensiero della percezione. Nella sdoppiatura dell'idolon di Cleobi e Bitonte in due vesti conseguenti si indirizza da una parte alla consapevolezza di una memoria totalmente formatasi nel distacco dalla vita e dall'altra partecipa all'iniziale estraneità formale della rappresentazione divinatoria. Le due figure possiamo intenderle

come due fotogrammi conseguenti in cui il primo ritrae l'essere in vita e il secondo la sua esistenza in vita trascendente, imbellettata nel viatico divinatorio. Tutto ciò avrà grande importanza per il prosieguo della rappresentazione plastica nell'ambito dell'Occidente proprio perché come scrive Belting il grande spunto innovativo della rappresentazione greca, che possiamo individuare conseguente a questo percorso, consiste nell'aver "preso le distanze da ogni *immagine fisica* fondandosi sulla *riserva metafisica*", ovvero aver inventato il simbolo mimetico non in riferimento alla vita e al culto dei defunti, ma nell'assunzione dell'immagine della rappresentazione pittorica o plastica sempre come mimesis apparente di un'alterità estranea al mondo umano derivandola dalla *poiesis*⁽⁷⁾. Schweitzer, indagando su Dedalo e la figura demitizzata realizzata per "via di togliere" valuta questo passaggio come emblematico per la dimensione in *techné* della scultura. Il successivo passo analitico di Vitruvio sulla memoria di Policleteo il cui trattato illustrava i principi e a cui si diede a entrambi, statua e trattato, il nome di Canone (regola), determina la prospettiva direzionale attraverso cui era approntata la scultura e la sua interpretazione in ambito occidentale⁽⁸⁾.

Emerge da ciò il termine *symmetria*, che sarà centrale in Vitruvio e che aveva il significato di elaborare "con-misura", ovvero quello di articolare la forma attraverso una unità di misura. Il canone della simmetria si radicalizza in termini di marcato riduzionismo di un residuo arcaico derivato da uno schematismo razionalista e naturalista per poi evolvere in termini illusionisti in Lisippo valutando la dimensione da un singolo punto di vista, problema posto dalle dimensioni colossali o per la posizione in cui venivano poste. Questo passaggio è emblematico perché identifica lo sguardo attraverso cui si trasferisce la funzione della rappresentazione⁽⁹⁾.

Un ulteriore passaggio interessante è derivato da una tesi di Ferri riportata da Pucci in rapporto all'opera di Fidia e a un suo supposto dibattito sul suo Zeus. L'artista in quell'occasione sostiene che se in passato ci si era occupati di una semplice imitazione della natura da cui si era poi riusciti a vedere l'essenza della divinità e se i poeti avevano descritto la figura antropomorfa della divinità, il *phántasma*, l'artista plastico doveva tenere in mente quella figura per molto tempo; se inoltre il poeta poteva rappresentare nelle parole gesta e movimenti, la plastica scultorea obbligava ad una singola immagine. Risulta evidente che proprio il *phántasma* è allora l'origine della fantasia⁽¹⁰⁾.

Dal momento dell'astraneazione della morte dal sistema della plastica tridimensionale, o in termini compositivi della scultura come patrimonio tecnico atto a codificare il suo tratto idealizzante e divino, il processo di delineazione del segno ha seguito un percorso che può riassumersi nel più specifico studio della sua tecnica e delle sue regole compositive. Dopo la lunga decadenza, prima attraverso la lettura mediata fra etica ed estetica di impronta latina nell'apice di Agostino e dopo con la successiva rinuncia all'idolatria, sarà proprio con l'Alberti e il suo *De statua*, che si darà la trasformazione della somiglianza al vero a partire da un'ermeneutica tecnica delle arti⁽¹¹⁾.

De statua dell'Alberti aveva colto il senso di un moderno intendere la scultura come elemento concreto di una appropriazione rappresentativa. Sebbene non disarticolata nel suo insieme dal campo stereotipato derivato da regole e modelli tecnici che vertevano sostanzialmente sulle prime organizzazioni del progetto praticato nel disegno, bisognerà attendere fino al Romanticismo prima che si cominciasse a parlare di scultura in valutazione di una effettiva forma vitale. I tratti determinanti di questa affezione negativa rispetto alla logica delle regole, che permettevano di dare superiorità alla pittura, derivava in primo luogo dal colore che nelle sculture più degne, ovvero nei marmi pregiati, era il candore innaturale che sarà poi nei neoclassici Thorvaldsen e Canova. La scultura, come dirà Arturo Martini, diviene quindi una lingua morta, perché impossibile da rianimare attraverso l'emozione e deprivata dal suo afflato storico, così come accadeva nei trascorsi barocchi del Bernini.

