

Il carattere tecnico delle immagini. Riflessioni sulla relazione tra ermeneutica e iconologia a partire da Horst Bredekamp

IVAN QUARTESAN
(Università di Torino, FINO)

*The Technical Character of Images. Reflections on the
Relationship Between Hermeneutics and Iconology
Starting from Horst Bredekamp*

Abstract: This paper proposes a comparison between the myth of Prometheus and Pliny the Elder's account of the origins of painting to assess the technical character of images. Such a character is seen as a precondition for understanding their epistemological value, as well as for supporting the need for hermeneutics at any level of artificial intervention. Finally, part of Horst Bredekamp's work will be presented as an example of a methodology that combines hermeneutics and iconology based on such a technical character.

Keywords: iconology, technique, Bredekamp, image, hermeneutics.

L'immagine che ci tiene prigionieri

Il tema delle origini della tecnica nel mito di Prometeo sollecita il rimando a un altro breve e più marginale racconto delle origini. Indugiando poi sui testi

di Platone, oltre il *Protagora* (2010) in cui si trova il mito di Prometeo, questo rimando attira a sé, e tiene insieme con il primo, anche il mito della caverna contenuto invece nella *Repubblica* (2007). È il rimando alla storia del primo ritratto e degli inizi della pittura, riportata da Plinio il Vecchio nel XXXV libro della sua *Naturalis Historia* (1982, p. 473) con le figure del vasaio Butade Sicionio e di sua figlia. Nelle poche righe in cui vi fa riferimento (43), si legge come la figlia di Butade, presa dall'amore per un giovane e dallo sconforto per la sua prossima partenza, vedendo la sua ombra proiettata dal lume di una piccola fiamma sulla parete dinnanzi, ne tracciò il profilo. E il padre allora, impressa l'argilla sui contorni già tratteggiati, fatta seccare e poi cotta, ne riprodusse infine il ritratto e lo conservò. Ma perché richiamare questo racconto, quando appare evidente che non ci sono né una immediata sovrapposizione del tema né diretti legami filologici o di citazione con i miti di Prometeo e della caverna? Cosa sollecita il loro accostamento?

Il motivo non potrebbe essere espresso meglio che dall'affermazione di Wittgenstein per cui «un'immagine ci teneva prigionieri» (2009, §115). Oppure, forse, dal suo ribaltamento: si tratta cioè di un'immagine guida che metta in movimento una certa ipotesi di indagine.

Un'immagine che si compone da sé e a partire da un dettaglio in grado di funzionare come punto di condensazione e collegamento di più elementi, e che stabilisce delle relazioni di significato a partire dalla novità di ciò che mette in rapporto. È in questo senso che sono sollecitati il ricorso al racconto di Plinio il Vecchio e il suo accostamento prima al mito di Prometeo e poi a quello della Caverna. Il loro centro di gravità è il fuoco con la sua ombra: il lume di quella piccola fiamma che proietta l'ombra, e invita a disegnare il primo ritratto della storia, così rispondendo all'esigenza propriamente umana di tener presente l'imminente assenza di un corpo, cattura anche il fuoco di Prometeo che è simbolo della tecnica e l'ombra della caverna platonica che è invece simbolo della conoscenza illusoria.

In questo modo, il racconto di Plinio il Vecchio agita gli elementi significativi degli altri miti con i suoi e apre un nuovo campo di questioni e interpretazioni possibili: se l'ombra, come condizione di possibilità del ritratto, consegue direttamente tanto dalla luce della fiamma quanto dal corpo umano che vi si frappone, e assume un valore di significato solo quando è tratteggiato, per mezzo di un qualsiasi strumento, dall'intervento di altri corpi umani che riconoscono qualcosa di sé in quella figura, allora, il disegno prodotto da tale intervento, nella sua condizione minimale di traccia, diventa il simbolo di ogni immagine, perché ogni immagine deriva essenzialmente dal suo carattere tecnico, e perché in questo si sviluppa un senso che implica un riconoscimento

di sé degli esseri umani. Quindi, in questo modo, le immagini non sono più delle semplici ombre, cioè delle conoscenze illusorie o il riflesso più lontano dalla verità – come è invece nel mito della caverna –, ma hanno un significato autentico, nonché un aspetto riflessivo, esattamente nella misura in cui dipendono da un intervento umano che le distingue e che è sempre di ordine tecnico. E sul piano di questo intervento, cioè sul piano della tecnica, si apre già la dimensione della rappresentazione, che – come un altro dono del fuoco di Prometeo – testimonia, prima ancora di un qualsiasi contenuto specifico, una generale possibilità di senso e con questa una comprensione di sé degli esseri umani.

