

FORMAZIONE DELLA LINGUA ARCHITETTONICA

ROMANICA

Per quanto riguarda il problema dell'origine dell'ogiva rimando al corso dell'anno passato, riassumendo brevemente quel che interessa l'Europa occidentale. Presente nella prima metà del sec. X° nell'architettura araba di Spagna, l'ogiva passa da questa all'architettura mozaraba tra il 956 e i primi decenni dopo il Mille. In questi ultimi anni, corporazioni lombarde giungono in Catalogna, vi costruiscono un folto gruppo di chiese (primo esempio probabile: Sta Maria de Roses, 1022) fin verso la metà del secolo. ^{Le} Ritroviamo poi in Lombardia, dove portano il gusto per le nervature probabilmente appreso in Spagna: in ogni caso, dopo diversi tentativi in questo senso, costruiscono tra il 1067 e il 1093 la navata del S. Ambrogio di Milano, dove troviamo per la prima volta, a coprire l'intera navata d'una grande chiesa, usata la volta a crociera d'ogiva in senso romanico lombardo.

Gioverà chiarire che cosa s'intenda qui con tale senso.

Carattere generale e ben noto dell'architettura romanica è la divisione dello spazio in campate. Lo spazio, che nella basilica paleocristiana è unitario, nella basilica romanica appare invece diviso in blocchi, ciascuno dei quali coperto da una propria volta: le campate.

Questa divisione, in cui può essere riassunto e simboleggiato il processo, attraverso il quale, dal vasto

spazio unitario è "aperto" (copertura a capriate, etc.) della basilica paleocristiana.

La formazione e la diffusione di questa struttura spaziale a compartimenti - chiamata della église cloisonnée - sono state bene studiate dal Balkusaitis (1), il quale ha seguito l'azione di cotesto "principio" del cloisonnage non solo sulle planimetrie, ma anche sulle strutture degli edifici (mura o pilastri murali che sostituiscono le colonne, dividono le navate, modulano chevet e cripta, etc.; volte che "chiudono" i blocchi spaziali in luogo delle "aperte" capriate, etc. ; esso dunque investe non solo la sintassi, ma la stessa morfologia dei linguaggi architettonici) attribuendone infine l'origine all'Oriente[?]. Rimane tuttavia dubbio - salvo i casi in cui sia possibile accertare una puntuale trasmissione di singole ^{forme} prove - che il "principio" extraclassico, del cloisonnage spaziale in architettura possa attribuirsi, proprio per il suo carattere generico ed estremamente diffuso, ad una zona piuttosto che ad un'altra. In ogni caso la frammentazione in blocchi spaziali singoli e la loro disposizione paratattica, nel linguaggio architettonico europeo del primo millennio, ha una evidente corrispondenza strutturale nelle altre sfere della cultura europea di questo periodo, e in primo luogo nella lingua, in quell'ordine paratattico che informò la lingua parlata e scritta. A questo proposito, giova richiamare qualche osservazione molto significativa, dell'Ayerbach^{ba}. Per es. nella Storia dei Franchi di Gregorio di Tours - uno dei pochissimi testi conservatici di epoca merovingia -, egli avverte un analogo disgregarsi della sintassi antica e cagliarsi, per es., in "dialoghi o brevi parole dei personaggi, che esplodono istantanea-

(1) BALKUSAITIS, L'église cloisonnée en Orient et en Occident, Paris, 1941.-

mente e dell'attimo fanno scena" (già un~~l~~ chiaro "cloisonnage" paratattico dello "spazio"); mentre ciascuno di cotesti blocchi si aggrava di una materialità sensibile immediata. Così è della struttura della lingua di Gregorio: un latino che è certo corrotto grammaticalmente e sintatticamente; ma che soprattutto, ha già chiaro il cloisonnage; etc. (1). Anche nel campo del pensiero filosofico, o

(1) Il latino scritto nell'epoca del suo splendore, soprattutto la prosa, è una lingua quasi esclusivamente ordinatrice, in cui il lato materiale e sensibile dei fatti è più veduto e ordinato dall'altro, che reso evidente nella sua sensibilità materiale. "Tutta la forza e la sottigliezza della lingua è invece posta "nei legamenti sintattici, sicchè lo stile acquista, per così dire, un carattere strategico con articolazioni altrettanto chiare, mentre la materia che vi è inclusa domina, sì, ma non veramente rivelata ai sensi. Per tal modo gli strumenti del legame sintattico raggiungono somma acutezza, esattezza e varietà...." come appunto avviene nell'architettura romana, a cominciare dal dato tecnico del legame strutturale (cemento).

"La lingua di Gregorio invece è così fatta che può ordinare le circostanze solo molto imperfettamente; una serie di fatti che non sia semplicissima egli non sa rappresentarla dall'alto..... Essa però vive nella concretezza del fatto". "Il suo stile è in tutto e per tutto differente dagli autori della tarda antichità, persino cristiani...." Quando Gregorio scrive, la catastrofe è già avvenuta, l'Impero è precipitato, l'organizzazione spezzata, l'antica cultura distrutta, ma la tensione è finita, e il suo animo, più libero, più immediato, non più premuto da compiti irrealizzabili e da richieste inassolvibili, sta di fronte alla realtà vivente, pronto ad abbracciarla, ossia / ad agire praticamente su di essa...." / X

Un cloisonnage più accentuato e maturo si riconosce nelle Leggende Sacre e Canzoni di gesta primitive, per es., La Chansn d'Alexis, con la quale siamo già

teologico, o mistico, è abbastanza chiaro, che all'intendimento dello spazio come giustapposizione di blocchi indipendenti, risponda l'atteggiamento, che è stato chiamato neopitagorico, delle scuole carolingee benedettine sottomesse alla legge magica del numero; che in un primo tempo - già in epoca merovingia in Francia, longobarda in Italia - è più ovviamente il 3.

./.. nel Mille, e tuttavia ^{si} vi precisa anche la ristrettezza dello spazio vitale; ("La sconfinante ampiezza del mondo esteriore e interiore con le sue innumerevoli possibilità immagini e strati è scomparsa") e non vi è che una serie di fatti senza legame a una serie di quadri di una vita di santo, "indipendenti, di cui ognuno contiene un gesto espressivo e nello stesso tempo semplice". Più ancora, nella Chanson de Roland quest'ordine parattico si impone con tale evidenza da divenire ragione di stile: nella disposizione metrica delle lasse, nelle frasi, nei dialoghi, ecc.: tutto "è composto di proposizioni principali collocate l'una accanto e contro l'altra come blocchi, e la loro indipendenza paratattica è messa in ancor maggiore evidenza dalla insistente indicazione del soggetto parlante". Il poeta procede a scatti ad arresti "pone gli avvenimenti uno accanto all'altro, li fa avanzare e retrocedere, cosicchè i rapporti causali, modali e perfino temporali sfumano e si confondono" e in perfetto accordo con questa paratassi di "contenuto" è naturalmente la struttura della lingua, il cui "nesso è disuguale e privo di grammatica" e della strofa, con le sue assonanze "per cui ogni riga sembra una forma indipendente e tutta la strofa un fascio di membri indipendenti, quasi fossero bastoni o lance della stessa lunghezza e dalla punta uguale legati insieme". Sicchè Auerbach avvisa qui "una forma nuova che non si basa sul periodare e sulle figure retoriche, ma sulla forza di blocchi linguistici indipendenti, posti gli uni accanto agli altri". Certo nella

/Auerbach
12

./..

Così dapprima (Centula, Corbia, Aniane, Conques etc.) vi è una generica triplicazione degli edifici ecclesiastici (basilica triformis); ma presto la paratassi dei blocchi spaziali si articola nel corpo dello stesso singolo edificio avviando il linguaggio architettonico verso la "quadratura" dello spazio romanico.

Per giungere a questo, tuttavia, occorre che i diaframmi murarii cadano e che i blocchi si coordinino, occorre insomma che avvenga il passaggio dalla paratassi alla sintassi.

Passaggio decisivo al punto, che si può affermare che sia esso a determinare la svolta tra l'alto e il basso Medioevo - quella svolta così fondamentale, che si pone intorno al fatidico anno Mille.- ¹⁰ ciò che distingue infatti le strutture, non solo dei linguaggi artistici, ovviamente, ma di tutta la cultura dell'Europa dei secoli prima, da quelli dopo il Mille è appunto questo risolversi della compartimentazione spaziale in una coordinazione progressivamente sempre più chiara e completa. La quale, ^x non avviene d'improvviso, in architettura si sviluppa attraverso gradi successivi di scioglimento dei diaframmi

.//. Chanson de Roland, rispetto alle leggende e canzoni più antiche " tutto è più compatto, il nesso è più marcato; il singolo quadro ogni tanto è più movimentato, ma la tecnica della rappresentazione - e ciò significa più d'un puro procedimento tecnico, perchè racchiude in sè quell'idea della struttura che il poeta e gli ascoltatori attribuiscono all'azione - è sempre la stessa: un allinearsi di quadri indipendenti".

(Le citazioni di Averbach sono tolte da Mimesis, Einaudi, 1956.) Auerbach

murarii che dividevano i blocchi, e di raggruppamento più organico di cotesti blocchi.

V'è però, in questa evoluzione, una differenza tra l'Europa Settentrionale e la Meridionale, specie l'Italia. Nell'Europa del Nord, rispetto alla Spagna e all'Italia, le piante degli edifici, specie delle grandi chiese abbaziali, si fanno più complesse; ma il principio che vige, nei primi secoli, è sempre quello della moltiplicazione dei singoli vani chiusi e della loro disposizione paratattica.

Poi - e già in periodo carolingio - questo raggruppamento assume - come le lasse d'una Chanson de geste - un certo equilibrio strofico; e si precisano, agli estremi della strofe architettonica (vale a dire della sfilata dei vani dell'edificio) i due nuclei di chiusura caratteristici: quello occidentale o Westwerk, e quello orientale od Ostwerk - che rimarranno poi anche nell'architettura del secondo millennio in queste terre. Li possiamo vedere, per es., nel Saint Riquier di Centula, la cui forma ci è stata tramandata da incisioni riproducenti il perduto Chronicon Centulense; questa chiesa di Angilberto, costruita tra il 790 e il 799, ci offrirebbe, secondo alcuni studiosi, il primo esempio di "quadratura separata".

Meno d'un secolo più tardi, la "quadratura" investe lo spazio non più solo orizzontalmente, ma anche verticalmente. Questo nuovo passo sulla via della soluzione della paratassi altomedievale è compiuto dall'architettura ottoniana. La chiesa di S. Ciriaco a Genrode dell'a. *Genrode* 961, è infatti, probabilmente il primo esempio di "quadratura alzata". La navata centrale, con tetto e traviature, è un blocco di spazio unitario e chiuso; ~~per~~ lo spazio - *mentre*

delle collaterali è costituito da due blocchi sovrapposti che s'affacciano, molto timidamente ancora, ~~della~~ *sulla* navata. Nelle pareti di questa quindi, tra i sostegni (che sono pilastri alternati a colonne) e le finestre altissime, si inseriscono le polifore delle tribune. L'architettura romanica dell'Europa del Nord non andrà molto più innanzi di questa - qui ancora elementare - soluzione: questa parete divisa in tre zone sovrapposte ha già invece i dati *in nuce* fondamentali della parete della navata romanica del nord Europa.

