

Nelle *Notizie preliminari* che introducono all'edizione italiana de *Le Antichità di Atene*, di J. Stuart e N. Revett, Giulio Aluisetti sottolineava che si era «adottata l'incisione a contorni, non solamente come la più spedita e meno dispendiosa, ma anche come la più gradevole generalmente agli artisti ed agli amatori di simili studj. Essi nella rappresentazione dei monumenti cercano, prima d'ogni altra cosa, la giustezza delle proporzioni e la purezza delle forme, che difficilmente si rilevano in mezzo alle masse d'ombra ed agli effetti del chiaro-scuro»<sup>2</sup>. E poco più oltre precisava che «Lo Stuart si è accontentato di contrassegnare i monumenti con piedi e pollici inglesi, e ha trascurato di aggiungere ai disegni le scale, che ne facilitassero l'uso. Sotto pretesto di evitare ciò che nella sua prefazione egli chiama spirito di sistema, ha eziandio omessa la misura del modulo. [...] Noi dunque, per l'opposto, abbiamo stimato utile cosa l'aggiungere, conservando le misure inglesi, una scala comparativa a ciascun monumento, la quale indichi il metro, il modulo ed il braccio milanese»<sup>3</sup>. L'Aluisetti pone in evidenza, in altri termini, due aspetti della restituzione grafica: quello della *misura* geometrica, connesso con il bisogno della corretta informazione metrica e morfologica, e l'altro relativo al valore soggettivo e «distraente» delle ombreggiature di commento.

La prima edizione inglese dell'opera è del 1748 e la straordinaria accuratezza dei disegni dà un'idea dello stadio evolutivo del rilievo e del disegno architettonico, della padronanza con cui è controllato il dominio delle misure e delle forme geometriche, oltre che delle capacità grafiche ed espressive. L'editore italiano ribadisce ed accentua questa matrice geometrica che connette il rilievo con la possibilità di decifrare e comprendere l'architettura. Una connessione già anticipata dall'Alberti, del resto, nel *Prologo* del *De re aedificatoria*, ove era stato tra i primi ad affermare il legame di stretta interdipendenza tra il «disegno» dell'architettura e le forme geometriche, tra «costruzione» e

misura. Raffaele Rinaldi, proprio in una riflessione sull'Alberti, annota che «La pratica del misurare, la misurazione, si pone [...] come tramite, come momento che getta un ponte tra il mondo dell'esperienza e il mondo degli oggetti ideali»<sup>4</sup>, e Ludovico Geymonat ribadisce che «[...] il campo di maggior rilievo ove l'Alberti diede prova del suo vigore scientifico è quello della geometria, strettamente combinata con la progettazione e realizzazione di armoniose costruzioni architettoniche»<sup>5</sup>. Da quel momento, la lunga tradizione dei trattati di architettura, con Francesco di Giorgio, Scamozzi, Serlio, Palladio, Guarini... ci testimonierà di una consapevolezza diffusa del rapporto pregnante tra geometria e architettura, a partire da quando l'artefice ne prefigura con l'immaginazione le forme e le misure, per poi tracciarne i contorni nella versione disegnata del progetto. È la geometria, poi, a governare il tracciamento della fabbrica sul sito, o la costruzione di muri, archi volte e cupole, di capriate e coperture; e a guidare la mano dello scalpellino, del carpentiere e del fabbro, mentre esegue conci, cornici, travi, staffe e grate. La geometria, nella sua potenza regolatrice, è utensile astratto che tramuta le forme naturali delle materie prime in figure artificiali determinate dalla volontà, dall'intenzione, dall'ingegno. Una volta realizzato, l'edificio conserverà lungamente l'impronta di questa creazione/trasformazione, e in ciò risiede forse buona parte della nostra fiducia nel rilievo: nella capacità che esso ci reintroduca, quasi si trattasse di un processo a ritroso, nel percorso strutturante della geometria, e si configuri, perciò, come un possibile grimaldello per la comprensione dell'opera.