Detto altrimenti, allora, la novità che il racconto di Plinio il Vecchio porta con sé in questo accostamento è una nuova idea del ruolo epistemologico delle immagini, basata sul loro essenziale aspetto tecnico, e con ciò, la convinzione che la tecnica ha in sé la potenzialità di senso che implica e richiede – nel doppio senso del genitivo – una interpretazione degli esseri umani. Da questa prospettiva, il nesso che la storia di Butade istituisce tra tecnica, immagini e senso, rivela inoltre anche una dinamica ambigua per cui il carattere tecnico delle immagini è sia ragione che effetto di un rapporto dialettico tra esseri umani e natura: il fuoco che lo rappresenta è infatti sia un elemento interno di una causalità immediata e naturale, in cui è in relazione diretta alla sua luce, al corpo e alla relativa ombra, dando la possibilità di tracciare un segno, sia questo stesso segno, in cui compare una causalità mediata e artificiale, e dove per la prima volta il corpo diventa figura umana, guadagnando con la sua immagine anche il riconoscimento di sé. In questo senso, il carattere tecnico delle immagini è il confine oltre il quale sulla natura si affaccia lo spazio della cultura. Ma se questo confine resta di per sé indecidibile se sia ancora naturale o già culturale, perché è di per sé interno e inerente alla stessa natura, dove pure si trova lo stesso essere umano, è proprio la possibilità della sua rappresentazione e della sua interpretazione degli esseri umani che pone lo spazio della cultura, e ciò come ambivalenza e raddoppiamento della natura in relazione al riconoscimento di sé degli esseri umani, e come novità e differenza di questo piano da quello semplicemente naturale. Così, il disegno è anche il simbolo del confine e della nostra posizione nei suoi confronti: se il profilo dell'ombra di un corpo è di per sé ancora naturale, pure disponendo già la possibilità del nostro intervento, è soltanto quando è tratteggiato e sostituito dal suo calco che ha un significato per noi. E vale a dire, quindi, che su questo confine ci si può affacciare soltanto dalla parte della linea che è già tracciata, la quale è pertanto il limite – e perciò la condizione di possibilità – oltre il quale

solamente gli esseri umani possono interpretare tanto la natura quanto sé stessi, e questi come termini essenzialmente legati tra loro.

Il carattere tecnico delle immagini è precisamente questo limite. Ma è proprio per queste ragioni, probabilmente, che si trova espresso in una storia naturale.



Figura 1 Joseph-Benoît Suvée, *L'invenzione del disegno*, 1791. Groeningemuseum, Bruges
Pd-art, Wikipedia Commons

Ermeneutica e iconologia

L'immagine guida avanzata con il racconto di Plinio il Vecchio offre gli elementi principali che orientano il lavoro. In questo senso, si articolano come segue nella ipotesi di indagine che è proposta: più in generale, il carattere tecnico delle immagini è ineludibile quando si vuole dare una definizione operativa di immagine capace di delimitarne il pur estesissimo ambito, come avviene d'altronde sin dagli inizi della storia dell'arte (Alberti, 2012). Inoltre,

questo carattere, e quindi il legame tra tecnica, immagini e senso, si sviluppa in una storia di lungo corso che, dalle prime pitture di Lascaux fino alle ultime tecnologie digitali, varia pur rivelando sempre la stessa differenza fondamentale degli esseri umani, ovvero quella loro seconda natura che è la cultura (Chiurazzi, 2021). In questo senso, se con il carattere tecnico troviamo la differenza specifica che distingue le immagini, con le immagini invece troviamo la differenza specifica che distingue gli esseri umani (Jonas, 1999).

Più in particolare, e in stretta relazione a queste più generali questioni, il carattere tecnico delle immagini, e dunque la possibilità della rappresentazione e del riconoscimento di un senso sul piano di un intervento artificiale, implica la necessità, giù su questo piano, della prospettiva ermeneutica. Ma nella misura in cui questo è il piano determinante del valore epistemologico delle immagini, allora, la prospettiva ermeneutica deve essere inclusa in ogni ordine di discorso critico su di esse. E con questa, anche la possibilità di interrogare, a partire dalle immagini, gli aspetti culturali e antropologici che sono loro essenzialmente inerenti.

Tra i differenti discorsi sulle immagini, però, la necessità di un lavoro ermeneutico sembra potersi applicare soprattutto alla ripresa e alla correzione del discorso iconologico. Da un lato, perché la comprensione critica delle immagini in relazione alla cultura è uno dei suoi tradizionali obiettivi, e perché la sua ripresa è indicata da diverse parti come una esigenza di metodo per indirizzare gli studi contemporanei sulla cultura visuale, i quali vorrebbero, in un certo senso, dominare o coordinare questi diversi discorsi sulle immagini. Dall'altro, perché proprio questa ripresa porta con sé degli elementi comuni di critica alla iconologia che possono essere presi in carico e giustificati più a fondo dagli elementi principali della prospettiva ermeneutica qui in gioco: come le considerazioni su una autonomia di senso delle immagini, libero dalla riduzione a quello della parola e a questo precedente, e su un valore che deciderebbe di questa loro relazione, così come di quella tra tutti i tipi di segno, in virtù di una relazione dialettica che lo determina tra ciò che sarebbe culturale e ciò che sarebbe invece naturale (Mitchell, 1987).