Giacchè, se, come ho detto, il "superamento" e la coordinazione dei blocchi di spazio cloisoné - che segnano il passaggio dall'alto al basso Medioevo - sono un processo comune a tutta l'architettura medievale dell'Europa, è diverso il modo come questo procedimento avviene: ed è proprio questa differenza, che interessa l'intera sintassi dei linguaggi architettonici, ciò che distingue l'una dall'altra le varie zone in cui si divide l'arte romanica.-

ROMANICO EUROPEO E ROMANICO LOMBARDO

La nostra filologia non può evitare di considerare gli elementi lessicali e grammaticali - volte di varia forma: a botte semplice o con sottarchi trasversali; a crociera -; i pilastri rostrati; le lesene; le archeggiature, e infine la stessa croisée d'ogive -, e di indagarne origine, trapassi, trasformazioni (nell'asse, direbbe De Saussure, diacronico); ma la nostra linguistica, su cui si fonda la critica e la storia, dovrà sempre tener presente che tali elementi avranno diverso valore costruttivo e figurativo in relazione al diverso modo col quale nelle varie architetture verrà attuata la soluzione spaziale (asse sincronico).

Nell'architettura romanica lombarda (in concreto: nella navata del S. Ambrogio di Milano) ritroviamo cotesti elementi largamente diffusi; ma, quanto a lingua, siamo dinanzi a qualcosa di nuovo e di diverso: paragonabile, per qualche lato, alla struttura del volgare italiano quando sarà per essere assunto da Dante.

In S. Ambrogio, infatti, non vi sono solo quegli elementi comuni (sia pure con uno sviluppo eccezionale della crociera d'ogive sull'intera navata: il primo esempio nella storia dell'architettura), e non vi è solo lo scioglimento della struttura paratattica del primo millennio; vi è una particolare articolazione sintattica, di piena coerenza, del linguaggio architettonico.

Mentre nell'architettura romanica d'Oltralpe l'an-

tica paratassi sarà disciolta per via di unificazione dei blocchi, in S. Ambrogio essa viene superata per via dialettica, con una composizione che potremo dire organica. I singoli blocchi quadrati, non hanno più i muri massicci a chiuderli e a separarli, ma non per questo hanno perduto - come avviene nel romanico nordico - la loro individualità: sono divenuti campate, ciascuna delle quali è ben definita, e si pone, con le altre, in un rapporto dialettico. Ad ogni grande campata della navata centrale corrispondono due campate nelle navatelle: sicchè lo spazio si divide non solo in senso longitudinale, ma anche lateralmente; e non solo in senso orizzontale, ma anche verticale, perchè sulle navatelle vi sono le tribune.

Le volte a crociera costolonata (croisée d'ogive) sono adottate in S. Ambrogio con quell'eccezionale sviluppo, appunto per innervare una sintassi coerente con un tale spazio articolato in tutte le direzioni.

Infatti la copertura a capriate - anche dove i sostegni si modulano, come nelle pievi dell'Esarcato di Ravenna - o la volta a botte, anche ritmata da sottarchi come nelle chiese asturiane, e in gran parte delle chiese romaniche francesi, (es.: S. Benoit sur ~~la~~ Loire) portava ad allineare i sostegni in superfici determinate dalle parallele prospettiche; e pertanto definiva un blocco di spazio unitario e impostato nella sola direzione rettilinea, dalle ~~navate~~ *navate* all'abside, analogamente a quanto s'è già visto *la facciata* avvenire nell'architettura ottoniana (es. Gemrode).

Questo spazio della navata unito, cristallino, chiuso da pareti parallele continue, le quali sul piano dell'immagine sono campiture d'un chiaroscuro tenue, leg-

gero, tutto in superficie - perchè le aperture che sboccano dalle navatelle e dai matronei nella navata non giungono ad immettervi una plastica densità di penombra, e quindi indicazioni della profondità ~~latente~~ dello spazio - questo *laterale* spazio risolto dunque in immagini di superficie, il cui sviluppo non può essere coerentemente che, appunto, sul piano, e quindi tende alla verticalità - rappresenta senza dubbio una soluzione romanica, perchè è una riduzione ad unità dello spazio cloisonné e paratattico dell'architettura del primo millennio; ed abbiamo visto essere questo il carattere fondamentale di ogni architettura che si dice *romanica*, *ma* è soluzione ottenuta più per elisione, che *IM* per articolazione, dei nessi linguistici. E' necessario ripetere - anche perchè sarà fondamentale per l'intendimento del gotico - che tale soluzione delle pareti della navata in superfici unitarie si conserverà, fundamentalmente, nel romanico francese; anche quando lo spazio sarà concluso in alto, non più dalle capriate - che tuttavia si conserveranno a lungo in più d'una regione di Francia, anche in pieno sec. XII^o - ma da magnifiche volte, le quali però, e non senza ragione di coerenza stilistica, saranno in Francia quasi costantemente a botte, almeno sulla grande navata, ed anche in epoca relativamente avanzata: mostreranno dunque una potente definizione del blocco spaziale rettilineo della navata; ma, nel confronto col S. Ambrogio, scarse connessioni laterali.

Non mancheranno, pur nel romanico francese le volte a crociera; ma saranno nel più dei casi sulle navatelle: avranno quindi un significato pressochè opposto a quello lombardo; o, quando copriranno la navata, non vi avran-

no un senso molto diverso di quello d'una volta a botte scandita di arconi trasversali: non giungeranno insomma a infrangere con le loro indicazioni divergenti l'unità di superficie dell'immagine delle pareti, che rimarrà sempre quella d'un piano verticale di scarso spessore.

1a

Precisamente per questo il romanico francese, anzichè aggravarsi, come il lombardo, di chiaroscuro plastico, andrà sempre più sciogliendosi in una superficie di chiaroscuro sempre più tenue. E perciò da esso appunto potrà sorgere il gotico, il quale finirà quasi con l'annullare le pareti, togliendo ad esse sostanza, riducendole ad una trama di linee ragnate contro un fondo immateriale di luce diffusa tra le cui maglie potranno inserirsi coerentemente le splendide campiture delle vetrate.

E anche l'ogiva quindi - vedremo - nell'architettura gotica non potrà avere che questo senso: di modo, di conclusione si direbbe sillogistica, d'un discorso estremamente consequenziale valido per sè: per la sua connessione lineare astratta dallo "spazio".

Le volte a crociera di S. Ambrogio hanno tutt'altro senso che nel romanico francese: non concludono blocchi spaziali isolati o si legano a coprire un corridoio spaziale uniforme; ma assicurano un'organica unità di definizione a spazi divergenti: assommano sul piano l'orientarsi dello spazio in ogni direzione.

Questo è appunto il valore anche delle ogive in S. Ambrogio: sostituendosi ai muri compatti dell'antico cloisonnage al limite dei blocchi, la loro trama di nervature ha il compito di legare sintatticamente i blocchi di spazio diversamente orientati che per l'innanzi erano

solo giustapposti, in un'inerte disposizione paratattica. Cotesto articolarsi degli spazi è già evidentemente attuato dalle volte a crociera: l'ogiva ha il compito di darne una concisa definizione lineare e, soprattutto, di far convergere le divergenti indicazioni di spazio nel pilastro composito, il quale raccoglie in un unico nodo, in una suprema sintesi insieme strutturale e figurativa, tutte le direzioni dello spazio della basilica.

Infatti: ad ogni campata della navata ne corrispondono, nelle navatelle, due in orizzontale e due in verticale; di conseguenza, sui piani paralleli che limitano

la navata, gli altissimi pilastri, che raccolgono la caduta degli archi di questa, si alternano a pilastri minori, che reggono gli archi e i costoloni delle volte delle navatelle e dei matronei. Tali archi e costoloni sono le definizioni degli episodii spaziali di tutta la chiesa: perciò avviene che su un'unica superficie (parete della navata) si allineano e si compongono le indicazioni non solo delle diverse direzioni, ma anche della diversa capienza, del diverso volume di cotesti spazi. Infatti, a campate maggiori corrispondono archi e nervature più spessi; a campate minori, archi e nervature più tenui: e tutti sono raccolti in un unico nesso (i pilastri).

Archi e nervature non sono soltanto i limiti dei blocchi di spazio divergenti; sono anche i conduttori delle forze antagoniste sul cui equilibrio si regge l'edificio: sono essi infatti, che convogliano il peso delle volte sulla puntuale resistenza dei sostegni.

Anche il complesso contrasto di forze che pone in essere l'intera costruzione si raccoglie dunque nei

gangli dei pilastri: i quali sono più o meno grossi e modulati; in maniera da reagire con maggiore o minore intensità alla luce, secondo la maggiore o minore portata del peso che in essi si scarica. Non soltanto, quindi, i diversi valori di spazio, ma anche i diversi valori statici e costruttivi si raccolgono - urtandosi e conciliandosi - in questi nodi fondamentali dell'architettura romanica lombarda: la quale in tal maniera risolve sintatticamente la paratassi spaziale e costruttiva dell'architettura medievale precedente.

Ed, evidentemente, risolve anche la paratassi linguistica, in senso figurativo; ed è modo diverso da quello in atto nel romanico d'Oltralpe. Avvertendo tali differenze il Focillon osservava: " même dans une nef ovûte *voûtée* d'ogive comme celle de Saint-Ambroise à Milan, avec ses tribunes, avec l'alternance de ses piles savantes, l'interprétative de l'espace et le traitement des masses sont plus *-petation* latines que romans" (1). E' osservazione acuta, anche sul piano di una critica figurativa dell'architettura romanica. E' infatti innegabile che, alla base della composizione, e insieme della immagine degli spazi di Sant'Ambrogio, vi sia quella duplicazione spaziale, che abbiamo visto come uno

(1) Art d'Occident, 1938, pag. 89.-

dei conseguimenti più notevoli dell'architettura tardoromana, specie negli edifici accentrati (S.ta Costanza, San Lorenzo, San Vitale) (1).

S'è anche visto, come tale duplicazione spaziale tardoromana abbia diversa interpretazione e diverso seguito in Occidente e in Oriente, a Bisanzio: mentre qui (es. S.ta Sofia di Costantinopoli) la dialettica spaziale - e quindi chiaroscurale - tra vano centrale e ambulacro che lo circonda, vien quasi annullandosi a favore d'un vano che ritorna unitario perchè vuol rappresentare uno "spazio neoplatonico". (areopagitico), immobilmente contemplato: la cui immagine perciò espunge ogni drammatico contrasto chiaroscurale, in Occidente cotesto contrasto dinamico permane, anzi è portato alla sua espressione più matura nel San Vitale di Ravenna.

Di qui, il modulo dell'edificio duplicibus muris (l'espressione è appunto di Agnello ravennate) passerà all'architettura longobarda (es. Santa Maria in Pertica a Pavia etc.), carolingia (es. cappella palatina di Aquisgrana, tra il 796 e l'804) e, più largamente, preromanica (es. S. Lamberto di Muizen, sec. X; cappella di Valkhof, sec. XI°; rotonda di Ottmarsheim, c.1045, ecc.) preferibilmente in edifici accentrati, ma anche, in qualche misura, in taluni a schema longitudinale.

E' opportuno rammentare che Milano - particolarmente - aveva ospitato uno dei più maturi, più organici e significativi tra cotesti edifici duplicibus muris tardoro-

(1) Cfr. BETTINI, L'Architettura di S. Marco.

scopri il San Lorenzo (fine sec. IV°): la cui duplicata spazialità e chiaroscurata immagine è credibile siano rimaste impigliate in loco, fino a che non furon riassunte dal rinnovato atteggiamento urbano della cultura milanese dopo l'anno mille. Qui è probabilmente la radice del carattere, chiamato dal Focillon "più latino che romanico" dell'architettura lombarda in generale e del S. Ambrogio in ispecie: in questa ripresa, qui forse più congeniale che altrove, della duplicazione degli spazi nella costruzione, e dell'accentuazione chiaroscurale nell'immagine, dell'edificio.