Il termine più adeguato a descrivere il territorio sensibile nell'estetica del contemporaneo scultoreo è che sia un esercizio tattile, ma nello stesso frangente poiché la scultura è "cieca", come diceva Rodin, fa parte di un contesto altro rispetto alla visibilità, che è colore più che forma, immagine più che concretezza materica. Lo stesso dicasi di Giacometti, "scultore dei ciechi" come appare a Jean Genet in visita al suo studio⁽¹²⁾. Tuttavia le implicazioni fra oggetto scultoreo e pratica visiva risultano basilari anche negli sviluppi meno lontani sulle forme simboliche, lì dove, come scrive la Langer in *Sentimento e forma*, la sostanza della scultura non può essere riconducibile ad altri caratteri se non dopo averne esperito la tattilità, mentre ad una visione esclusivamente bidimensionale essa ricade in un universo significativo di carattere inferiore⁽¹³⁾.

Il percorso della scultura risulta quindi denso di riferimenti critici che la pongono in un contesto di relativa inferiorità rispetto al suo statuto se vista in relazione ad una teoria dell'immagine. Risulta quindi molto interessante quanto sostiene Brandi nel suo *Arcadio o della Scultura*: la scultura consiste nella realizzazione di un oggetto non di un'immagine. Il che può oggi sembrarci una palese evidenza, ma quanto sopra accennato lascia intendere quale sia stato fino al nostro contemporaneo l'aspetto dirimente dell'indagine sulla natura della scultura⁽¹⁴⁾.

Appurato che la scultura sia la realizzazione di un oggetto non dobbiamo comunque dimenticare che la

sua origine è, se vogliamo, persino antecedente ad ogni forma di rappresentazione, tralasciando l'ipotesi dell'anfratto vitale o del riparo primitivo che sarebbero l'archetipo architettonico del nostro vivere. La teoria della scultura in quanto oggetto e non immagine apre però a tutta una serie di questioni fortemente relazionate col contesto delle pratiche artistiche contemporanee. Così come la pittura, o addirittura il disegno a carbone del neolitico, sono all'origine della rappresentazione delle immagini, la sottrazione archetipica nella costruzione di un simulacro, come definito dall'Alberti, è all'origine dell'oggetto in forma di rappresentazione plastica. A ben guardare, considerando l'ipotesi di una sottrazione che separa un oggetto dalla sua inattività significativa al di fuori dell'essere un tutto naturale, si tratta di un ready made in forma originaria, un oggetto maturato e fabbricato da un ente estraneo alla nostra capacità di farlo. Sottratto al suo esercizio naturale, un frammento di realtà diviene oggetto della rappresentazione e allo stesso modo in cui un oggetto di produzione industriale viene sottratto dalla sua originaria funzione e riposizionato in un contesto alieno, ovvero lo spazio di una visione incorniciata dall'identità allusiva dell'esercizio artistico. In un salto di millenni la stessa pratica appropriativa si ripete trasformando l'oggetto in qualcosa di ulteriore, traslando il suo concreto esserci in funzione dell'esercizio vissuto in una alterità significativa che assume contenuti e simbologie connaturate col contesto socio-politico incorniciato dalla contestualità dell'azione. Approntando questo sistema, che in qualche modo coinvolge anche la rappresentazione segnica interiore all'originaria appropriazione sottrattiva, tutta la dinamica significativa dell'oggetto d'arte è in qualche misura connessa a questo atto performativo originario.

Nel contesto del nostro contemporaneo la questione si è sempre più articolata inglobando al suo interno la complessità esistenziale, ovvero ciò che determina il paesaggio contestuale dell'arte contemporanea dell'ipermoderno sovrastrutturato e concettualizzato, attraverso le pratiche ipertecnologiche e virtuali. Alla base di ogni rappresentazione plastica, tridimensionale, agisce l'istintualità inconscia atta ad isolare il frammento identificato come luogo significativo. Tutto ciò si evidenzia nell'analisi psicoanalitica del vissuto artistico, in particolare attraverso il lavoro di Kris e Kurz in cui le istanze rappresentative si sedimentano in una sorta di evidenza leggendaria sull'origine che viene devoluta in atto mitologico del talento. In particolare questa tensione verso l'interpretazione dell'oggetto, che nel caso dell'opera di Kris e Kurz dispone ad un'idealizzazione della rappresentazione artistica, corrisponde alla visione di una poiesis cerebrale scaturita da un inconscio sovrastrutturato e veicolato attraverso il gesto mitologico del talento, ovvero la naturale inclinazione del soggetto artista. In ultima istanza si tratta della parte originaria di quella sublimazione della sottrazione mitopoietica in trasposizione oggettuale. L'evento dell'emergenza del talento, quindi, secondo Kris e Kurz, appartarrebbe alla dinamica conoscitiva della mitologia artistica poiché incardinata nella tradizione della traslazione dell'origine sensoriale immaginativa del soggetto da sublimazioni archetipiche in cui l'evidenza del segno sottrattivo viene scambiata con la rassomiglianza mimetica. Così l'identificazione della mimesis ha sovrascritto le ipotesi archetipiche della sottrazione divinatoria trasformandola in sublimazione dell'atto talentuoso di cui la leggenda dell'artista, ispirato e del tutto inconsapevole diviene tramite. Questo trascendimento dalle origini è bene evidenziato nel tracciato esistenziale e mitologico della trattazione del Vasari che può ben rappresentarsi come luogo prioritario della traslazione della sottrazione archetipica in elemento mitopoietico afferente al vissuto dell'artista e della sua leggendaria esistenza⁽¹⁵⁾.