Per queste ragioni, la nostra ipotesi implica allora la possibilità di pensare una iconologia ermeneutica, il cui fine principale è comprendere il senso delle immagini, interpretarne il significato, e ciò partendo dal loro essenziale carattere tecnico. Vale a dire, in altri termini, assumendo come sua categoria centrale quella di artificialità, ponendola come un valore dialettico in relazione a quello di naturalità, ricavandovi gli altri aspetti e le altre condizioni necessarie delle immagini, e infine, interpretando da questi elementi la comprensione di sé degli esseri umani e lo sviluppo della cultura. Ma a questo punto, inclusa la

prospettiva ermeneutica in quella iconologica, e dato che il lavoro ermeneutico comincia sullo stesso piano di un intervento artificiale, in cui emerge la possibilità della rappresentazione, e che è come traccia – per ritornare al valore simbolico del disegno nella nostra immagine guida – la condizione di possibilità delle immagini, tutto questo ha un significato metodologico fondamentale.

Infatti, l'iconologia ermeneutica non deve pensare le immagini come un punto di partenza già acquisito, ma come risultato o effetto dinamico: sono cioè il momento in cui da una o più tracce combinate insieme, e dagli altri elementi con cui queste entrano in rapporto, si ottiene un significato quale intero a sé, e con ciò anche il suo autore e il relativo contesto. Questo intero vale come unità complessa che dispone – su di un piano esterno, comune, e materiale, a sua volta incluso come un elemento determinante – ognuna delle sue parti in relazione al riconoscimento che le tiene insieme, e questo riconoscimento in relazione a certe interpretazioni e certe intenzioni, intese come determinazioni di senso più ampie, relative ai modi con cui una cultura sceglie e determina i suoi valori e insieme sé stessa, ma limitate e determinate dalle possibilità di lasciare una traccia e dalle necessità che ne vincolano il significato. Ogni immagine si fa allora interpretare come un processo aperto, in cui un certo significato viene messo in relazione a possibili altri, questi variando a ogni variazione delle parti che dia un intero diverso e dunque un nuovo riconoscimento, e tutti i significati alla possibilità di questo riconoscimento, già nota con la distinzione dell'intervento artificiale che produce l'immagine.

Ma tutto ciò vuol dire che ogni immagine è già di per sé esito di quella interpretazione che essa stessa realizza nella propria dinamica, e che per essere compresa richiede di essere ripercorsa a ritroso. Richiede cioè una nuova interpretazione che ne rimetta in movimento il processo, risalendo dalla conclusa unità del suo significato, e mantenendola ferma, alle parti che la determinano in seguito alla traccia che ne ha aperto la possibilità, e da questa al momento iniziale e indeterminato in cui si affaccia il suo senso. Allora, in questo modo, l'iconologia ermeneutica deve sempre includere una storia di tutte e ciascuna immagine a partire dalla distinzione di una traccia, riconoscendo in questa un intervento artificiale, e comprendendo infine come dalla sua possibilità di senso è stata raggiunta la necessità di un certo significato. Deve così opporre alle immagini come punto di arrivo un elemento che vale come punto di partenza, per quanto ottenuto a ritroso, e concepire tale elemento in funzione della necessità di distinguere la differenza di un intervento artificiale. Dunque, deve pensarlo come ciò che non è già questo intervento, ma che ne è tuttavia in continuità e in rapporto, permettendo di distinguerlo oppure di ricondurlo a sé come misura e limite del suo significato. Infine, deve

collocarsi sul medesimo piano fondamentale dove si trova questa relazione, e fare partire già da qui il proprio lavoro di interpretazione. D'altronde, è esattamente in questo senso che la categoria di artificialità è posta in relazione dialettica a quella di naturalità: il carattere tecnico delle immagini distingue ciò che è artificiale da ciò che è naturale in quanto ciò che non è stato fatto dagli esseri umani, ma che in questa relazione guadagna il suo significato come sfondo indeterminato oppure come vincolo di ogni intervento. In questi termini, un simile elemento si può determinare come forma, se intesa come un grado minimo di significato, definito dai suoi aspetti materiali e plastici, e prima di qualsiasi distinzione di un intervento artificiale, sebbene a questo riferibile sotto certi aspetti. E il suo piano fondamentale è allora la percezione, perché è solamente qui che può essere colta la forma come possibilità di distinguere quella traccia che produce le immagini. Detto altrimenti, perché è proprio nella percezione che si dà la condizione di possibilità di ogni intervento artificiale: ovvero, la stessa distinzione della sua differenza.