Non dovrebbe essere necessario precisare, che tale ripresa fu in realtà una traduzione di latino in volgare: una nuova e diversa interpretazione linguistica di quel "principio" tardoromano.

In San Lorenzo, e negli altri edifici tardoromani duplicibus muris, la duplicazione degli spazi si risolveva infatti, sul piano dell'immagine, in un rapporto pittorico: come nella pittura e nella scultura (avorii etc.) mediceo-romaneschi del IV° sec., l'immagine era ottenuta alla maniera ancora, grosso modo, compendiaria: con grandi macchie di chiaroscuro di lontana origine "illusionistica".

Ma, nei secoli successivi, l'esperienza bizantina aveva unificato, e quella altomedievale (postbarbarica) dell'Occidente aveva poi cagliato, consolidato coteste macchie in "masse" omogenee, urtate secondo la già considerata struttura linguistica paratattica: e, da cotesto urto rigido, quel che era affiorato sul crinale erano, evidentemente, linee.

Forse, tale procedimento, comune a tutta l'arte

d'Occidente nel primo millennio, è dal più degli osservatori meglio avvertito in pittura che in architettura: è infatti più facile accorgersi quanto la tenace e tagliente linearità dei profili, per es., di una Madonna altomedievale d'Occidente contrasti con l'immagine tutta colore di una Madonna paleocristiana o bizantina; nella quale le linee non hanno autonomia sintattica: segnano soltanto il punto di incontro tra campi di colore direttamente urtati (anche se per avventura la Madonna occidentale adotti lo stesso schema iconografico della Madonna paleocristiana o bizantina). Ma, in architettura, avviene il medesimo.

Insieme con la disposizione paratattica delle masse, l'accentuazione lineare dell'immagine è dunque presente, in varia misura, in tutti i linguaggi artistici del Medioevo; fatta eccezione soltanto per il bizantino che, per questo lato, rimane il maggior erede del pittoricismo romano, divenuto cromatismo a partire dalla crisi del cubismo tetrarchico, agli inizi del IV° secolo. La "spiegazione" di cotesto linearismo occidentale (secondo l'asse diacronico) può essere complessa: oltre che nell'esito più ovvio d'ogni struttura paratattica dei linguaggi artistici, può essere ricercata "storicamente" nell'arte dei barbari: in quella celtica, diffusa da secoli nel Nord Europa e riaffiorante con impreveduta energia nella composita cultura carolingia, e in quella (prevalentemente zoomorfica) che gli invasori germanici trassero dall' "arte delle steppe" e portarono in Occidente nel periodo delle migrazioni: ho discusso quest'argomento altrove (1).

(1) BETTINI, L'arte alla fine del mondo antico, 1948, pp.134-137.

Ad ogni modo, sta il fatto che cotesto carattere lineare è presente anche nell'immagine architettonica del Sant'Ambrogio: anzi è essa ~~essa~~ specialmente che ne distingue, 10 3 sul piano linguistico, il chiaroscuro, da quello degli edifici tardoromani duplicibus muris.

Giova soprattutto notare, che sono i medesimi elementi, i quali definiscono gli spazi e strutturano l'edificio, quelli che ne realizzano figurativamente l'immagine: questa convergenza mirabilmente puntuale attesta la maturità e la coerenza del linguaggio architettonico di questa chiesa.

Infatti; i mezzarchi che s'affacciano alla navata con le loro ghiera, i sottarchi che cavalcano le navate, le ogive diagonali delle crociere che si innestano nei pilastri, infine questi pilastri, che raccolgono in uno tutte quelle articolazioni, segnano - come s'è visto - i limiti delle campate in cui lo spazio è diviso, e insieme sono i nodi d'equilibrio su cui si regge materialmente l'edificio; ma sul piano dell'immagine sono, essenzialmente, linee. Già l'Argan, del resto, aveva bene osservato che in S. Ambrogio, "se i diversi valori spaziali si risolvono pittoricamente su un unico piano, sommariamente ma rigorosamente indicato dalla verticalità dei pilastri e dal suggerimento orizzontale della cornice di archetti, le indicazioni lineari corrispondenti alle singole forme accentuano la diversità di qualità pittorica dei vari spazi; ed è dunque l'intensità e la frequenza della linea che, commentando e indicando i limiti delle masse, determina il valore dell'edificio, ora slanciandosi altissima al sostegno delle maggiori crociere e distinguendo le spinte degli archi trasversali da quel-

le dei costoloni, ora riducendosi a breve suggerimento di un più debole e appena accennato valore di sostegno, come nel sottile risalto che collega i pilastri dei matronei a quelli delle navate minori (1)!

Per aver più chiara quest'analisi - senza della quale il problema figurativo, anche della cattedrale gotica, rimarrebbe insoluto - giova rammentare quanto avvertiti più d'una volta (perchè, pur essendo ovvio, non vi si presta spesso la dovuta attenzione); e cioè che le strutture e gli "spazi" dell'architettura diventano immagini (si traducono in colore, in chiaroscuro) sotto l'azione della luce. E, in realtà, null'altro ci rende evidenti le differenze formali, per es., tra una basilica paleocristiana, una romanica, e una gotica, quanto il diverso impiego dell'illuminazione in ciascuna di essa attuata.

Si legge nei manuali che la chiesa romanica lombarda ha quella sua scarsa illuminazione, perchè i suoi costruttori, obbedendo alla necessità di sostituire alle leggere capriate le pesanti volte in muratura (anche per via degli incendi) dovettero adottare i pilastri e fare i muri perimetrali spessi e massicci, con rade e strette finestre, perchè meglio reggessero l'accresciuto peso delle coperture. Sarebbe più proprio dire, ch'essa è costruita a quel modo per dar alla luce quel senso: per ottenere, con la luce, la dosatura chiaroscurale di quella immagine.

(1) G.C. ARGAN, L'Architettura preromanica e romanica,

Infatti, la copertura a volte - a parte ch'essa, come s'è visto, non è affatto, insieme coi muri massicci e coi pilastri che la reggono, una "novità" romanica: anzi è la chiusura più coerente dello spazio cloisonné alto-medievale - non avrebbe impedito ai costruttori lombardi di illuminare la chiesa con grandi finestre al sommo della navata; specie se, come a Sant'Ambrogio, le volte eran crociere: numerosi esempi romani (tra gli altri, le grandi sale termali: Terme di Caracalla, Terme di Treviri, etc.) stanno a provare che il sistema dei finestroni lunettati, che intagliano i semicerchi del piedritto sotto le cappe laterali delle crociere, era il più ovvio per illuminare vani in tal modo coperti.

E invero questo sistema - seppure con modificazioni nella forma delle finestre, che non alterano tuttavia il valore della luce - si conserva nell'alto Medioevo: nell'architettura bizantina, per es., la più legata alle origini tardoromane; ma anche in Occidente; e infine si trasmette alla stessa architettura romanica di molte zone della Francia: si perpetua insomma in quegli edifici, la cui immagine non vuol essere un chiaroscuro articolato in profondità: cui dunque giova, più che un risentito contrasto di luci e di ombre, un'illuminazione diffusa, piovente uniformemente dall'alto. E sarà questa luce appunto che, come vedremo, avrà la sua massima espressione nelle amplissime finestre nell'abside e al sommo della navata, nella claire-voie della cattedrale gotica.

Non così in S. Ambrogio; anzi, è qui che possiamo cogliere, per l'appunto, uno dei caratteri figurativi di maggior significato, che distinguono questa chiesa lombarda,

e le altre che ne derivano, da quelle romaniche del nord dell'Europa; ed è in questo distinguo, che potremo tra poco individuare il punto di divergenza, a partire dal quale, il romanico nordico, e particolarmente francese, potrà trasformarsi in gotico; ma non il lombardo, e più generalmente l'italiano: il quale semmai potrà essere considerato - e lo fu infatti da parecchi studiosi - un "preludio" alla lingua che doveva essere la più tipica dell'Italia: quella del Rinascimento.

La divergenza può trovare risposta anzitutto nelle generali strutture delle varie zone della civiltà globalmente intesa, del Medioevo europeo: strutture che in Italia sono diverse da quelle dell'Europa settentrionale. La civiltà cui appartiene il S. Ambrogio di Milano e in genere l'architettura romanica italiana è la civiltà dei liberi comuni; ma il comune in Italia ha aspetti, non solo più precoci, ma fondamentalmente diversi dal comune, per es., di Francia o di Germania (1).

(1) Tale sfasamento non appare abbastanza sottolineato dagli autori di "storia sociale" dell'arte: per far l'esempio più divulgato, A. HAUSER, il quale inizia il capitolo relativo all'arte romanica, nella sua nota opera (vol. I^o, ediz. ital. Einaudi 1955, cap. VII^o, p. 277 sgg.) dichiarando: "L'arte romanica fu monastica, ma anche aristocratica. E' forse qui che si rispecchia nel modo più evidente la solidarietà spirituale fra clero e civiltà" etc.: da ciò deriverebbero la "natura sacrale" dell'arte romanica, il suo formalismo ("la civiltà feudale, essenzialmente antiindividualista predilige anche nell'arte ciò che è generale e uniforme", p. 291) ecc. Idee analoghe in archeologi non italiani (p. es. G. DEHIO, etc.): i più avvertiti come FOCILLON, PANOFSKI, ~~restano~~ notando la differenza tra nord e sud dell'Europa, met-

— notando

est

le liz

Il fenomeno del comune - è noto - cioè di quella "organizzazione associativa che unisce e collega gli abitanti delle città, è dovuto allo sviluppo economico dei secoli X° - XI° ed è generale per tutta l'Europa medievale". Ma, nel Nord, " la città come organismo giuridico e

./.. bene da parte il romanico italiano (specie lombardo), considerandolo un "eccezione" (Panofski: " E veri creatori (dell'arte romanica) sono i popoli dell'Europa di nord-ovest e si può dire che essa nelle mani di altri popoli (come in certe regioni della Francia del sud e dell'Italia centrale) non si sia così sviluppata, nè si sia mantenuta così pura, così romanica" .La scultura tedesca dall'XI° al XIII° secolo, "Pantheon" Milano, 1954, p.9), etc., e tutta la sottile analisi del grande studioso è condotta trascurando, o lasciando in margine (appunto come "eccezione") il romanico italiano. La nostra "storia dell'arte" al contrario non si occupa generalmente che del romanico italiano, con tendenza a considerarlo non eccezionale ma tipico; e in genere trascura le connessioni con la cultura considerandola forse, per malinteso crocianesimo, hizzarrie di "generici", se non addirittura storture metodologiche.

E' un fatto che l'arte, che si dice romanica, dell'Europa, attesta, nella sua area più estesa, i caratteri rilevati dalla maggioranza dei "medievalisti" stranieri, è che, per questo lato, quella può essere detta il "vero", "tipico" romanico; e quella italiana, invece, eccezionale. E' questione di parole: l'importante è precisare una differenza di strutture; e, per chi vuol andare un po' più a fondo della semplice constatazione di queste, riconoscere una differenza analoga nelle altre strutture della civiltà delle diverse zone di Europa. La differenza, in poche e approssimative parole frattanto si può così impostare: culturalmente quel che per l'Europa del nord è l'arte delle cattedrali gotiche, per l'Italia è l'arte romanica. Un'asserzione come la seguente di Hauser (loc. cit. p.311): "urbana e borghese è l'arte delle cattedrali gotiche, in

./..

