

Emanuele Pellegrini

*La tecnologia e le cose:
filologia, apprendimento, riproducibilità*

Nel libro *L'inizio dell'infinito* David Deutsch dedica un capitolo al problema della bellezza. È un tentativo, forse inatteso ma non fuori baricentro nella geometrica costruzione di questo testo, di inclusione delle scienze umane, o di un aspetto di queste, in una discussione costruita sulle scienze dure. Il punto di connessione tra queste due sfere è dato dall'immagine, di fatto il filo rosso che percorre tutto il libro, e, nello specifico, della rappresentazione di quanto non è dato vedere, con particolare riferimento alla nostra percezione e conoscenza dell'universo.¹ Detto più in generale si tratta di un tentativo, tra i molti che si contano in entrambi i sensi, di superamento delle barriere proprio tra *Hard Sciences* e *Humanities*, sempre e da più parti auspicato – sin quasi a divenire retorica – ma assai complicato da mettere poi in pratica. La crescente specializzazione dei diversi ambiti di ricerca, l'affinamento dei metodi di studio che segue (o consegue) alla riduzione, spesso sino all'asfissia, delle prospettive di indagine comporta uno sforzo notevole per portare su un piano di dialogo concreto e comunanza di ricerca ambiti disciplinari che si allontanano progressivamente. L'immagine, appunto, e la restituzione visiva di un *coté* esterno rispetto all'osservatore (vero, immaginato, presunto), offrono uno dei più sensibili punti di incontro tra le due sfere.

Quasi per uno strano paradosso, però, lo studio dell'immagine sta ponendo problemi sempre più consistenti all'analisi delle opere d'arte e quindi alla storia dell'arte come disciplina chiamata a indicare in primo luogo metodi e pratiche di lavoro che attengono alla visione e interpretazione dell'oggetto in quanto oggetto artistico. Nell'ambito umanistico la storia dell'arte occupa una posizione del tutto particolare perché il suo universo teorico, e quindi il suo status di disciplina scientifica con un proprio profilo accademico, si costruisce principalmente sulle cose, su oggetti materiali. È attorno ad essi che

¹ D. Deutsch, *L'inizio dell'infinito. Spiegazioni che trasformano il mondo*, Torino 2013, pp. 363-379 (in particolare il capitolo xiv: *Perché i fiori sono belli?*).

si muovono i tentativi esplicativi, ed è attorno alle cose che si costruisce il dibattito teorico; è ancora attraverso le cose che la storia dell'arte trova i punti di contatto con il vissuto quotidiano, entra nelle pratiche di cittadinanza, nel vivere civile. Possiede cioè un *trait d'union* fisico, molto concreto e tangibile, con la società e i suoi paradigmi culturali da cui è impossibile prescindere. Peraltro questa caratteristica, proprio perché connotata da una "pericolosa" vicinanza con la sfera dell'uso comune, è quella che prima ha segnato le ben note difficoltà degli artisti a rivendicare lo *status* di arte liberale alla creazione artistica, e quindi le altrettanto note, più recenti difficoltà della storia dell'arte a entrare nel novero stesso delle *Humanities*, accanto ad altre più accreditate consorelle come Filosofia e Letteratura. Tanto che sono stati necessari sforzi teorici precisi in senso inclusivo, costruzioni di patenti di nobiltà filosofica e letteraria, storica e filologica, capaci di determinarne al contempo parità ma anche unicità e specificità rispetto alle altre discipline. Ciò segna anche le difficoltà e l'oggettiva debolezza della storia dell'arte nel far valere determinate ragioni, integralmente di carattere scientifico, di fronte agli usi e agli abusi del patrimonio culturale quotidianamente messi in atto.

Tuttavia non voglio qui entrare in questi aspetti che pure sono determinanti per costruire il profilo generale del problema. Mi interessa invece portare la riflessione sulla specificità oggettuale della storia dell'arte, sulle cose appunto, quale sua componente costitutiva e non accessoria. Ciò non significa che i confini della disciplina non possano estendersi (come in pratica continuamente si estendono, e con profitto) sino a includere territori fatti non di cose ma di immaterialità; tuttavia la componente degli oggetti resta e resterà sempre la dorsale su cui si costruisce lo studio dell'opera d'arte, attorno a cui si sperimentano i metodi e le soluzioni interpretative. Anche perché sono le cose ad essere le testimonianze principali, il retaggio attorno a cui le generazioni si incontrano e si affrontano. Questo stesso elemento oggettuale può segnare la definitiva *mise en abîme* della storia dell'arte, perché ancora la disciplina a un elemento che può venire considerato di tradizione, quasi un retaggio di pratiche passatiste, e che può limitare aperture e connessioni con i profili più aggiornati della ricerca *tout court*. Si assiste infatti a un lento procedimento di de-oggettivazione che ha per contraltare l'emergere lento ma inesorabile dell'aspetto epidermico, ossia della risultante visiva dell'oggetto, replicabile, scalabile, trasformabile: l'immagine. Come se l'oggetto opera d'arte fosse rivestito da una pellicola visibile e fosse possibile toglierla, distaccarla dalla matrice e renderla autonoma. Un calco filmico in sostanza.