Con tutto ciò, l'iconologia ermeneutica, e la sua necessità di una storia di tutte e ciascuna immagine a partire dalla distinzione di una traccia, implica nello specifico una storia delle forme (Bredekamp, 2019). E di questa è esempio fondamentale la ricerca di Bredekamp. A questo punto, la nostra ipotesi lascia così spazio alla esposizione e alla interpretazione del suo lavoro, verificando con questa la sua tenuta. Significativamente, questa ci riporta di nuovo a una storia naturale.

Una storia naturale delle forme¹

Per Bredekamp, ogni conoscenza comincia proprio sul piano della percezione, e le immagini ne sono la funzione fondamentale. La stessa cultura dipende da queste, e si definisce per prima cosa come ambito della loro organizzazione, ovvero come organizzazione di ciò che è visibile. Ma ciò che è visibile pone già da sé il suo ordine alla cultura, e ciò dipende esattamente dalla forma: è la loro somiglianza o diversità che predispone una prima serie di immagini riconoscibili in quanto tali, e dunque significative. La loro precedenza le pone sul piano della natura, come spazio in cui l'efficacia dei significati si impone da sé e prima di qualsiasi intervento. Per via di questa efficacia, la cultura riconosce la sua continuità con la natura, e nello stesso tempo, riconosce anche la sua differenza: è appunto quella caratteristica

¹ Quanto segue proviene dal riadattamento di un capitolo del mio libro (Quartesan, 2024) cui mi permetto di rinviare: "Le *Kunstkammer* o la storia naturale delle forme", pp. 79-91.

dell'artificialità delle immagini, che si presenta nella condizione minima del loro riconoscimento e della loro disposizione. In questo senso, riconoscere un'immagine a partire dalla somiglianza delle forme implica insieme una presa di consapevolezza di un intervento della cultura, che si sviluppa con il senso che cerca di dare loro, e con lo spazio che da qui crea per sé e con le sue produzioni. Questa dinamica è quella che definisce il medesimo ambito del visibile, e su cui la cultura organizza i suoi saperi, seguendo l'ordine degli ambiti che l'efficacia delle forme predispone, e completandolo con quanto produce poi da sé, in modo da costituire una vera e propria enciclopedia di conoscenze. In questo modo, per Bredekamp, per comprendere come una cultura si è organizzata con la propria enciclopedia di saperi, occorre anzitutto studiare il modo in cui l'efficacia delle forme ha disposto l'intervento della cultura: ossia, per l'appunto, è necessaria una storia naturale delle forme. In particolare, Bredekamp studia come il sapere moderno abbia guadagnato la sua configurazione, e quali ne siano stati i temi determinanti lungo il percorso di questa storia naturale. Significativamente, vi trova anche gli elementi che definiscono il compito e il metodo della storia dell'arte: la disciplina cioè che, come detto, dà la sua definizione di immagine a partire dal loro carattere tecnico, e da cui la stessa prospettiva iconologica deriva.

Non deve dunque sorprendere il titolo del testo con cui porta avanti questa ricerca, ossia *Nostalgia dell'antico e fascino per la macchina. Il futuro della storia dell'arte* (2020), dove si perde tuttavia, rispetto al titolo tedesco, il riferimento alla storia delle *Kunstkammer*, le camere dell'arte o camere delle meraviglie. Il ruolo storico delle *Kunstkammer* è legato a doppio filo con il futuro della storia dell'arte. La storia naturale delle forme comincia con le *Kunstkammer*, come primo spazio in cui si è riconosciuta l'efficacia dell'ambito di ciò che è visibile, e in cui questo è stato ordinato secondo quanto la somiglianza delle forme mostrava, ottenendo la consapevolezza del loro ordine, e preparando l'enciclopedia dei saperi della modernità. Perché si ottenesse questa organizzazione, erano necessarie la raccolta, la collezione, e l'esibizione – secondo un certo senso, che fosse significativo – delle forme naturali e di quelle artificiali. E questi sono gli elementi metodologici con cui inizia anche la storia dell'arte: la storia delle *Kunstkammer* vale allora come storia critica delle origini e delle possibilità della storia dell'arte. In questo senso, la storia dell'arte è la prima pagina dell'enciclopedia dei saperi della modernità come presa di consapevolezza della storia delle forme da cui deriva. Più precisamente, è il riconoscimento della storicità delle forme. Con le *Kunstkammer*, Bredekamp vede come è la nozione di storicità a emergere dall'organizzazione del visibile, e come questo sia l'elemento chiave con cui la

cultura moderna ottiene la consapevolezza di sé e dei suoi saperi. Le conseguenze più importanti di ciò si riversano nell'ambito del sapere scientifico e naturale, che è posto in continuità con la storia dell'arte, e ciò proprio in virtù dell'idea di storicità delle forme, per cui anche la natura inizia a essere vista dalla prospettiva storica. Bredekamp riconosce come questa prospettiva sia stata guadagnata appunto con l'esperienza visiva delle *Kunstkammer*. Per un lungo periodo, la storia naturale non era intesa infatti come storia della natura e come studio del suo sviluppo e cambiamento, bensì come descrizione del suo stato di fatto. Le sue forme non avevano una prospettiva temporale, e venivano solamente descritte nelle loro particolarità. Questa visione era passata nel pensiero cristiano, e aveva incontrato la cronologia mosaica della creazione. Un primo superamento di questa concezione descrittiva e fissa della storia naturale è avvenuto con Kant, che nel saggio *Über die verschiedenen Rassen der Menschen* del 1775 aveva proposto una divisione tra componente descrittiva e storica della natura. Ma questa, per Bredekamp, riportava alle stesse esperienze delle *Kunstkammer*.