- tou
13

1e

politico si limita a quel mondo territoriale e personale che costituisce la città nel senso economico del termine"...

"La città francese; belga, tedesca ed inglese è un mondo

chiuso e distinto, una eccezione, un isolotto in mezzo ad una società che continua a vivere in condizioni giuridiche e politiche affatto diverse"...." Il comune d'Oltralpe è un fenomeno socialmente e territorialmente isolato, limitato alla specifica natura economica del mondo cittadino"...

"Condizione essenziale della storia delle città medievali d'Oltralpe è il distacco fra città e territorio, ecc. ".

La città italiana invece ha "caratteri fondamentali che la

./.. confronto dell'arte romanica, monastica e nobiliare" non ha senso per l'Italia, dove anzi si potrebbe quasi rovesciare il rapporto e denominare urbana l'arte romanica ; monastica e nobiliare ("cavalleresca", "cortese", etc.) l'arte gotica.

E' ovvio che coteste qualificazioni non vanno sopravvalutate, ai fini di una storia dell'arte concreta (caddendo nell'equivoco di identificarle con qualificazioni formali); ma non vanno nemmeno trascurate, se non addirittura scartate. Lo "sfasamento" in fatto di civiltà comunale tra l'Italia e il Nord - per cui si può dire che l'Italia precede di circa un secolo il resto d'Europa - ed il carattere non borghese ma cittadino del comune italiano rispetto agli altri, se considerati nelle fondamentali strutture di cui sono indici culturali, possono dir molto anche sulle strutture formali specifiche delle opere d'art~~l~~, in particolare d'architettura, nei periodi romanico e gotico. E nessun mezzo, che giovi ad un'approssimazione il più possibile articolata di coteste strutture formali nelle opere concrete, dev'essere da noi trascurato in obbedienza al "genere" di categorie critiche che pretendendo d'essere storiche sono astratte e non "operative".

le
a

distinguono nettamente dalle città di altri paesi d'Europa. "La sua funzione è di "unità e d'organizzazione di un mondo più vasto della città stessa, ma gravitante in essa. A differenza delle città d'Oltralpe la Civitas italiana non è un mondo isolato, singolarizzato e distinto ma è invece un nucleo di unità e di coordinamento, ecc."

Questa caratteristica è stata da parecchi considerata come effetto della tradizione romana, secondo la quale la "Urbs" non era che il nucleo centrale delle Civitas, di una entità più vasta e complessiva". . In questo senso si può parlare di persistenza nell'Italia di comunale della tradizione romana; non già - come vuole Ottokar - (1) "nella persistenza attraverso i secoli di determinati istituti giuridici o di determinate cariche pubbliche, come hanno affermato alcuni storici..... Invece la persistenza di centri preminenti che di fatto mantengono la coesione del territorio circostante è un fatto fondamentale nella storia cittadina d'Italia.... e solo in questo senso è lecito parlare di tradizione romana nella formazione del Comune italiano". Sia come si vuole: sta il fatto che in ciò sta la sostanziale differenza fra il Comune italiano e quello del resto d'Europa.

Non è difficile "spiegare storicamente" questo fatto.

(1) N. OTTOKAR, Il problema della formazione comunale, su "Problemi storici e orientamenti storiografici", Como 1942, pp. 217 segg.

Nell'interpretazione corrente del Medioevo, specie per le sue manifestazioni di immediata intuibilità, quali son quelle dell'arte, e in particolare dell'architettura e dell'urbanistica, non si tiene, di solito, il conto dovuto del fatto che l'alto Medioevo, almeno fino al Mille, non fu una civiltà, o meglio una cultura, urbana (come quella antica greco-romana, e quella dei tempi moderni): una cultura voglio dire che ~~abbia~~ ^{avesse} il suo centro e il suo fondamento in quella particolare struttura della convivenza umana che diciamo, propriamente, città. I barbari che invadono il crollante impero romano non sono fondatori di città, nè sono stirpi che portino nel loro bagaglio culturale la città come valore.

Cotesti invasori, già nomadi, che divennero i ^{diventano} nuovi dominatori, la classe nobiliare e militare della nuova società che si va costituendo, abitano non la città, ma il castello -ed il castello feudale è l'interpretazione germanica non già dell'urbs o delle civitas, ma, appunto, del castrum o castellum romano: fortificazione isolata, incontrata dai barbari sul limes, della quale essi conservarono le fondamentali strutture e il carattere di auto-sufficienza.

Le altre installazioni alto-medievali, che socialmente sono - salvo che per le discipline gerarchiche diverse - dai castelli feudali, ma che con questi hanno in comune il carattere isolato e autosufficiente, sono i conventi. Anche questi hanno dentro le loro mura tutto ciò che è necessario a quella particolare vita associata che è la vita monastica. Sicchè la struttura dell'Europa continentale dell'alto Medioevo appare anch'essa compartimentata e pa-

ratattica: formata più che da un insieme organico di città vere e proprie collegate da strade, da una costellazione di castelli e di conventi, ciascuno dei quali è un piccolo mondo chiuso in se stesso, nell'orbita del quale gravitano le scarse popolazioni rurali ad esso asservite, ma che in esso trovano anche la loro difesa. Le grandi vie di comunicazione sono abbandonate, invase dalla solitudine. Oltre l'esiguo lembo di terra coltivata intorno al castello o al convento, v'è la foresta, il deserto, o la palude.

Quanto era rimasto delle antiche città ospita ancora un popolo decimato e immiserito, il quale si serve di quei ruderi come si potrebbe servire di caverne nella roccia. Su questi ruderi dall'XI° secolo in poi nascono le città medievali. Queste non sono filiazione nè delle installazioni feudali (castelli), nè delle installazioni monastiche (conventi) sebbene possano essere - come pensano molti storici - di fondazione aristocratica; e l'autorità religiosa vi rimanga senza dubbio preminente.

Ma ecco appunto dove si determina la differenza tra l'Italia e il Nordeuropa. Nel nord il Comune si costituisce come un nuovo nucleo isolato e "cloisonné", che si pone, almeno agli inizi, in rapporto ai precedenti "compartimenti" del castello e del convento in una situazione di opposizione "paratattica". Come già osservato, gli abitanti del comune nordico presentano una figura specifica, socialmente ed economicamente distinta (la borghesia) gli elementi che non partecipano all'attività economica del mondo cittadino si trovano anche fuori dell'organismo giuridico e politico della città. Il territorio che dopo l'unione degli abitanti in un'associazione giurata potrà essere

chiamato "comunale" comprende soltanto la città propriamente detta, più alle volte una zona limitatissima (baulleuca; baulleu, baunmeile) già strettamente connessa al nucleo cittadino per ragioni economiche o militari"....(1)

Quei comuni "sorgono come isolotti e sempre rimangono tali, non assolvono alcun compito di unificazione e di amalgamento riguardo al mondo esterno. Da qui il profondo dualismo (città - campagna, borghesia - nobiltà terriera) che si manifesta in tutta la vita dei paesi oltremontani e che persiste anche dopo il comune assoggettamento a forze unificatrici superiori, dualismo che viene superato solo nel corso dei secoli XVIII e XIX. " Questo fatto va tenuto presente da chiunque voglia tracciare una storia delle "città" anche dal punto di vista formale. Come già indicai in un corso a Bressanone su Dieci città esemplari, una struttura (anche figurativamente intesa) come quella del complesso Versailles-Parigi non si riscontra in Italia, e vi sarebbe storicamente inspiegabile; mentre in Francia dà forma, anche in epoca così avanzata come il Seicento, appunto all'antico dualismo borghesia - nobiltà, cioè " spazialmente ": città - castello.

In ogni caso, in Italia, questo dualismo, se mai vi fu, è superato e composto già nel Medioevo, appunto perchè la città non vi è, come si disse, nucleo a se stante; ma riassume il significato della urbs come centro organico

(1) OTTOKAR, l. cit.

della civitas. Ciò può esser dovuto a maggior forza della tradizione romana; a maggior numero e maggiore civiltà di città antiche esistenti sul territorio; alla presenza ivi di Roma col suo valore esemplare per tutto il Medioevo.

L'urbe del IV° sec., già cristiana e ancor intatta, aveva fissato l'immagine favolosa ~~della~~ Roma perennis. Verso il 500 Fulgenzio esclamava: " Quale mai sarà la bellezza della Gerusalemme celeste, se tale è lo splendore della Roma terrestre! " All'estremo opposto del Medioevo, Dante non trova altro paragone all'abbagliamento che lo coglie alla soglia del Paradiso, che l'emozione dei barbari del nord, i quali

" vedendo Roma e l'ardua sua opera
stupefaceansi....."

Questa stupefazione si trasformava tuttavia, più che in impulso all'emulazione, in furore di distruzione (Roma fu saccheggiata nel 410 dai Visigoti; nel 455 dai Vandali; nel 544 e nel 547 dagli Ostrogoti; nell'846, già ridotta ad uno scheletro di città, fu devastata dai Saraceni; e non basta, persino nel sec. XII° i Normanni la saccheggiarono; e infine nel 1527 era la volta dei Lanzichenecchi e degli imperiali del conestabile di Borbone). Cotesto accanimento nel furore distruttivo contro la città (e non soltanto di Roma, naturalmente) non è tutto e soltanto spiegabile con la "prassi" della guerra, l'avidità di bottino, ecc.: si direbbe che esso obbedisca ad un odio contro la città come tale (psicologicamente comprensibile, perchè la città, appunto è struttura estranea allo spirito degli invasori, da essere dunque distrutta).

Presso gli Italiani ciò avvenne di rado, anche

nei momenti più appassionati delle lotte di parte (Farinata non soffrirà di "torre via Fiorenza" anche se in mano della parte avversa): l'idea della città, e quindi della città per antonomasia, l'Urbe, sembra rimanga inestinguibile nelle popolazioni pur decimate e terrorizzate. Innumerevoli leggende e vere e proprie superstizioni assicurano durante tutto il Medioevo il prestigio dei Mirabilia Urbis; in attesa che si interrogano - e, come sapete, non c'è bisogno di ~~rinvviare~~ per questo al Rinascimento - i resti crollati degli archi, dei fori, dei templi: con un sentimento di emulazione, appunto, cittadino che non ha paragoni altrove. — arrivare

Così avviene che le città italiane medievali, quando si ricostituiscono dopo il Mille, non concepiscono altro titolo di nobiltà che la loro, il più delle volte immaginaria, origine romana. Non si tratta di nazionalismo, quanto di un sentimento, appunto, cittadino, caratteristico dell'Italia. Al di là della notte dell'alto Medioevo, quelle città, affermandosi nel loro assetto sociale e urbanistico come città, ~~si~~ richiamano alla città per antonomasia, all'Urbe. Tipico è il caso di Firenze: che in realtà non è una città romana, ma a credere ^{al} le cronache medievali sarebbe una figlia privilegiata dell'antico impero, confermata nei suoi diritti da Carlomagno: Dante arriva ad affermare che la città di Firenze è costruita sul modello di Roma: ad imaginem suam atque similitudinem.

In ogni caso quel che a noi interessa è questa fondamentale differenza tra il comune medievale europeo e quello italiano. Il comune medievale del Nordeuropa è, in tutti i sensi - territoriale, sociale, giuridico - una

unità singoli, non solo isolata, ma contrapposta al resto del mondo (1). In Italia, invece, il Comune ha un processo di formazione, ed una struttura (territoriale, sociale, economica ed anche urbanistica e architettonica) diversi. Non è un nuovo nucleo che si giustappone ai nuclei preesistenti e circostanti, ma è un centro unificatore, un nesso associativo che assorbe e coordina nella città gli avanzi del potere feudale ed ecclesiastico.