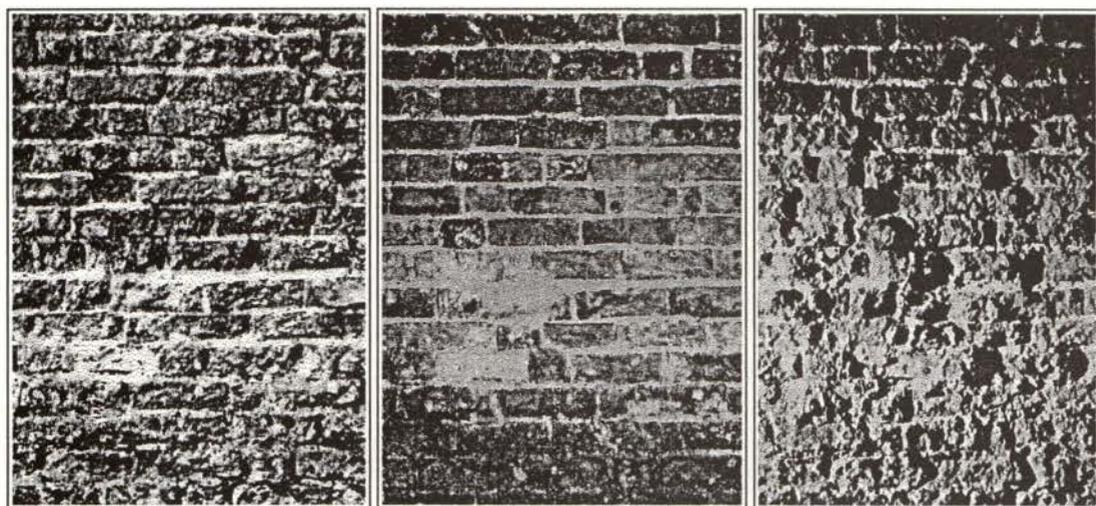
A partire da questa condizione di artificialità del costruito ha inizio la nostra «caccia» alle forme geometriche, secondo selezioni accorte di vertici, spigoli, superfici e volumi, in un compito che appare chiaro e complesso nel medesimo tempo, perchè tra le infinite misure eseguibili solo alcune sono praticabili, e non tutte ci aiutano a decifrare e a comprendere.

<sup>1</sup>Il Materiale illustrativo di questo articolo e gran parte degli argomenti di ricerca citati sono tratti da Alberto Torsello, *Oltre l'immagine - Tecniche di "Image Processing" per l'analisi dell'architettura*, Tesi di Laurea, IUAV, Venezia, 1992.

<sup>2</sup>G. Aluisetti, *Notizie preliminari*, in J. Stuart e N. Revett, *Le antichità di Atene*, prima versione italiana di C.G. Gaspare Truffi e Comp., Milano MDCCCXXXII, p. XII.

<sup>3</sup>Ivi, pp. XIII, XIV.

<sup>4</sup>R. Rinaldi, *Introduzione*, in L.B. Alberti, *Ludi matematici*, ristampa a cura di R. Rinaldi, Guanda, Milano



1. Immagini generate da uno stesso campione di muratura fotografato in luce diffusa, in luce incidente e in luce tangenziale.

Forme intenzionali e accidentali, regolari e trasgressive, compiute o semplicemente abbozzate... sono oggetto delle nostre indagini, e per esse mobilitiamo livelle e fili di piombo, nastri graduati e distanziometri, teodoliti e sofisticati strumenti fotogrammetrici. In questo lavoro investigativo non ci bastano le valutazioni approssimative e grossolane, ma chiediamo che il rigore analitico e la «precisione» siano sostegno all'individuazione e all'identificazione dei fenomeni; perchè siamo persuasi che la precisione punta a distinguere e separare ciò che l'approssimativo tende a confondere e a unificare, consentendoci di cogliere anomalie e differenze che aiutano a raggiungere la singolarità, l'eccezione, i caratteri distintivi delle cose. Nella potenzialità gnoseologica della trasgressione risiede probabilmente una delle ragioni più convincenti della domanda di precisione; tenuto presente, tuttavia, che ogni *diversità* implica dialetticamente le nozioni altrettanto fondative di *uguaglianza*, di *similitudine*, di *analogia*, di *equivalenza*.

Così, il rilievo delle geometrie diventa nelle nostre mani un efficace mezzo di decriptazione dello spazio costruito, aiutandoci a cogliere datazioni relative e assolute, leggi stereometriche e matematiche, qualità compositive e saperi tecnici, incertezze costruttive e fenomeni di decadimento. Ma determina ed impone anche

forme di trascrizione e di comunicazione nelle versioni più diverse di espressione figurale. Anzi, nella capacità di trasformare le acquisizioni critiche o scientifiche dell'indagine in messaggio, sta la garanzia che il rilevare non si riduca a mero atto illustrativo, non generi vuote immagini.

E tuttavia i caratteri dell'architettura non risiedono esclusivamente nella sua struttura geometrica, e questa non esaurisce le molteplici dimensioni dell'analisi. Inoltre, il ciclo che ha preso le mosse dalla mutazione della materia naturale in artificio costruito ci restituisce la fabbrica come oggetto a sua volta interagente con la natura dell'ambiente, in primo luogo con la luce, oltre che con il trascorrere del tempo e con gli accidenti del mondo. È la luce, anzi, che ne consente la percezione prima, una volta che la virtualità dell'opera pensata sia stata tramutata in concreta realtà oggettuale. Una luce che agisce almeno in due direzioni, quella del dispiegamento dei colori e, l'altra, della generazione delle ombre. Quelle stesse ombre che, se ridotte a mero espediente illustrativo, erano viste dall'editore italiano de *Le Antichità di Atene* come causa di confusione. Ma, se la luce è il medium primo e indispensabile per la percezione della fabbrica, è possibile assumerla come mezzo di indagine? Che cosa ci possono raccontare le ombre e i colori, al di là delle impressioni individuali e contingenti? Quale