In questa esperienza, secondo Bredekamp, ha giocato un ruolo fondamentale la statuaria antica: essendo concepite e collocate come un termine di passaggio tra forme naturali e artificiali, hanno dato una dinamica allo sguardo sulla natura, che ha definito la storicità delle forme naturali. Le sculture antiche – che hanno mediato, nelle collezioni, anche l'inserimento di macchine, automi e prodotti della tecnica moderna – rimandavano a quella somma di saperi umani, che sviluppati nel corso della storia, veicolavano la consapevolezza della necessità di un tempo storico per progredire. Le sculture, poste dall'altra parte in continuità con le forme naturali, dal momento che erano inizialmente incluse nella categoria dei fossili – siccome venivano come loro ritrovate nel terreno, e sembravano avere una filiazione sia naturale che artificiale – trasferivano dalle forme artificiali della tecnica a quelle naturali questa consapevolezza. E tutto ciò aveva portato a pensare, sia nell'ambito della teoria dell'arte che in quello delle scienze naturali, che le opere d'arte giocassero il ruolo di intermediario tra natura e tecnica, e dunque tra natura e capacità creative degli uomini. Il carattere artificiale delle forme, e con questo, il riconoscimento di sé della cultura, era colto sulla base del significato delle forme naturali con cui si vedeva in continuità. Il loro senso – che è principalmente quello della storicità – era però orientato dalla differenza che il carattere artificiale e il riconoscimento di sé della cultura vi implicavano.

Bredekamp ha visto confermate queste idee in uno dei primi testi sulle *Kunstkammer*, il *Musaeum Metallicum* di Ulisse Aldrovandi, pubblicato postumo nel 1648. Aldrovandi attribuiva alla natura la capacità di produrre opere

plastiche, e poneva le serie di statue antiche come passaggio tra forme naturali e artificiali. La scultura antica collegava la preistoria al presente, e determinava la disposizione spaziale delle collezioni che ha definito l'ordine concettuale con cui per la prima volta è stata concepita una trasformazione delle forme naturali. In questa disposizione, la tecnica era inclusa nella continuità tra ambito naturale e artificiale. Le macchine e gli automi vi aggiungevano tuttavia la convinzione di un carattere di novità dei tempi moderni, e nello stesso tempo evidenziavano la grandezza di quelli antichi. Il potere della tecnica aggiungeva però un ulteriore elemento decisivo: la possibilità di modificare la natura. Tema che si è tradotto nell'iconografia dei collezionisti, che diventavano in questo modo anche consapevoli del loro potere, e nei più importanti lavori critici sulle *Kunstkammer*, come *l'Idea di Teatro* di Giulio Camillo, in cui in un modello ideale di museo è posto un ritratto sopra le arti che occupano il rango più alto nella disposizione di tutte le forme: tanto le arti quanto la natura ottenevano valore in relazione alle facoltà del soggetto, prefigurando così il suo ruolo preminente per il sapere moderno, sia in senso politico che epistemologico. Declinando anche, in questo modo, ciò che implicava il valore di artificialità delle immagini che permetteva la disposizione del significato delle forme naturali. Vale a dire, appunto, il riconoscimento di sé.

Per Bredekamp, questo percorso produce anche un cambiamento profondo nella concezione della fisica. Se prima la fisica era una conoscenza contemplativa dei movimenti del cielo e della Terra, mentre la meccanica era invece una parte della produzione artigianale, di nessun valore propriamente scientifico, nelle *Kunstkammer* la meccanica iniziava a essere pensata come una parte fondamentale della fisica. Da qui, il pensiero scientifico è proceduto includendo, nella sua visione del cosmo basata su numeri, pesi e misure, anche la prospettiva tecnica e pratica della meccanica, già sviluppata nelle teorie dell'arte e nelle pratiche artigianali. Bredekamp rintraccia questo motivo nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, valida, non a caso, come compendio iconico dell'enciclopedia dei saperi del tempo, e in cui la metafisica, la regina delle scienze, veniva rappresentata con globo e pendolo, cioè con quegli strumenti che erano divenuti il simbolo dell'operare tecnico della scienza.