(1) "Quale nucleo sociale, è eminentemente borghese, vale a dire che ne fanno parte elementi di un determinato tipo sociale e di una specifica attività economica. Soltanto la popolazione dedita ad una determinata attività economica, cioè mercanti o artigiani, fa parte dell'organizzazione cittadina. La città oltramontana è un isolotto borghese, socialmente e territorialmente chiuso e specificato. Soltanto gli elementi trafficanti (i "borghesi") partecipano dell'organizzazione cittadina, e soltanto essi più tardi, dopo l'autonomizzazione dell'organismo cittadino, faranno parte del Comune. Gli altri elementi, anche se per una ragione o per l'altra abitano nelle città, sono completamente estranei alla sua organizzazione interna". La terra o i feudi della nobiltà che si trovano nel territorio circostante; non hanno nulla a che fare con l'organismo cittadino.

La città è effettivamente un mondo socialmente e territorialmente chiuso e singolarizzato, e fra essa e la campagna circostante, non esistono legami o interferenze di sorta...

I signori infatti valgono in quanto diventano cittadini; l'autorità religiosa vale non come sistema conventuale, ma come sistema vescovile: - cioè, anch'esso, cittadino. - Pertanto, lo sviluppo della città medievale italiana è preceduto, non, come nel resto d'Europa, da un isolarsi di elementi localmente e socialmente specifici, ma dal formarsi di un'unione assorbente, dal convergersi e fondersi di elementi eterogenei (1).

Se vogliamo estrarre, dal diverso configurarsi del comune medievale e della sua città in Italia e nel resto d'Europa, uno schema di "struttura spaziale", troviamo piuttosto ovviamente che nel nord Europa lo "spazio cittadino" è una dimensione scarsamente e uniformemente articolata, un sistema omogeneo, insomma una "massa" contrapposta ad altre "masse" in un insieme ancora paratattico; laddove lo spazio della città italiana accusa già nel Medioevo una organicità di "corpo". I due termini sono usati qui col significato ad essi attribuito dal Panofski. "Corpo

(1) "Il concentrarsi in un punto di tutte queste forze eterogenee, dipendenti da diversi sistemi di dominio che però tutti fanno capo a un centro crea una base comune di solidarietà e di e di amalgama. La forza d'attrazione dei centri, che è il fatto fondamentale della storia italiana, costituisce un fattore d'unificazione che supera gli elementi storici di divisione e di isolamento. La città compie l'unione di un mondo vasto e complesso, assorbe e frammischia elementi eterogenei, cancella i contrasti della loro provenienza da diversi sistemi di dominio". (N. OTTOKAR, loc. cit.).

O X

è forma tridimensionale e materiale la cui relazione artistica è garantita dall'unità delle singole parti determinate, individuali, per forma e per funzione; massa è anch'essa forma tridimensionale e materiale (e come tale si presta quale substrato ad un nuovo stile plastico-monumentale), ma non è forma la cui relazione artistica è garantita dall'unità di parti indivisibili, indifferenziabili, omogenee; per il corpo si tratta di un quantum discretum, che trova la sua consistenza nel legame delle sue membra; per la massa di un quantum continuum che trova la sua consistenza nell'unità dei suoi atomi....Realizzare questo principio della massa in tutta la sua complessità e purezza spettava al romanico" (1). Questo (in accordo con la citata opinione del Panofski: che il "vero" romanico sia quello nordico) si addice alla struttura dell'arte romanica del Nordeuropa - come alla struttura delle città e dei comuni del Nordeuropa, che sono appunto, s'è visto, socialmente e territorialmente, economicamente, un quantum continuum. Il romanico italiano, e in specie lombardo, è invece, come il comune e la città italiani, non una massa ma un corpo: un quantum discretum.

Rivediamo infatti il Sant'Ambrogio di Milano. Il suo spazio non è certo lo spazio indiviso, intriso di luce uniforme, della basilica paleocristiana. V'era stata di mezzo la ingens sylva del primo millennio, con la sua struttura spaziale, compartimentata, "cloisonnée", e pa-

(1) E. PANOFSKI, loc. cit., p.11

ratattica. Ma ora, stinta l'aspettazione ~~metafisica~~ della parusia dell'anno Mille; le città si ricostruiscono, in Italia, non già come masse, da allineare alle altre masse degli "spazi" feudali od ecclesiastici; ma come corpi che debbon essere organicamente costruiti e formati. E le nuove basiliche sono parti organiche di coteste città.

Le maggiori e le più significative basiliche romaniche d'Oltralpe sono espressioni certo mature e articolate, ma non già dello spazio della città come s'intende in Italia; ma dello spazio del convento (struttura, s'è visto, non urbana): sono chiese di abbazie; sicchè giustamen-

te Focillon poteva scrivere che " il programma della basilica romana^{na} è quello di una sorta di reliquiario im- romanica menso, ma aperto a tutti. La chiesa monastica di questo tempo è insieme la chiesa dei monaci e la chiesa dei pellegrini". (Art d'Occident, p.61). E' di solito più vasta e grandiosa e monumentale della chiesa romanica italiana, poichè deve rispondere alle funzioni complesse delle grandi e ricche abbazie: di questo mondo a sè, che ha una sua propria struttura; e se anche è - com'è di fatto il più delle volte, meta di pellegrinaggi, ciò non modifica, anzi riafferma il carattere autosufficiente del suo spazio conventuale. Il quale non si smentisce nemmeno quando la basilica romanica francese è cattedrale di una città: giacchè anche allora essa partecipa assai scarsamente allo spazio urbano: appare distinta da questo, in un suo nucleo sempre autosufficiente, non coordinato. Sant'Ambragio invece (come le altre basiliche romaniche italiane in genere) è nella città, fa parte organicamente, di questo corpo, che in sè riflette, perchè è anch'essa un corpo -

realizza lo spazio com'è inteso dalla civiltà comunale italiana: come rapporto organico di forze che in esso convergono e si tengono in equilibrio. -

E' chiaro infatti che lo spazio di Sant'Ambrogio non è un quantum omogeneo, ma un organismo, che si articola punto per punto su un contrasto attivo di forze individualizzate. Le sue campate sono certamente masse; ma non inerti; anzi contrapposte dinamicamente. Il punto, dove più agisce questo contrasto come tale, dove i blocchi spaziali si affrontano: proprio questo nodo in S. Ambrogio non è disciolto, come nella basilica paleocristiana; non è nemmeno posto, pacatamente, monumentalmente, quale "dato di fatto", come nel romanico nordico, è invece ribadito, martellato. Questo nodo sintattico; questa cerniera insieme dello spazio, delle forze che vi si tengono in equilibrio, e della immagine, è il pilastro composito: nel quale, come si è osservato, cadono, si concentrano i fondamentali gangli costruttivi (che reggono l'edificio), architettonici (che dividono lo spazio), e figurativi (che qualificano il chiaroscuro dell'immagine).

1a



In quanto elementi figurativi, s'è già detto,

X

ch^e essi sono linee: non soltanto per la condizione storica per cui il linguaggio artistico, globalmente inteso, del Medioevo occidentale, è un linguaggio fondamentalmente lineare; ma, nel caso specifico, perchè solo la linea, tenace, continua, energica, può esprimere coerentemente quel senso di vitalità dinamica. Dunque la "forma" della chiesa di S. Ambrogio è costituita da blocchi di densa penombra definiti tuttavia, al limite, da taglienti, tese indicazioni lineari, le quali si raccolgono in nodi isolati

22

*cioè dunque la ragione dell'isolamento dell'opera è questa: mentre una
definita aggettiva lineare delle parti costituenti.*

61

e in tal modo compongono lo spazio e la sua immagine non per abbandonato livellamento, ma per una combattuta contrapposizione, che trova equilibrio nel suo stesso contrasto.

Qui ha evidentemente la sua ragione di profonda coerenza anche la condotta della luce di S. Ambrogio: la cui navata non è rischiarata ~~conformemente~~ dall'alto - dal- ^{uniformemente} le consuete finestre sotto tetto-, ma solo indirettamente, e dalle aperture di facciata. - Una luce vasta uniforme diffusa, come quella della basilica paleocristiana, avrebbe diluito il chiaroscuro e dato un valore tutto diverso all'immagine; una luce più limitata, ma sempre diffusa e uniforme, come quella della maggior parte delle chiese romane d'Oltralpe, avrebbe dato all'immagine un chiaroscuro omogeneo (con valore appunto di massa compatta, scalfita in superficie, ma non articolata in profondità: di quantum continuum); una luce vasta irrompente dall'alto - come sarà quella delle cattedrali gotiche - avrebbe quasi annullato la densità chiaroscurale del corpo per lasciar vivere soltanto l'"astratto" disegno delle linee. L'architetto di Sant'Ambrogio non adotta nessuno di cotesti partiti: non pratica finestre nella grande navata che rischiarata con la luce laterale filtrata attraverso le navatelle e i matronei: e limita anche cotesta luce facendola penetrare a fatica per le strette e rade finestre dei fianchi: così egli ottiene una penombra greve, che dà all'immagine dei blocchi di spazio laterali il valore insieme di campitura di fondo, e di denso spessore. Cotesta duplicazione degli spazi e della luce, discende, come s'è detto, dal partito tardoromano attuato soprattutto negli

edifici accentrati duplicibus muris; ma l'architetto di Sant'Ambrogio se ne giova per trarne, non già un'immagine di pittoricità "compendiaria" come nell'arte del IV° secolo; ma un'immagine accentuatamente lineare: dove la linea articola e lega il quantum discretum chiaroscurale, facendo della massa, appunto, un corpo. La penombra della navata infatti darebbe l'immagine di una massa indifferenziata, omogenea (il quantum continuum del romanico nordico) se un'alta luce intensa, diretta, tagliente non ~~l'articolasse~~ *— altra* l'articolasse, dividendo, distinguendo, precisando i limiti dei blocchi spaziali. E' la luce che irrompe dalle facciate; una luce di proiettore, il cui raggio trascorre ~~lun-~~ *70* gitudinalmente tutto il vano della navata fino al pontile della cripta: e così colpisce già via tutti gli elementi della costruzione che su questo vano s'effacciano. Tali elementi sono quegli stessi gangli che sostengono l'edificio e ne dividono lo spazio: pilastri compositi, sot-tarchi e mezzarchi, ogive; rasi da questa luce, diventano linee luminose a margine della penombra, e così divengono struttura del chiaroscuro di questa immagine. E sono intagliati a spigoli vivi, appunto perchè la luce che trascorre la navata da capo a fondo non li avvolga (come fa con le morbide colonne paleocristiane e bizantine) ma si arresti sul loro filo di rasoio acuto, tenace, che si campisce sulla densa penombra delle navatelle, con lo stesso valore del profilo d'un crocifisso di Giunta Pisano ritagliato contro il "basso" inerte del fondo.

