



## *Misurare per conoscere l'arte?*

Giuliana Quartullo

La riflessione sul tema “misure e dismisura” a proposito della Storia dell’Arte mi ha sorpreso a constatare che due degli argomenti che hanno impegnato a lungo i miei anni universitari e post-universitari si incentrano proprio su questo tema, pur non avendo apparentemente niente in comune. Analizzando questi argomenti a confronto, mi sono resa conto, peraltro, che sono tanto diametralmente opposti nelle cause e negli effetti quanto accomunabili e suscettibili della medesima trattazione, poiché rappresentano simbolicamente due itinerari gnoseologici contrapposti, come contrapposte sono le culture che li sottendono. Si tratta della Prospettiva rinascimentale e dell’Archeometria. Già i termini alludono a percorsi di indagine di segno contrario; l’uno, dal latino *perspicere*, penetrare con lo sguardo, guardare attraverso, richiama l’idea di proiettarsi al di là dei limiti, di voler rivelare un mondo nuovo; l’altro, dal greco *archaios*, antico e *metron*, misura, suggerisce l’intenzione di rivolgersi all’antico, al passato, di volerlo “misurare” per conoscerlo meglio.

I documenti relativi all’invenzione rinascimentale della prospettiva testimoniano in modo inequivocabile l’entusiasmo con cui venne accolta dagli artisti dell’epoca e il fascino che suscitava negli animi, infiammandoli a volte come una febbre d’amore. Vittima illustre ne fu Paolo Uccello, di cui il Vasari offre un quadro quasi patologico: egli riferisce come il pittore consumasse il suo tempo in “ghiribizzi”, costruendo “mazzocchi a punte e quadri tirati in prospettiva per diverse vedute, e palle a 72 facce a punte di diamanti”, tanto che “si ridusse a starsi solo e quasi salvatico... le settimane e i mesi senza lasciarsi vedere” e “visse più povero che famoso”. Questa biografia suscita un sentimento di

grande simpatia per il pittore geniale quanto stravagante e proprio il suo ingegno e le sue capacità pittoriche inducono a riflettere sul valore che egli attribuiva alla prospettiva. L'esclamazione riportata dal Vasari: "Oh che dolce cosa è questa prospettiva!" con cui Paolo Uccello coloriva i suoi studi, attesta, più che uno stato mentale patologico, la continua, rinnovata emozione di fronte ad un metodo che consentiva finalmente di misurare pittoricamente la realtà, ossia di trasportare sul dipinto con i mezzi pittorici tradizionali un modello mentale degli oggetti nello spazio, che avesse una validità assoluta e inconfutabile, proprio perché misurabile e suscettibile di verifica. Il misterioso fascino dei mazzocchi in prospettiva era proprio questo, era la possibilità di costruire sulla superficie bidimensionale oggetti estremamente complessi della realtà, senza avere la necessità che questi oggetti esistessero realmente, ma che avessero una propria esistenza virtuale, verificabile col calcolo matematico, misurabile e coerente e che potessero preesistere alla realtà. Era in un certo senso il primo entusiastico approccio alla realtà virtuale di cui gli artisti non potevano prevedere gli sviluppi, ma era nello stesso tempo di segno contrario alla moderna realtà virtuale, poiché, anziché aprire allo spettatore un mondo che allontanasse dalle esperienze concrete, offriva gli strumenti per una migliore comprensione di esse. L'artista misurava la superficie del dipinto o delle architetture in unità proporzionali alla misura dell'uomo e scandiva la profondità con spazi e distanze costruiti in base alla medesima unità di misura, facendo coincidere il ruolo dell'artista con quello dell'uomo-spettatore che si sarebbe trovato dinanzi o all'interno dell'opera, poiché garantiva ad esso la possibilità di sentirsi a suo agio nell'indagare questo modello di realtà e nello stesso tempo gli offriva un percorso conoscitivo ripetibile fondato appunto sulla fiducia nella "misurazione" del mondo in rapporto all'uomo e nella scoperta delle relazioni logico-matematiche che lo governano. D'altra parte l'assunto filosofico della costruzione prospettica è quello per cui di tutte le cose è misura l'uomo, il che implica un contenuto gnoseologico, espresso in arte non come mimesi, poiché ogni artista rappresentava un proprio modello mentale del mondo, ma, in virtù appunto della possibilità di costruire mentalmente tale modello, come risultante dell'incontro tra il divenire della realtà conosciuta e il soggetto conoscente.

L'Archeometria è invece una scienza moderna che si prefigge, con l'ausilio di sofisticate attrezzature, di "misurare" gli elemen-

ti costitutivi delle opere d'arte. Il campo della misurazione come strumento di conoscenza si sposta quindi dal mondo indagato attraverso il connubio tra scienza e arte, all'arte indagata attraverso la scienza; e si sposta inoltre dall'esigenza ottimistica di creare un modello del mondo conosciuto che avesse un valore universale, all'esigenza di raggiungere la conoscenza delle opere d'arte attraverso l'analisi dei particolari più minuti, infinitesimali che le costituiscono. Senza entrare nel merito indiscutibile del valore e dei risultati di tale disciplina ai fini della conservazione e del restauro dei beni artistici, mi limito qui a riportare delle riflessioni che mi hanno occupato la mente di recente e che nulla tolgono comunque all'entusiasmo con cui ho contribuito anch'io fino ad ora nell'impiego e nella diffusione dei metodi di studio dell'Archeometria.