La storia naturale delle forme evolve insieme allo stesso sviluppo delle *Kunstkammer*, e secondo una struttura dinamica le cui componenti essenziali sono le forme naturali, la scultura antica, le opere d'arte, le macchine e gli automi. La storicità delle forme emergeva nel momento in cui questi elementi non organizzavano solamente la disposizione spaziale (e visuale) delle *Kunstkammer*, ma l'ordine temporale della conoscenza dei loro ambiti: nella continuità di questi elementi, il carattere di successione storica delle conoscenze

utili per il riconoscimento, l'attribuzione di valore (sculture antiche e opere d'arte) e la produzione (macchine e automi) degli elementi artificiali, si era trasferito nell'ambito delle scienze naturali insieme con il bagaglio di riflessioni su quei saperi pratici che erano appartenuti fino ad allora all'ambito artistico e artigianale. In questo passaggio, le *Kunstkammer* diventavano veri e propri laboratori di ricerca, dove il sapere era prodotto in modo sperimentale, e da cui si apriva la via verso le accademie scientifiche europee, con le loro nuove esigenze di metodo e di organizzazione del sapere.

Con tutto ciò, Bredekamp si confronta allora con uno degli autori protagonisti delle nuove riflessioni metodologiche del sapere scientifico moderno: Francis Bacon, che più volte si era riferito nei suoi lavori alle *Kunstkammer*. Già nella sua *Instauratio Magna*, Bacon aveva fatto riferimento alle *Kunstkammer* per definire gli obiettivi del proprio lavoro, e ricavare le categorie di classificazione degli oggetti che descriveva. Ma è nei suoi lavori *Advancement of learning* e *Novum Organum*, che Bredekamp ha rintracciato le ragioni più significative di questi suoi riferimenti. Nel primo, Bacon aveva ordinato la natura in tre differenti ambiti: la natura normalmente formata; la natura che varia di forma; e la natura lavorata. Il primo genere descriveva le specie della creazione, il secondo quelle che hanno subito aberrazioni; e il terzo la materia che ha ricevuto degli interventi artificiali. Il primo ambito è quello di minerali, vegetali e animali che non hanno avuto dei cambiamenti durante la storia; il secondo è quello delle forme naturali che hanno deviato in maniera casuale rispetto alle norme della creazione, e pur non costituendo nuove specie, testimoniano lo sforzo creativo della natura; e infine, quello delle arti intese come tecniche che possono trasformare la natura. Bredekamp vede come la divisione in questi ambiti segua la stessa organizzazione della *Kunstkammer*. In *Novum Organum*, Bredekamp ritrova invece i motivi della giustificazione teorica di questa divisione. Il motivo più rilevante è nel passaggio dal secondo al terzo ordine di natura: questo si dà senza netta cesura, e si definisce come il controllo per mezzo dell'arte dei cambiamenti della natura. Le forme casuali della natura non hanno differenze essenziali con le creazioni artistiche e sono in stretta relazione reciproca. Per Bacon, questa relazione è quella tra errore e correzione: l'arte corregge la creatività della natura, e la guida verso forme più efficaci, garantendone il successo delle trasformazioni. Secondo Bredekamp, questo è il motivo più rilevante perché conferma la struttura dinamica con cui pensa la storia delle *Kunstkammer*. Bacon include con continuità l'arte nella storia naturale, per comprenderla meglio e aggiornarne i metodi di indagine. Con questo, Bredekamp interpreta di nuovo il carattere di artificialità delle forme: il riconoscimento dell'artificialità della forma vale appunto come il

riconoscimento del minimo intervento che si può fare sulle forme naturali – fosse soltanto quello della comparazione e dell’organizzazione – e che per questo le rende riconoscibili in quanto immagini, e rende disponibile la comprensione del loro significato. Ma con Bacone diventa chiara la funzione che in ciò ha l’arte: il valore della storia naturale delle forme è rendere evidente il punto in cui diventa possibile intervenire sulle forme naturali, e di conseguenza diventa necessario ritrovare il senso del loro significato. L’arte ha la funzione di mediazione e offre le ragioni per la prima riflessione sul possibile intervento, trasferendo i propri temi di comprensione per dare un senso al significato della natura. Il sapere moderno, con la propria concezione di natura, si è allora costituito a partire dalla capacità di creare forme sviluppata con le produzioni della tradizione artistica, e con le sue conoscenze tecniche, pratiche e teoriche. Con lo schema che Bredekamp ha usato per la storia delle *Kunstkammer*, il sapere moderno si è configurato percorrendo a ritroso la serie degli elementi di forme naturali, scultura antica, opere d’arte, macchine e automi, riconoscendo le prime a partire dai successivi elementi. Il sapere moderno si è cioè organizzato pensando la continuità della storia naturale delle forme con il presupposto della loro realizzazione nell’artificialità e quindi nell’intervento dell’uomo.