Tagliente sempre - cioè "lineare" alla maniera più "pura" possibile - cotesto crinale luminoso tuttavia s'accende e si smorza secondo il maggiore o minore volume

dei risalti delle costole degli archi, delle ghiere dei mezzarchi e dei sottarchi, delle nervature diagonali delle crociere; e quel volume, a sua volta, riassume e significa la maggiore o minore capienza delle campate di cui figura il limite: sicchè non genericamente tutto lo spazio, ma ogni parte in cui questo spazio è suddiviso e articolato e contrapposto, trova la sua definizione pittorica in cotesta sintassi di linee. X

Ha notato Erwin Panofski che la "massa" dell'arte romanica corrisponde nel pensiero filosofico e teologico del ^{alto} Medioevo nel vero e proprio senso al concetto del "linus terrae", che si contrappone allo "spiritus vitae", quale cosa profondamente diversa e in nessun modo ad essa collegata. Una materia morta senza vita e senza volontà alla quale si congiunge l'anima immortale solo attraverso un miracolo incomprensibile come dice la filosofia scolastica del secolo XII°.

E' ancor, da notare che queste sottili osservazioni si addicono all'arte romanica d'Oltralpe, più che a quella lombarda. In questa, si direbbe che il dualismo, che tanto affatica il pensiero medievale prescolastico, con le sue continue oscillazioni tra agostinismo ed anti-agostinismo, sia risolto di fatto nel concreto di uno "spazio" attivo, non speculativo - il medesimo spazio, strutturalmente, del comune italiano con la sua città e con i

suoi problemi pratici connessi con questa forma della vita associata. Alla formazione di tali strutture, si ha l'impressione rimangano estranee le tormentose sottigliezze del pensiero nordico, specie francese, che porteranno a quella "scientia" gotica, di cui i grandi architetti francesi del Duecento si considereranno "doctores": quella scientia senza della quale - proclamerà uno dei loro ultimi rappresentanti - ars nihil est; mentre i goffi lombardi continueranno a credere che l'arte sia cosa intuitiva, che di tutto possa aver bisogno fuorchè di scientia.

E, nel caso del Sant'Ambrogio, pare avessero ragione - giacchè qui si può dire che il limus terrae della massa non rimanga inerte e morto, ma sia mosso e ravvivato dallo spiritus vitae di quell'organica sintesi di linee che ne vince l'inertezza, e trasforma la massa omogenea e indifferenziata in un corpo organico e vivente. ravvivato

In questo senso, si può consentire con quegli studiosi (Panofski e Focillon tra essi) che, a proposito del romanico meridionale, e italiano in ispecie, parlano di protorinascimento: giacchè il Rinascimento ha voluto ordinare razionalmente un cosmo, ma un cosmo di corpi organicamente articolati, non di masse, per quanto rarefatte. La prospettiva lineare, che rappresenta tipicamente la teoria rivoluzionaria del primo Rinascimento, "crea un coerente rapporto d'esistenza, il quale, appunto perchè è solo tale, deve essere completato dalla vitalità intima e organica dei suoi singoli oggetti" (Panofski): il linearismo prospettico del Quattrocento fio-

rentino è dunque un mezzo di conoscenza degli oggetti rappresentati : la cui organicità è anch'essa struttura razionale, garanzia di conoscibilità (perciò appunto in Leonardo, per es., il disegno è insieme e simultaneamente mezzo di rappresentazione artistica e strumento di indagine scientifica). Si comprende dunque come il romanico italiano possa maturare la visione del Rinascimento.

E si comprende anche la ragione di coloro, che hanno affermato essere l'arte gotica l'ultimo, più maturo e più organico conseguimento dell'arte romanica francese. Come questa, infatti, l'arte gotica non vuol rappresentare lo spazio come corpo - oggetto, che può essere conosciuto perchè organicamente composto nelle sue tre dimensioni e rappresentato come tale. Il pensiero gotico, ~~come vedremo~~, è il pensiero della filosofia scolastica; la quale vuol risolvere il dualismo ^{at.} medievale tra materia e spirito, addirittura annullando uno dei due termini: la materia, per lasciar sussistere soltanto lo spirito, il quale solo, propriamente, ha vita (san Tommaso arriverà a dire che l'anima non ha nemmeno bisogno di incarnarsi perchè, essendo immortale, può esistere come puro spirito senza corpo). Così l'architettura gotica, partendo dallo spazio inteso come massa dell'architettura romanica francese, cerca la propria "verità" e vita in una sorta di annullamento di cotesta massa, o almeno di assoggettamento di essa alla "pura" razionalità (connessione, consenzionalità logiche) dello spirito.

La "prospettiva" del Quattrocento fiorentino è, certo, disegno: come tale, "cosa mentale": ma essa sorge dalla tradizione figurativa e architettonica del romanico

italiano, che aveva alla base non l'inertza della "massa" (materia), ma l'organicità del "corpo" (S. Ambrogio). Anche la "forma" gotica è, nella maniera più esplicita e forse più pura, disegno; ma che, nell'impossibilità di dialettizzarsi con la "massa" della tradizione romanica francese, cerca di annullarla, o almeno di rarefarla al possibile.

Mentre dunque l'ideale del disegno del Rinascimento è la conoscenza del mondo per mezzo della rappresentazione di corpi organicamente composti e ordinati in uno spazio a tre dimensioni reso razionale dalla prospettiva; l'ideale del disegno gotico, ~~che non è conoscitivo e quindi non propriamente rappresentativo~~, è l'espressione del "principio vitale" di ogni forma. Il suo "argomento" non è, si può dire, il corpo, ma l'anima (nella sua totalità, l'"anima mundi") quale l'aveva definita Aristotile, cioè quale entelechia. E infatti precisamente questo concetto aristotelico della entelechia, quello che l'alta scolastica riassume e mette in valore, di fronte all'antico inconciliabile dualismo tra "limus terrae" e "spiritus vitae": l'entelechia può risolvere il dualismo, perchè essa è l'atto realizzato in una forma, la quale non è oggetto nè rappresentazione di oggetto, che ci offre la chiave della conoscenza del mondo; ma è quel che costringe la forma ad attuarsi per mezzo della entelechia: è il termine finale di un movimento che va dalla potenza all'atto.

Si può quindi comprendere che l'arte, e in particolare l'architettura gotica, (per la quale la forma non è oggetto contemplato ma entelechia) si disinteressa dal rappresentare quello "spazio" che l'architettura romanica francese aveva inteso come "massa", anzi che a cotesta massa

III°

L'ARCHITETTURA ROMANICA IN FRANCIA

Naturalmente è improprio parlare di cattedrali romaniche francesi genericamente: dal momento che l'architettura romanica in Francia ha, come è ben noto, una grande varietà di forme e di "scuole".

Al nostro scopo tuttavia, che non è di classificazione morfologica, non gioverà cimentarci in un'ennesima proposta di classificazione: basteranno quelle reperibili nei Manuali correnti (1), che si potranno anzi ancor più globalmente restringere alle due grandi "classi": una comprendente le chiese del nord, l'altra quelle del sud della Francia.

Queste ultime, ovviamente più vicine alle "scuole" della Catalogna e della Lombardia, hanno aspetti per molti lati analoghi a quelli dell'architettura di queste terre; hanno infatti come loro caratteristica più generale la copertura a volte in muratura, che qui compare di regola in epoca alquanto anteriore che nel nord del Paese. Giacchè è probabile che l'uso della volta provenga alla Francia del sud più facilmente dalla Catalogna: subito al di qua dei Pirenei infatti, a Saint-Martin-du-Canigore si trova, nel 1009, quello che è stato considerato il primo

part
you

(1) Il più largamente informativo è forse quello di R. DE LASTEYRIE, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, 2° ediz. curata da M. Aubert, Paris 1929; una discussione sulle diverse classificazioni a pag. 406

esempio in terra francese di copertura a volte estesa su tutta la navata: ma l'esempio era stato preceduto da costruzioni al di là dei Pirenei (per es. Santa Maria di Amer, 949)! Poi, sembra che la volta guadagni progressivamente terreno salendo verso il nord. Vi sono, naturalmente, numerose varietà regionali, che hanno giustificato ulteriori suddivisioni: gruppo della Provenza, dell'Alvernia (Notre Dame du Port, 1145, a Clermont-Ferrand, in Aquitania); dell'Aquitania (St. Front di Périgueux 1120 - 1179) del Poitou (Notre Dame la grande in Poitiers; Saint Savin) e così via; ma sono suddivisioni alquanto elastiche, perchè gli scambi tra l'una e l'altra sono frequenti: per es. una delle più belle chiese romaniche francesi, quale di Saint Sernin è a Toulouse, in Aquitania, ma è di tipo alverniate; il St. Hilaire di Poitiers è nel Poitou, ma è di tipo aquitano; mentre il St. Pierre di Angoulême è in Aquitania ma ha la facciata di tipo poitevino, ecc.; sicchè il criterio della classificazione per scuole regionali è apparso giustamente debole. Si possono riconoscere preferenze locali per certe strutture: per es. nel Poitou è di regola la volta a botte sulla navata e la volta a crociera sulle navatelle, mentre il gruppo delle chiese d'Aquitania si distingue per la caratteristica copertura a cupole sulle campate. Inoltre nelle singole regioni l'architettura romanica può presentare aspetti diversi in relazione al secolo di costruzione: se del sec. XI^o, che è considerato di solito periodo di ricerca, o del XII^o, che vede la piena maturità del romanico di Francia. Sicchè è più utile limitandoci al romanico "formato" e naturo, accogliere piuttosto il criterio di classificazione

— quella 13

strutturale. E lasciando da parte, come eccezionale sotto quest'aspetto, il gruppo delle chiese coperte da cupole (delle province del Quercy, del Perigord e dell'Augumois, con qualche esempio anche fuori di esse: Saint-Hilaire di Poitier, Solignac che è nel Limousin, e la cattedrale del Puy) possiamo dividere le chiese romaniche = *di* francesi più complete e "mature", in due grandi gruppi (Lavedan):

- a) Chiese coperte da volte a botte o a crociera, senza tribune sulle navatelle.
- b) Chiese coperte da volte a botte o a crociera, con tribune sulle navatelle.

Il primo gruppo è più frequente nel sud; il secondo nel nord; ma vi sono, anche qui, scambi, e vi sono zone che possiamo dire intermedie: (tra tutte forse la più interessante è la Borgogna, dove, accanto al tipo di Cluny rappresentato oggi soprattutto dal magnifico St. Lazare di Autun (navata e navatelle d'altezza ineguale, sulla navata volta a botte spezzata - en berceau brisé - volte a crociera sulle navatelle triforium; illuminazione diretta dalla nave troviamo il tipo della Maddalena di Vézelay, che manca di triforium, ecc.) : Quel che più interessa rilevare è anzitutto che in queste chiese romaniche del sud e in buona parte del centro della Francia la presenza delle volte in muratura influisce sulla disposizione globale dei vani dell'edificio, ma non sulla loro forma specifica. Troviamo infatti una grande varietà di volte: la volta a botte, a mezza botte, a crociera, a volta, a calotta, a cupola, con varietà di impiego (oltre alle già

vedute, per es., volte a botte sulla navata a botte e a mezza botte sulle navatelle, nel Sudest; volte navate sulle navatelle nel sudovest etc.); ma, qualunque sia la forma delle singole volte esse sono usate con un valore per così dire collettivo, di massa: a coprire vani che rimangono unitarii e per la cui forma e articolazione il "tipo" della volta prescelta è, si può dire, indifferente. Costruttivamente, le navatelle laterali con le loro volte hanno la funzione di contrapposte rispetto alla navata centrale, che spalleggiano nel loro insieme: il sistema di equilibrio rimane globale, più che articolato punto per punto. Analogamente, dal punto di vista architettonico (divisione degli spazi): più che di singole campate il cui spazio si dialettizzi nelle quali direzioni, le navate appaiono composte da un unico blocco spaziale, omogeneo; sono come grandi corridoi paralleli e giustapposti secondo il loro asse longitudinale, dalla facciata all'abside. E' chiaro che, malgrado la soluzione dei muri divisori, e le proporzioni monumentali, lo spazio della basilica romanica francese conserva alquanto del carattere "cloisonné" dell'architettura preromanica (specie iberica).

