

INTRODUZIONE

Contare quanti fili d'erba ci sono, di quali specie, quanto fitti e come distribuiti. In base a questo calcolo si arriverà a una conoscenza statistica del prato... Ma contare i fili d'erba è inutile, non s'arriverà mai a saperne il numero. Un prato non ha confini netti, c'è un orlo dove l'erba cessa di crescere ma ancora qualche filo sparso ne spunta più in là... Ma pure là dove non c'è che erba, non si sa mai a che punto si può smettere di contare.
(Italo Calvino, *Palomar*, Torino 1983, p. 16)

Bisogna insegnare alla materia a ricordare.
(Roberto Barni, 2020)

Volgersi indietro, cambiar direzione e avanzare a ritroso per riscoprire l'origine della strada che si sta percorrendo è un'esperienza coinvolgente ma rischiosa. La ricerca delle radici di un pensiero e di una metodologia di studio in cui ci si riconosce pone un compito aggiuntivo di equilibrio, la necessità di una doppia verifica sul peso di eventi, opinioni e relazioni all'interno del contesto ricostruito.

Premessa doverosa è una precisa definizione dei termini cronologici e disciplinari da un lato, nonché della prospettiva di osservazione da cui dipende il focus degli approfondimenti, dall'altro.

Il lasso di tempo considerato è fissato da due date

indicative e non rigide, che non precludono cioè ulteriori salti all'indietro o in avanti. Il 1874 è la data di pubblicazione del primo contributo dei *Kunstkritische Studien* di Giovanni Morelli e dunque di introduzione del suo 'metodo sperimentale' per l'attribuzione dei dipinti. Tale metodo rappresentò la prima proposta metodologica multidisciplinare e una trasformazione radicale per lo statuto epistemologico della storia dell'arte, che apriva i confini della disciplina alla medicina e all'anatomia comparata. La prima contaminazione tra scienze sperimentali e scienze storiche avveniva nel cuore dell'atto identitario dello studio storico-artistico: la

facoltà dello storico dell'arte *connoisseur* di riconoscere le opere d'arte.

Iniziava in quel momento lo studio scientifico dell'opera d'arte, l'analisi visiva accurata dei dettagli formali – e successivamente delle tracce materiali nel corpo delle opere – con l'unico ma poderoso ausilio tecnologico della prima tipologia di immagine tecnica, la fotografia. Proprio i primi passi della fotografia e la spinta verso una critica visuale e non più esclusivamente letteraria hanno autorizzato un primo sguardo all'indietro nel corso dell'Ottocento.

L'altro limite cronologico, termine temporale *ante quem*, è il 1938. In quell'anno si pub-

blicò il manuale *La Conservation des Peintures*, che l'Office International des Musées si era impegnato a coordinare e produrre secondo quanto promosso e richiesto dalle conclusioni della *Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture*, tenutasi a Roma nell'ottobre 1930.

Nello stesso anno, 1938, Alan Burroughs pubblicava *Art Criticism from a Laboratory*, il primo manuale di radiologia applicata allo studio dei dipinti, che raccoglieva i risultati delle ricerche intraprese dal Fogg Art Museum fin dal 1926 con campagne radiografiche condotte nei principali musei europei e americani.

All'interno di questa cronologia ho individuato le radici teoriche e storiche della *Technical Art History* e ho inteso raccontarne la nascita quale momento di svolta in un percorso che vede la partecipazione parallela di diverse realtà nazionali accademiche e museali – soprattutto non italiane – nonché una regia sovranazionale riconoscibile nell'Institut International de Coopération Intellectuelle.

In questo contesto, il ricorso alla moderna dizione di *Technical Art History* è quanto meno improprio rispetto al periodo descritto. Cionondimeno è funzionale al focus sul presente e sul recente passato, sulla crisi della storia dell'arte nell'ultimo scorcio del Novecento, quando per la nuova metodologia tale dizione è stata coniata in ambito anglosassone.

Lo sguardo sul presente è dunque uno sguardo sulla critica d'arte e sulla trasformazione in atto della storia dell'arte sotto la spinta sia delle ricerche tecniche e materiali sia dei nuovi *visual studies* che la rivoluzione digitale delle immagini ha prodotto negli ultimi anni.