Lo schema di Bredekamp è però significativo perché dispone non soltanto di un valore di continuità, ma anche di quello di discontinuità. La rottura della continuità degli elementi dello schema è altrettanto rivelativa dello sviluppo storico della cultura, e della sua organizzazione del sapere. Con ciò, la storia naturale delle forme diventa la misura in relazione a cui le posizioni dell’arte e delle tecniche (in rapporto con la natura) spostano gli equilibri di sistema dell’enciclopedia di saperi. In questo senso, anche la fine e la dispersione delle *Kunstkammer* – che si basavano sulla continuità di questo schema – sono un evento importante e ricco di conseguenze. A questo proposito, Bredekamp individua il decisivo momento di rottura nel XVIII secolo. In qualche modo, la continuità di forme, che aveva avuto nelle disposizioni visuali delle *Kunstkammer* la propria condizione di possibilità, si rompe e produce nello stesso istante una vera e propria crisi morfologica e iconologica del sapere. Senza una continuità di fondo con la natura, permessa dalla continuità delle forme artificiali con quelle naturali, le arti e le tecniche, che prima la rendevano comprensibile, producevano ora un abisso con la natura: si avviavano verso una pretesa di autonomia che non solo oscurava la comprensione più profonda dell’arte, ma rendeva anche meno accessibile e intuitiva la stessa possibilità di un’organizzazione complessiva e organica dei saperi. La rottura dello schema ha quindi causato prima la separazione delle arti dalla natura, e poi la divisione

interna tra arti meccaniche e libere. Tra le conseguenze di questa rottura, Bredekamp ha visto come si è prodotto un conflitto che ha coinvolto la cultura tedesca, attenta allo sviluppo tecnico e meccanico delle arti, e quella italiana, più attenta allo studio e alla preservazione delle arti antiche. Questo conflitto traduceva nella coscienza delle culture nazionali il più generale scontro, consentito dalla rottura dello schema e dalla separazione delle arti tra di loro (e con la natura), tra utilitarismo e libero sviluppo delle arti. Per Bredekamp, si preparava qui il terreno per la famosa *querelle des anciens et des modernes* nata con Charles Perrault. La teoria dell'arte assorbiva in sé il tema della rottura della precedente unità concettuale tra arti, tecnica, e natura, e lo traduceva nei valori di progresso e utilità. E anche questo aveva le sue implicazioni, di nuovo, sulla concezione di storicità: gli antichi non erano più il termine di mediazione necessario tra forme naturali e artificiali, ma erano invece una fase precedente, e di valore inferiore, superata dal progresso della tecnica moderna.

Per tornare alla storia delle *Kunstkammer*, tutto ciò vale come conseguenza e causa della loro dispersione: la separazione dalla natura della tecnica e delle arti libere ha infatti decretato la fine della loro funzione di esposizione globale e unitaria della realtà. Dalla loro dispersione sono poi sorte le collezioni specializzate di oggetti naturali e tecnici, che non erano però più in grado di organizzare una conoscenza effettivamente enciclopedica. Per Bredekamp, questa capacità dipendeva proprio dall'efficacia visuale delle forme, che garantiva all'ambito di ciò che è visibile, e allo sguardo che lo organizzava, il ruolo essenziale di giustificare l'ordine enciclopedico dei saperi di una cultura. In questo senso, la rottura dello schema di forme naturali, scultura antica, opere d'arte, macchine e automi, e la crisi morfologica e iconologica della conoscenza che ne è seguita, corrisponde a un fallimento dello sguardo e della stessa efficacia visuale delle forme come criterio di organizzazione del sapere. La storia naturale delle forme veniva così sostituita da riflessioni di ordine funzionale: vale a dire, le forme artificiali non erano più riconducibili a uno sfondo comune di possibilità, e a un primo e fondamentale ambito di efficacia di significati, e viceversa loro non lo rendevano più accessibile e comprensibile. Le forme artificiali venivano pensate ora in base alla loro funzione e ai loro obiettivi. Nelle collezioni specializzate che sostituivano le *Kunstkammer*, infatti, gli oggetti venivano raggruppati con criteri funzionali e tipologici, e così veniva negata allo sguardo la possibilità delle associazioni che percorrevano le somiglianze abolendo i confini – primo tra tutti, quello di natura e cultura – tra le diverse specie di oggetti.