Dal punto di vista figurativo, la conseguenza è che l'immagine degli spazi - che è data dalla "figura" delle "pareti" parallele delle navate - è assai meno "ettica" soprattutto il suo chiaroscuro è molto più leggero e uniforme. Il "principio linguistico" romanico - che porta sul piano e risolve nella qualità cromatiche della superficie lo spessore della struttura e la profondità degli spazi - è, naturalmente, presente anche qui; ma è assai meno articolato che in Lombardia: le superfici appaiono quasi soltanto

9
- contrapposte

↳ quattro 14

levell...
/e /e

scolpite dagli accenti lineari (pilastri, nervature, ghie-
re, etc.) che si legano, tanto costruttivamente che figura-
tivamente, in un nesso longitudinale, non trasversale: in
accordo appunto con il senso di massa omogenea, indivisa,
che gli spazi debbono avere.

per
L scalfite

In piena coerenza con questo senso è, natural-
mente, la condotta della luce. Nel più dei casi, come già
s'è notato, la grande navata è illuminata direttamente dal-
l'esterno, per mezzo di finestre praticate nel tratto di mu-
ro che sovrasta notevolmente il tetto delle navatelle, al-
la maniera delle basiliche paleocristiane. Lo spazio del-
le navate quindi è intriso da una luce piovente uniforme-
mente dall'alto, che quasi annulla il chiaroscuro delle
pareti e assicura all'immagine il senso di massa unitaria
e poco articolata. Ma anche quando la nave centrale è, co-
me si dice, cieca, cioè non ha luce laterale diretta (per-
chè i suoi muri non sovrastano i tetti delle navatelle,
siano queste a un solo piano - es. Notre-Dame-la-Grande
a Poitiers - o a due, per la presenza dei matronei - es.
Issoire -) l'effetto chiaroscurale che ne risulta non è
per nulla quello per es. del S. Ambrogio, perchè il rap-
porto delle due luci - quella laterale che giunge alla na-
vata attraverso le navatelle e i matronci / e quella lon-
gitudinale che penetra dalla facciata e dall'abside, non
è il medesimo. In S. Ambrogio, s'è visto, la prima di co-
teste due luci è fioca e sommessa, la seconda viva, diret-
ta, tagliente. Quest'ultima può quindi colpire, radere i
profili oggettanti dando ad essi il valore di lumeggiatura
contro campi di penombra. In queste chiese romaniche fran-
cesi, i cui elementi costruttivi sono in gran parte analoghi,

per
/a

l'immagine che ne risulta è tuttavia diversa perchè manca quel contrasto dialettico: le due luci quasi si equivalgono per intensità e per valore.

Molto spesso, in facciata, lo spazio della navata è preceduto da un vasto vano trasversale (derivato dal Westwerk preromanico) o da altre complesse strutture, le quali impediscono l'illuminazione diretta; filtrando la luce esterna l'aggravano di penombra, dando ad essa lo stesso valore della luce penetrante lateralmente attraverso le navatelle; altra volta sono le finestre di queste, più ampie e frequenti, ad immettere una luce naturale così intensa da equilibrare l'illuminazione longitudinale; in ogni caso, quel che ne risulta è un chiaroscuro uniforme, che ha sempre lo stesso effetto, di assicurare allo spazio il suo senso di massa omogenea, espressa figurativamente in superfici chiuse, continue; le quali, per questa loro "chiusura" laterale appunto, sono portate a svilupparsi in altezza. E infatti noi vediamo, molto chiaramente, che lo spazio romano della Francia non si compone di blocchi orizzontali, anzi quasi depressi, come quello dell'Italia; ma di blocchi verticali: ciò comincia ad essere evidente già dall'esterno, dalle stesse "quadrature" del Westwerk e dell'Ostwerk - facciata ed abside - (si confronti^{no} per es., gli "esterni" del S. Ambrogio a Milano con quelli della terza basilica di Cluny - 1120 - o del Sta Stefano di Caen, ecc.) ma rapidamente investe tutto lo spazio; il quale rimane, come s'è detto, una "forma cristallina", anzi va accentuando tale carattere: in luogo di addensare, caricare con accenti allusivi alla profondità (come avviene in Italia) la densità del chiaroscuro delle pareti che lo definiscono, l'av-

Architettura

vedutezza francese ne alleggerisce l'immagine - le due grandi "figure" delle pareti della navata - fino a renderla così immateriale, una superficie così assoluta e "pura", che le linee delle membrature non saranno più qualcosa che sta sopra di essa; ma diverranno, col proprio svolgimento autonomo irrelativo ad ogni rappresentazione di spazio, un disegno in essa.

Cotesto carattere, manifestamente pregotico si va accentuando salendo dalle regioni meridionali alle settentrionali: le pareti s'innalzano e s'alleggeriscono (al punto che spesso, invece della volta in muratura, si mantiene qui la copertura a capriate). Parallelamente, e coerentemente, si accentua quale funzione - in fondo - antichiaroscurale - della luce. Si è supposto che ciò sia stato determinato dalle diverse condizioni climatiche: cioè del maggiore bisogno di illuminazione che avrebbero gli edifici nel nord rispetto a quelli del sud; ma temo che l'ipotesi obbedisca ad un criterio "sempricano". Più accettabile è che si tratti d'un diverso Kunstwollen: la stessa ragione formale che respinge, o tiene in margine, una copertura così tipicamente "romantica" qual'è quella della volta, convince quegli architetti ad innalzare le pareti della navata d'un gran tratto sopra i tetti delle navatelle e di traforare quel tratto con ampi e luminosi claristorii: son tutti mezzi per ottenere superfici alte e continue, largamente illuminate, sicchè il chiaroscuro dell'immagine risulti tenuissimo.

— quella 13
1a 16

Anche l'impiego di soffitti lignei - che non può essere ragionevolmente imputato a strana incapacità, esitazione, o arretratezza tecnica, specie nella Normandia,

feconda di costruttori e di lapicidi - risponde a cotesto Kunstwollen: giacchè consente di evitare le volte, le quali sempre chiudono, sostanziano il blocco spaziale e ne condensano il chiaroscuro. Saranno di lì a poco adottate le crociere d'ogiva; ma ciò avverrà appunto - come vedremo - perchè questo tipo di volta fra tutti è quello che consente ~~ai due~~ spazi un'immagine grafica di superficie: *di dare agli* togliendo ad essa spessore e plasticità, la articola con un disegno quasi soltanto lineare.

Tra le varie regioni francesi è quasi universalmente riconosciuta a due una posizione d'importanza particolare nella storia dell'architettura del Medioevo: alla Borgogna, per l'elaborazione del romanico; *A al* la Normandia, o meglio alla zona anglo normanna, per la maturazione del lessico costruttivo che sarà assunto dal gotico.

Non sappiamo quanto, sugli inizi e sugli sviluppi dell'architettura romanica borgognona e normanna abbiano potuto agire i costruttori venuti dalla Lombardia: quelle corporazioni, eredi dei magistri comacini, che sappiamo attivissime, specie nel sec. XI^o, in patria e fuori (le abbiamo viste all'opera, per es., in Catalogna). Vi sono, a questo proposito, delle notizie storiche concomitanti, le quali, qualunque sia la conclusione che se ne tragga in fatto di architettura, vanno ricordate - e sono, del resto, note.

V'è anzitutto la figura dell'abate Guglielmo - poi fatto santo - Nato a Volpiano presso Novara nel 961, era monaco benedettino dell'abbazia di Locedio quando San Malcul di ritorno da Roma, l'incontrò e lo condusse seco

in Borgogna, nel celeberrimo convento di Cluny di cui era abate.

Non tardò molto, che le qualità di Guglielmo lo fecero eleggere abate del convento di S. Benigno a Digione (nel 990); nel sesto anno della sua elezione fece un viaggio in Italia, e al ritorno portò con sè parecchi monaci italiani; "è permesso credere - scriveva il Virey (1) - che vi fossero tra costoro degli architetti e degli scultori per la ricostruzione della chiesa del convento, intrapresa nel 1001"... E terminata nel 1012. L'opera gli diede tal fama, che successivamente gli fu dato l'incarico di riformare un gran numero d'altri conventi; fu poi chiamato a dirigere l'abbazia di Fécamp in Normandia, che sotto di lui divenne in breve grande e potente, sottomettendo alla sua diretta autorità la maggior parte dei conventi normanni: Mont-Saint-Michel, Savigny, Bernay. San Guglielmo di Volpiano, famosissimo al suo tempo, fu dunque il motore di una straordinaria attività riformatrice e ricostruttrice in tutti i conventi dove fu, e in quelli da questi dipendenti, e nelle chiese delle regioni: con attività ch'egli esercitava personalmente, o attraverso discepoli da lui formati e messi a capo delle abbazie che non poteva dirigere egli stesso.

Queste notizie si traggono dalla Cronaca di San Benigno di Digione (2); qualche pezzo della quale ha — *passo ult.*

(1) VIREY, L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon, Paris, 1892, p.15.

(2) Chronique de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon, pub. par l'abbé BONGAUD ET J. GARNIER in "Anacleta Divionensia I Digione 1875. -

fatto supporre, a vari studiosi, che Guglielmo sia stato il vero architetto di tutte quelle ricostruzioni; specialmente in base al passo, che lo descrive "magistros conducendo et opas dictando": l'ipotesi dunque non è imputabile (se si pensa che l'essere architetti della lor chiesa era tutt'altro che infrequente tra i monaci, specie benedettini del Medioevo); e in ogni caso il passo della Cronaca attesta ch'egli guidava le maestranze e dirigeva i lavori: non è impossibile, dunque, che portasse seco concetti costruttivi e maestri d'opera romanense provenienti dalla Lombardia. In questo caso, la persona stessa di Guglielmo da Volpiano: la sua origine, la sua attività, i suoi spostamenti, potrebbero essere indice di un trapasso di cultura architettonica, o almeno di pratica costruttiva, dalla Lombardia alla Borgogna, e poi dalla Borgogna alla Normandia.

- *imputabile*

Altro personaggio che sembra continuare sia nel tempo che nel luogo, l'opera di Guglielmo, è Lanfranco, un altro lombardo (nato a Pavia nel 1005): dopo aver studiata giurisprudenza a Bologna ed averla insegnata ad Avranches, nel 1042 lasciò quella cattedra e si fece monaco dell'abbazia di Bec, di cui divenne priore dal 1045 al 1066, ne riformò la disciplina e l'insegnamento, e l'impulso che le diede fu così gagliardo che si dovette subito ingrandirla e ricostruirne la chiesa. Nel 1066 fu chiamato a Caen per dirigerne il monastero di Saint-Etienne.

Ed anche il passaggio di quest'altro lombardo in Normandia coincide con un periodo di particolare favore costruttivo, come attesta un altro cronista, Guglielmo di Jumiège (1). La rinomanza che Lanfranco vi guadagnò fu così

favore
- *Jumiège*

(1) in MIGNE, CXLIX, col. 801 segg.

grande, che nel 1070 fu scelto per il seggio metropolitano di Canterbury (i Normanni avevano conquistato l'Inghilterra), dove rimase fino alla morte (1089) "godendo della fiducia assoluta del suo sovrano, presiedendo alla riforma dei principali monasteri anglosassoni ed occupando nella politica un posto non meno importante che nel dominio religioso" (1); com'è tramandato ancora da una cronaca, inglese questa volta: quella di Guglielmo di Malmesbury (2).