Il passaggio secondo cui alla costituzione dell'organismo rappresentativo tridimensionale si sovrappone la tecnica, identificativa del talento che può metterla in moto, evidenzia il sistema circoscritto di quelle regole che determineranno poi la chiusura entro un canone del bello che sarà evidenza della fase che si dilunga dal Barocco fino al Neoclassico e di cui nel sistema di rappresentazione contemporaneo si ha ancora evidenza nell'idea del monumento, in cui la stele funerea si trasforma in ritratto logocentrico rispetto alle caratteristiche della vita pubblica. In tal senso il monumento è il prodotto di quella tradizione del telos originario e motivo per cui è spesso relegato ad una trattazione specifica che verta sulla somiglianza al vero da cui la formulazione di corrispondenza al significato politico.

Non così la determinazione della scultura contemporanea che nelle sue varieghe forme assume una connotazione più aderente al sistema di rappresentazione originaria attraverso quella operazione di scavo e di fermentazione della forma. Da esempi quali Medardo Rosso e Giacometti si trascende la forma mimetica trasferendo nella materia l'agire, come anche nelle opere informali di Fontana fino a trascinare nel tema dell'origine come esemplarmente nelle opere oggetti performativi di Gutai e nelle successive trattazioni minimal, dall'evidente apparato divinatorio ancestrale. Questo passaggio fortemente rilevante nel XX secolo tradisce la fiducia nelle regole della forma e propone un'inclinazione pragmatica che scaturisce dalla profonda laicizzazione del pensiero idealista devoluto in azione. Nel territorio della plastica oggettuale, però, il tema dell'azione, come avrebbe detto Martini, è impossibile se non in visione dell'operatività dell'artista, quindi in un fare obiettivamente concluso

nello spazio del suo vissuto. La performance dell'aspetto visivo dell'oggetto, in questo caso, trascende le complessità delle regole e si dispone all'osservazione del suo stesso vissuto identitario, sia in funzione di valore, parimenti alla coniugazione del lavoro come produzione di ricchezza, sia come proposito di progresso di liberazione esperito dall'agire consapevolmente nella materia. In questo senso la costellazione delle dinamiche appropriative del recente contemporaneo è la riproposizione di quell'aggressione nei confronti della natura, ma praticata in un mondo che ha della natura un'interpretazione culturale, tecnologica, lì dove il frammento della produzione industriale generica assume lo stesso significato del ramo spezzato del paleolitico piantato nel terreno a indicare un luogo già culturalmente comprovato dall'esperienza umana. Così le ulteriori sottrazioni di oggetti e le complesse stratificazioni disegnano il sistema di rappresentazione della plastica contemporanea e nel loro consegnarsi allo sguardo della riflessione rinnovano il senso originario della divinazione archetipica.

In questo luogo complesso della rappresentazione contemporanea, quindi, il concerto di riferimenti praticati dalla scultura come pratica della plastica materica continua a sostenere il peso di questa memoria culturale che ha origine nella notte dei tempi. Senza questo anche la più straordinaria rappresentazione ipertecnologica della tridimensionalità mista fra oggetto appropriativo e immagine digitale non avrebbe il suo statuto, poiché la scultura in quanto pratica è la sua memoria, la sua cultura, allo stesso modo per cui il segno e la sua istituzione archetipica costituisce la ragione esistenziale delle immagini delle culture visive.

Luglio 2025

- 1) Horst Brodekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, ed. it. Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015 (ed. or. *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010), p. 22.
- 2) Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, ed. it. Carocci editore, Roma, 2011 (ed. or. *Bild-Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, Paterborn, 2002), p. 174-175.
- 3) Ivi, p. 183.
- 4) Ivi, p. 189.
- 5) D. Scudero, *Parlare d'arte. Metodologie storico critico curatoriali*, Settecittà, Viterbo, 2025, p. 344.
- 6) H. Belting, op. cit., p. 199.
- 7) Ivi, p. 207.
- 8) Giuseppe Pucci, *L'antichità greca e romana*, in Luigi Russo, a cura di, *Estetica della scultura*, Aesthetica edizioni, Palermo, 2003, p.10.
- 9) Ivi, p. 22.
- 10) Ivi, p. 33
- 11) Elisabetta di Stefano, ivi, p. 53.
- 12) Paolo D'Angelo, ivi, p. 117.
- 13) Susanne K. Langer, *Sentimento e forma*, ed. it. Feltrinelli, Milano, 1965 (ed. or. *Feeling and Form. A theory of Art*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953), p.109.
- 14) Cesare Brandi, *Arcadio o della Scultura*, Einaudi, Torino, 1956.
- 15) Ernst Kris e Otto Kurz, *La leggenda dell'artista*, ed. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1980 (ed. or. *Die legend vom Künstler: Ein historischer Versuch*, Krystall Verlag, Wien, 1934). In particolare le pagine sui miti del talento artistico nelle trattazioni del Vasari secondo K.e K. riflettono su questa inclinazione trascendente da mitopietica a personificazione esistenziale.