Nell'ambito della recente manifestazione culturale romana dedicata all'artista Pietro da Cortona, un settore era dedicato all'esposizione dei risultati delle analisi archeometriche condotte su alcuni dipinti: fotografie di particolari ingranditi, radiografie, tabelle, grafici, istogrammi, stratigrafie della pellicola pittorica, insomma il mio pane quotidiano nell'ultimo periodo. Trovarmi di fronte a questo genere di messaggi all'interno di una pinacoteca, luogo sacro e familiare dove periodicamente mi reco per soddisfare il desiderio di arte e di storia, ha provocato in me sentimenti contrastanti: con sete quasi affannosa mi aggiravo tra istogrammi colorati proposti all'osservatore come la tavolozza del pittore, e cercavo un riscontro visivo nell'opera cui si riferivano, senza trovarvi affinità; tra le gigantesche stratigrafie della pellicola pittorica che allargavano a dismisura un microcosmo di colori del tutto differenti da quelli che avevo conosciuto fino allora osservando semplicemente i dipinti; tra le foto che ingrandivano ed illuminavano di luce innaturale i particolari di una mano o di una piega del pannello tanto da non avere più niente in comune con la mano e con la piega del dipinto originale. Il più delle volte ho attraversato momenti di panico perché non riuscivo a riconoscere l'opera alla quale si riferivano le indagini archeometriche, e alcune opere di cui erano presenti i risultati degli studi non erano neanche presenti in quei luoghi. Ero andata per saperne di più, per acquisire finalmente una conoscenza più dettagliata ed approfondita del pittore e del suo operato, ma sono uscita con le idee confuse e con la sensazione di aver chiuso un rapporto, di aver frantumato in mille pezzi un oggetto di valore con l'illusione di poterne conoscere tutti i segreti, e di ritrovarmi in mano

solo i cocci. Mi è tornata alla mente una frase del Vasari che parla di una sorta di violenza sulla natura da parte di chi conduce “studii troppo terribili” e che egli attribuisce al già citato Paolo Uccello, a proposito dell’assiduità e dell’affanno con cui il pittore studiava le regole prospettiche: il Vasari concepiva questi studi come una violenza, come l’espressione dell’eccessivo dominio della mente sulla natura. La stessa sensazione di violenza, questa volta nei confronti dell’arte, è emersa dentro di me in occasione di questa mostra, quasi stessi assistendo alla sacrilega violazione dello scrigno del passato. Ho avuto l’impressione di assistere al compimento di un ciclo, al verificarsi di un paradosso che vede l’arte come simbolo del rapporto dell’uomo col mondo: dagli artisti del Rinascimento, che per la prima volta hanno scoperto consapevolmente nell’arte lo strumento più idoneo ad esprimere la possibilità o l’illusione di abbracciare con la mente la realtà che li circonda, passando attraverso le oscillazioni che nel corso del tempo gli artisti hanno manifestato appunto tra quella possibilità o quell’illusione (ancora Klee affermava che l’arte non rappresenta, ma rende visibile la realtà) fino alla nostra civiltà cosiddetta dell’apparenza, in cui sembra non sia più sufficiente fermarsi a ciò che dell’arte appare alla vista per tentare di comprenderne il valore estetico, ma si avverte la necessità di scomporla e di misurarla, di tradurla in simboli, di rappresentarla trasfigurandone l’aspetto, di sottoporla a un’elaborazione logico-matematica al fine di avere l’illusione di conoscerne tutti i segreti. Come se, per apprezzare al meglio un brano musicale, ci venisse in mente di scomporre gli strumenti e il suono, di metterne in mostra i materiali costitutivi, le tecniche di realizzazione e i principi del loro funzionamento, elaborandone istogrammi e statistiche. La fruizione dell’opera d’arte accompagnata da radiografie, tac, stratigrafie, elaborazioni digitali e così via, soddisfa senz’altro la curiosità, ma allontana dal mondo di emozioni e di contenuti semantici che hanno dato origine all’opera stessa, svilendone il valore “magico” che ancora potrebbe conservare (penso alla tac eseguita su una mummia esposta alla bellissima mostra del Fayum), o semplicemente impedendone un rapporto naturale. È significativa in proposito una definizione dell’epoca moderna data dal sociologo e psicanalista C. Castoriadis, recentemente scomparso: è un’epoca, diceva, di “nuova barbarie”, poiché si sta alterando il rapporto naturale e in un certo senso magico tra l’uomo e il mondo, in nome di una scienza che mira al possesso-manipolazione della Natura, il che contraddice il significato stes-

so della ricerca scientifica.