Con sempre maggior evidenza e diffusione, la creazione ed elaborazione delle immagini, dispiegata dalle più recenti tecniche di *imaging* multispettrale si traduce nella capacità di generare e trasmettere conoscenza. Ciò investe e intreccia, apparentemente sottotraccia, un dibattito teorico e di ambito semiologico intorno alla valenza plurima dell'immagine e al dialogo/contrapposizione nei confronti del

linguaggio: dal pensiero filosofico e pionieristico di Vilém Flusser sulla natura delle “immagini tecniche”¹, alla “teoria dell'atto iconico” (Horst Bredekamp) attraverso cui “le immagini diventano entità autonome in grado di collegare l'inorganico alla cultura” (Libera Pisano)², fino alle riflessioni sull'immagine tecnica e scientifica, che nella definizione di immagine e di *imaging* considerano gli sviluppi tecnologici e descrivono il carattere di processo scientifico insito nella formazione dell'immagine tecnica (*Das technische Bild*)³.

La prospettiva che ho privilegiato in queste riflessioni è quella dello storico dell'arte e per questo la narrazione lascia sullo sfondo lo specifico tecnologico degli avanzamenti strumentali che hanno accompagnato – talvolta indirizzando talvolta seguendo – la nuova metodologia. Al contempo anche l'emergente

1. FLUSSER 1985.

2. PISANO 2015, p. 394.

3. *Das technische Bild* è un progetto di ricerca dell'Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik (Humboldt-Universität, Berlino), nato nel 2000; interdisciplinary-laboratory.huberlin.de/en/content/das-technische-bild.

scienza della conservazione, che partecipò a quella nascita, entra nella sceneggiatura come attore non protagonista.

Alcuni temi sono stati invece individuati e isolati con delle finestre che si aprono fuori dal racconto. Questo è il senso dell'apparato iconografico e documentale, che impaginato separatamente riunisce intorno alle immagini alcuni approfondimenti anche sulla scorta di estratti bibliografici o di documenti d'archivio. Tra questi – quali esempi in ordine di trattazione nel corso del volume e non cronologico – il caso del *Rembrandt Research Project*, primo e dibattuto tentativo di ricostruzione del catalogo di un pittore come opera collettiva e multidisciplinare; il dibattito sull'uso improprio della documentazione fotografica delle opere d'arte, attraverso la famosa critica di Heinrich Wölfflin (1896) alle riprese di sculture da errati punti di vista; la ricostruzione del programma della conferenza del 1930 con il documento delle sue conclusioni; i criteri di interpretazione delle radiografie di dipinti e il modello di report proposti da Alan Burroughs per l'archivio radio-

grafico del Fogg Art Museum. La costituzione del primo archivio dedicato alla documentazione scientifica dei dipinti, espressamente inserita nella lettura critica dei dipinti, rappresenta il segno tangibile di una consapevolezza acquisita in merito al contributo conoscitivo delle indagini.

Ho avuto modo di affrontare in passato quest'ultimo tema, insieme a quello della Conferenza di Roma del 1930. Entrambi sono al centro dei miei studi attuali con una rinnovata attenzione per la documentazione di archivio, grazie al dottorato di ricerca in corso presso l'Università di Genova⁴ e, successivamente, all'assegno di ricerca presso l'Università della Campania, che mi hanno spinto a ricostruire dall'inizio le vicende dell'ingresso di una metodologia di ricerca tecnica all'interno della storia dell'arte del Novecento e del suo impatto nella riconfigurazione composita e multipolare della disciplina. In questo quadro il presente volume intende avviare una narrazione che proseguirà con le tappe dell'evoluzione della *Technical Art History* nel secondo Novecento, quando tra l'altro il contri-

buto dell'Italia, abbandonato il ruolo lungamente rivestito di spettatore scettico se non di oppositore manifesto, avrebbe impresso una svolta alla considerazione delle ricerche tecniche attraverso il magistero e l'attività dell'Istituto Centrale del Restauro e dell'Opificio delle Pietre Dure.

Numerosi amici e colleghi hanno partecipato nel corso degli anni alle riflessioni raccolte in questo volume, che non sarebbe nato senza la pazienza di chi vive intorno a me (Sabina, Ian, Luca, Adriano). A tutti loro la mia gratitudine sincera e in particolare: Jaynie Anderson, Francesca Bewer, Giorgio Bonsanti, Andreas Burmester, Maria Ida Catalano, Silvia Cecchini, Angela Cerasuolo, Marisa Dalai Emiliani, Maria Beatrice De Ruggieri, Annamaria Ducci, Sven Dupré, Maria Clelia Galassi, Riccardo Lattuada, Valentina Locatelli, Maurizio Lorber, Sabrina Norlander Eliasson, Matteo Positano, Claudio Seccaroni, Richard Spear, Geert Vanpaemel, Elizabeth Walmsley, Andrea Zezza.

4. Progetto di ricerca: *Materialità e Imaging. Le nuove competenze della critica d'arte attraverso la storia della Technical Art History*, XXXIV ciclo dottorato di ricerca (*Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale*), Università di Genova.