Per Bredekamp, questa educazione degli sguardi tipica delle *Kunstkammer*, che dalla somiglianza delle forme generava un'organizzazione

significativa della conoscenza, non era però andata perduta, ma si era trasferita nelle prospettive e nei metodi delle scienze della vita, della psicoanalisi e soprattutto dell'iconologia. Questo è decisivo: infatti, se l'iconologia proviene dalla storia dell'arte, e se la storia delle *Kunstkammer* è legata a doppio filo con il futuro di questa, ma ancora, se la storia naturale delle forme è la storia critica delle sue origini, allora tutto quanto è stato detto vale come la giustificazione fondamentale di una ripresa e di un rinnovamento proprio del discorso iconologico. E ciò passa tanto dalla sua inclusione di una prospettiva ermeneutica, come più sopra, quanto soprattutto dalla sua capacità di proporre una critica della storia dell'arte che ne riveli i limiti e che recuperi i suoi obiettivi e le sue possibilità originarie. E queste corrispondono esattamente al punto di vista della storia naturale delle forme. Pertanto, quale ultimo aspetto di questa storia, Bredekamp vi ripercorre infine anche le tappe che hanno condotto alla costituzione della storia dell'arte come disciplina specifica. Ma a questo riguardo, è di nuovo determinante quella crisi morfologica e iconologica del sapere che è corrisposta alla dissoluzione delle *Kunstkammer*. Come ulteriore conseguenza, queste hanno infatti portato a un evento decisivo per la nascita della storia dell'arte come disciplina moderna. Ovvero, l'istituzione del museo. Questo evento è decisivo perché è sorta insieme la coscienza estetica, che è stata responsabile del depotenziamento dell'immagine, del suo confinamento entro i limiti dell'arte quale bella apparenza, e della considerazione dell'arte come fenomeno autonomo e chiuso tra le mura dei musei. Anche di questo rende conto lo schema con cui Bredekamp ha letto la storia delle *Kunstkammer*: La catena degli elementi si spezza però qui sul punto della scultura antica. È con lo studio delle sculture antiche di Winckelmann, a Villa Albani, che la storia dell'arte prende la strada dell'autonomia dell'arte e si chiude entro i limiti del fenomeno artistico. In Winckelmann, tuttavia, se la funzione artistica non è più in relazione con la natura, mantiene ancora il legame con la dimensione politica. Ma questo è dovuto alla separazione degli ambiti di libertà e utilità che la rottura del legame tra arte e tecnica, e di queste con la natura, aveva creato. Di conseguenza, il valore politico dell'arte non è che la testimonianza della libertà a cui la bellezza rimanda come sua condizione di possibilità, e secondo un'ideale che afferma come la nostalgia degli antichi sia l'unico modo di rapportarsi a un passato ormai irraggiungibile e di pensare questa bellezza. Con la *Storia dell'arte nell'antichità*, Winckelmann aveva studiato le opere antiche con criteri stilistici, e con descrizioni e classificazioni basate sulla storia dello stile, riportando questo solo alla questione del valore puramente estetico. Quello sguardo dinamico delle somiglianze tipico delle *Kunstkammer* veniva isolato e considerato valido soltanto per l'arte come fenomeno a sé. Ma per Bredekamp,

per recuperarne effettivamente il suo valore, è necessario riconoscere come l'isolamento dell'arte e la sua autonomia altro non sono che un determinato momento storico, che dipende per l'appunto da una crisi morfologica e iconologica dei saperi. E questo momento storico corrisponde d'altronde a un generale isolamento di ogni sapere, dove la coscienza estetica va insieme e di pari passo con una progressiva specializzazione delle scienze.

Per Bredekamp, la storia dell'arte deve prendere consapevolezza di ciò per liberare il vero valore di ogni fenomeno artistico. E questo valore riguarda esattamente la riattivazione di quel potere dello sguardo che è agli inizi della storia naturale delle forme. Ma l'iconologia, allora, deve ricordare alla storia dell'arte che questo è il suo stesso inizio, e deve educare di nuovo a questo sguardo. E la prospettiva ermeneutica avrà allora guadagnato con ciò il terreno fondamentale per esercitare la comprensione del senso lì dove davvero nasce

ivan.quartesan@unito.it

Bibliografia

- Platone, *Protagora*, Rizzoli: 2010
 Platone, *Repubblica*, Rizzoli: 2007
 Plinio, *Storia naturale*, Einaudi: 1982
 Alberti, L. B., *De pictura*, Polistampa: 2012
 Chiurazzi, G., *Seconda Natura*, Rosenberg & Sellier: 2021
 Jonas, H., *Organismo e libertà*, Einaudi: 1999
 Quartesan, I., *La nuova iconologia di Horst Bredekamp. Storia dell'arte, morfologia, e il potere delle immagini*, Mimesis: 2024
 Wittgenstein, L., *Ricerche Filosofiche*, Einaudi: 2009
 Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago UP: 1987
 Bredekamp, H., *Nostalgia dell'antico e fascino per la macchina*, il Saggiatore: 2020
 Bredekamp, H., *Art History and Prehistoric Art. Rethinking their Relationship in the Light of New Observations*, The Gerson Lectures Foundation: 2019

Ivan Quartesan è dottorando di ricerca presso il Consorzio di Filosofia del Nord-Ovest (FINO, Università Torino). Si occupa attualmente di studi visuali, iconologia e morfologia filosofica. Tra le sue pubblicazioni, si segnala il saggio *La nuova iconologia di Horst Bredekamp. Storia dell'arte, morfologia e il potere delle immagini* (Mimesis, 2024).