È in atto una separazione tra l'oggetto-opera d'arte e la sua immagine. Immagine che non è più solo l'immagine fotografica, bensì è un'immagine-video sempre accessibile, trasformabile comunque nelle dimensioni e nel

colore, che non solo perde il contatto con l'oggetto che la produce ma si distingue e allontana persino da se stessa, si autofalsifica e si autoscompone. Gli studi sull'immagine, che arriva a includere tutta la latitudine del visibile, dall'oggetto all'oggetto-opera d'arte, si sono a tal punto espansi che qualche studioso ha finito per chiedersi – e poi dare seguito concreto, non a caso –, se non fosse in corso una separazione tra lo studio della storia dell'arte tradizionalmente intesa e quello invece, nuovo e diverso, delle immagini.²

Oltre alle mutazioni dei paradigmi interpretativi e di ricerca che vanno comunque tenuti sempre presenti, viene piuttosto da chiedersi quali ricadute abbia questo mutamento sugli oggetti reali (opere d'arte). In una parola: in che modo lo studio dell'immagine condiziona lo studio dell'oggetto-cosa, fisico? Non sono stati ancora misurati gli effetti concreti di questo processo sulla percezione, sulla fruizione e sulla stessa conservazione delle opere. La separazione dell'immagine dall'oggetto concreto non tocca unicamente un sentire teorico, ma presenta ricadute sull'oggetto stesso, che ha uno status particolare quando questo oggetto è un'opera d'arte. Determina, in altre parole, nuovi rapporti tra gli osservatori e gli oggetti, da cui le immagini derivano, influenzandone *in primis* la percezione, intesa qui come procedimento di visione che ha tempi e modi di sviluppo che gli sono propri, e con essi tutti i processi connessi di comprensione, fruizione e persino di conservazione. In una parola anche le pratiche espositive, in generale museali.

Più che condizionare i procedimenti critici della storia dell'arte, costantemente in corso di elaborazione, questo distaccamento immagine-cosa ha finito per segnare un indebolimento generale della scientificità del procedimento visivo relativo alle opere d'arte. Anziché ibridarsi attraverso una contaminazione fatta di dare e avere che avrebbe significato anche un chiarimento dei propri obiettivi di studio e una possibile precisazione delle metodologie di ricerca, la storia dell'arte ha offerto il fianco a invasioni di campo difficilmente governabili, che in molti casi hanno significato vere e proprie distorsioni nei metodi di lavoro con le opere e sulle opere, nonché drastica variazione di obiettivi di studio. L'aver portato l'immagine su un piano contermini e spesso autonomo rispetto a quello dell'oggetto ha indebolito la coscienza che in fin dei conti l'immagine dell'opera d'arte è soltanto una derivazione dell'oggetto reale, non solo unico e irriproducibile bensì anche latore di processi visivi complessi e non determinabili se non tramite un accesso diretto.

In questo senso l'applicazione delle nuove tecnologie nell'ambito mu-

² I lineamenti generali del dibattito, molto complesso e articolato, sono riassunti nell'ottima antologia a cura di A. Pinotti e A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

seale, che lavorano soprattutto sulle immagini seppure in un costante e necessario rapporto diretto con le cose, è forse quello che può offrire il panorama più chiaro. Nonostante quasi tre decenni di sperimentazione, di osanna elevati di fronte all'altare dell'interazione, della realtà virtuale, della possibilità di acquisizione di immagini in definizione talmente alta da superare l'originale stesso, della ricostruzione tridimensionale di superfici *pictae* bidimensionali, siamo al punto in cui cominciamo (o torniamo) a chiederci se un osservatore sia banalmente in grado di osservare un oggetto tridimensionale posto all'interno di una sala di museo e al contempo usufruire dei benefici che le tecnologie, soprattutto telefoniche, dovrebbero garantire. Il cervello è uno, pur *multitasking*, ma gli occhi sono due e non *multiseeing*, almeno in attesa di mutazioni genetiche di là da venire; lo spostamento dello sguardo dalla cellula telefonica all'opera alla fine si risolve nel medesimo percorso dal cartellino all'opera stessa. E questo al netto della indiscutibile quantità di informazioni che può essere resa immediatamente disponibile, a meno che questo *data overload* non finisca per depauperare il processo visivo, snaturandolo.

Non è dunque possibile separare tutti questi livelli del problema, svolti sia su un piano teorico sia su un versante pratico, che devono invece essere tenuti uniti e saldi nella medesima prospettiva di lavoro. In questo e per questo la storia dell'arte deve tornare a rivestire una centralità nell'insegnamento del processo visivo che non è possibile surrogare con nessun altro tipo di strumentazione. La coda di immagini che si dipana dall'oggetto deve tornare all'oggetto e non deve allontanarsene per farsi autonoma o addirittura tendere a una sua sopraffazione, proprio perché quella che pare una "sovrastuttura" teorica finisce per avere ricadute molto sensibili e pratiche sugli oggetti stessi. Vedere gli oggetti attraverso la loro replicazione digitale può diventare estremamente fuorviante rispetto alla conoscenza dell'opera fisica, concreta. In una parola è necessario anzitutto tornare al Saper Vedere: le cose e non le loro immagini.