Sebbene Lanfranco abbia senza dubbio presieduto alla ricostruzione di parecchi edifici, non vi sono su questo aspetto della sua attività attestazioni così circostanziate come per Guglielmo di Volpiano; tuttavia, poiché i periodi del suo governo coincidono con quelli della costruzione delle maggiori chiese romaniche dei paesi dov'egli risiedette e governò con autorità indiscussa, un gruppo di studiosi ha ritenuto credibile che a Lanfranco si debba la seconda fioritura dell'architettura romanica in Normandia dalla metà del secolo XI° in poi, ed il passaggio, al suo seguito, di cotesta cultura architettonica in Inghilterra. E, data la sua origine, si è pensato che anch'egli, come Guglielmo, si sia valso per questa attività di concetti costruttivi e di maestranze lombarde. Se così fosse, il viaggio di coteste "influenze" lombarde, condotte dapprima da Guglielmo fino alla Normandia fran-

(1) LASTEYRIE, L'architect. relig. en France à l'époque romane, pag. 485 segg.

(2) edit. MIGNE, CLXXIX.

cesso, sarebbe stato ripreso e fatto proseguire da Lanfranco fino all'Inghilterra. E l'intero itinerario dei "lombardismi" architettonici si sarebbe dunque sciolto con queste tappe successive: Lombardia-Borgogna; Borgogna-Normandia; Normandia-Inghilterra.—

— sotto

Confesso di non aver troppa fiducia nel valore di coteste notizie per una storia dell'arte concreta, od anche solo per una seria filologia dei linguaggi artistici. Per poter affermare o supporre un' "influenza" lombarda nelle chiese romaniche della Borgogna, della Normandia e dell'Inghilterra, non bastano le notizie sulla presenza e sull'attività in quei luoghi di Guglielmo da Volpiano e di Lanfranco da Pavia, anche se tali notizie siano incomparabilmente più serie di quelle addotte, per es., a prova dell' "orientalismo" di Castelseprio, o di altre analoghe ineptiae. La sola prova conclusiva, anche qui, non può esserci offerta che dal confronto tra costruzioni esistenti in terra lombarda, d'una ragionevole anteriorità cronologica, con le costruzioni borgognone, normanne, inglesi, che da queste dovrebbero essere derivate. Tale confronto è possibile, sebbene entro limiti non certo larghi, giacchè, in Borgogna anzitutto, dagli edifici eretti sotto la direzione, o almeno in presenza, di Guglielmo da Volpiano, ben poco è rimasto. Saint-Benigne di Digione non esiste più. In questa complessa costruzione della città, scomparsa dal sec. XIII^o, sappiamo che soltanto le navatelle erano coperte da volte (la navata e capriate), della rotonda, dell'accurata decorazione di Dom. Plancher \wedge , che aveva il vano centrale cupolato e i due ambulacri, e due piani di tribune,

ID
suppiano
suppiano

coperti da volte a crociera.

Di quel tempo, il monumento più significativo rimasto è il Saint-Filibert di Tournus : ed è interessante qui la notizia che l'abate Bernier (1008-1028) si rivolse a maestranze lombarde, le quali coprirono le navatelle con volte a crociera, e la navata centrale con tetto a capriate. L'attuale volta, che non è a botte unica sullo stesso asse della chiesa, ma è composta da una serie di botti disposte perpendicolarmente a quest'asse in corrispondenza di ciascuna campata, è del tempo dell'abate Pietro I° (1066-1107), ma i sottarchi e gli archi diaframmi esistevano già, furono soltanto rinforzati in quest'epoca.

Tutto quel che possiamo dire, dunque, a favore della tesi delle "origini lombarde" dell'architettura romanica in Borgogna, è che è possibile (nel caso di Tournus probabile) che costruttori lombardi vi abbiano lavorato nella prima metà del secolo XI°, chiamati da Guglielmo a Digione, da Bernier a Tournus e, probabilmente, anche da altri abati altrove: ma che cosa precisamente vi abbiano portato, oltre ai consueti motivi decorativi (arcatelle, etc.), non sappiamo.

Forse un piglio più gagliardo nel costruire le volte in muratura. Non che queste fossero ignote in Francia; ma può non essere soltanto una coincidenza il fatto, già notato anche da Lasteyrie, che la scuola romanica borgognona "ait abordé le problème des voûtes: en un temps on la plus grande e partie de la France hésitait encore à s'y riguer " e che questo sia stato il tempo stesso del passaggio in Borgogna di Guglielmo da Volpiano. E, si potrebbe aggiungere, che la preferenza per le volte a crociera; anche queste

certo note in Francia e ben prima del Mille, e usate, come in Italia, soprattutto sulle cripte, ma che appaiono nelle navate delle chiese romaniche francesi sembra per la prima volta in questo momento, in Borgogna, dove in ogni caso esse rimangono anche più tardi preferite alla stessa più diffusa volta a botte ("les architectes borgognons se sont ingénies à éviter l'emploi du bazeau plein centre; et, en fait, cette forme de voûte, la plus commune dans le reste de la France à l'époque romane, est en Bourgogne la moins employée de toutes").

Al tempo di Guglielmo sono soltanto sulle navatelle; ma è da riflettere che anche in Lombardia, per trovarle sulla grande navata bisogna scendere fino all'ultimo quarto del secolo. Dunque, a quanto sappiamo, lombardi possono aver portato in Borgogna elementi di lessico, o tutt'al più di grammatica costruttiva; quanto alla architettura vera e propria (planimetrie, distribuzione degli spazi, risultato figurativo ottenuto con la luce, etc.) non v'è dubbio essa abbia in Borgogna un suo linguaggio originale, e, del resto, il possibile confronto coi monumenti contemporanei, della prima metà del Mille, nella zona Lombarda, attesta tali differenze tra le due "scuole", da convincere chiunque.

L'architettura romanica in Borgogna, in ogni caso, raggiunge la sua piena maturità dopo la partenza di Guglielmo da Volpiano: nella seconda metà del secolo XI° e nella prima del XII°. E' allora che, forse si potrebbe supporre, i costruttori borgognoni mettono a fatto gli apporti lombardi: (per es. fondendo la volta a crociera con la preferenza più propriamente francese per la volta a

botte). Voltano anche la grande navata - per l'innanzi coperta a capriate - e questa volta assume, il più spesso, la forma che diviene caratteristica del romanico borgognone, e sembra prodotta appunto dalla fusione del "principio" della volta a botte con quello della crociera: d'un'imbotte, non a tutto sesto, ma a sesto spezzato (cintre brisé) il cui profilo dunque è un arco acuto. Tali sono, per es. la terza costruzione della grand'abbazia di Cluny, la cui chiesa (iniziata nel 1088 da Sant'Ugo, consacrata nel 1095 prima d'essere terminata, poi nel 1131), la più vasta con S. Pietro in Roma, della cristianità intera, fu probabilmente di modello per tutta una serie di chiese borgognone: Paray-le-Monial, Saint-Audoche de Saülieu, Notre-Dame de Beanne, la cattedrale di Langres, ecc.: l'esemplare più completo dopo la distruzione di Cluny (1810) è probabilmente la cattedrale di Autun. Nelle chiese borgognone di questo gruppo "è la volta a botte spezzata che domina; la si ritrova già forse nel sec. XI°, ma si può dire che dopo l'inizio del XII° è uno dei tratti più abituali della scuola borgognona. D'altronde, non è soltanto alla volta che i Borgognoni applicano prestissimo il sesto spezzato, lo vediamo nelle arcate della navata, in una quantità di chiese; alcune delle quali sono certamente del sec. XI°, come Farges e Saint-Vincent-des-Prés.

Col secolo XII° ciò diviene una regola quasi costante, e i monumenti che possiamo considerare come i più bei tipi delle scuole borgognone, quali la chiesa di Cluny e di Paray-le-Monial, le cattedrali di Autun e di Langres, le chiese di Châteauneuf, di Sernur-en-Brionnais,

l'Avallon, etc., ci mostrano delle arcate spezzate" (1).

Quanto all'azione di Guglielmo da Volpiano in Normandia, dove passò dalla Borgogna già nel secondo decennio del Mille, essa rimane altrettanto, e forse più, misteriosa (2), poichè della maggior parte dei conventi, dove è probabile, solo in costruzione, egli abbia influito, - Fécamp, il Mont-Saint-Michel, Savigny - non è rimasto nulla che ci possa illuminare al riguardo. Rimane la chiesa abbaziale di Bernay (1017) ma essa non ha nulla di specificamente lombardo; semmai ha aspetti (specie nel coro) che la collegano alla seconda Cluny (3) (quella appunto costruita dal protettore di Guglielmo, l'abate Mafeul, e che Guglielmo conobbe): sicchè si potrebbe pensare che Guglielmo abbia avuto la funzione di trasmettere alla Normandia certi elementi dell'architettura borgognona dei primi anni del secolo. Più efficace (in relazione all'ipotesi "lombarda") potrebbe essere stata l'azione di

1a 1a

1a 1a

(1) LASTEYRIE, Arch. rom., 428.

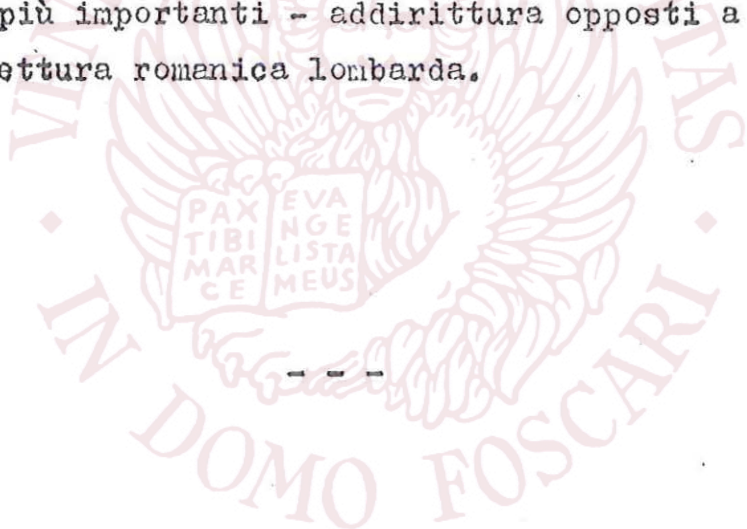
(2) per saperne di più "dovremo poter conoscere come eran fatte le cattedrali di Contances, d'Evreux, di Séer, di Bayeux, che furono riedificate nella prima metà del sec. XI^o, come delle numerose abbazie di cui parlano i cronisti del tempo; ma su questo punto la nostra ignoranza è pressochè completa", (LASTEYRIE, Arch. rom., p. 487.

(3) Cfr. FOCILLON, Art. d'Occident, p. 40.

Lanfranco da Pavia che fu potente in Normandia tra il 1042 e il 1070, cioè nel trentennio centrale di quel periodo che fu il più fecondo e il maggiore dell'architettura normanna, quando si costruirono le grandi abbazie e le grandi cattedrali romaniche: Jumièges, Mont-Saint-Michel, la seconda Bernay, e il Saint-Etienne e la Trinité di Caen, Evreux, Bayeux, Saint-Ouen di Rouen, Fécamp, etc. Ma che in esse si ritrovino caratteri specificamente lombardi è molto dubbio. La Normandia ha una sua architettura romanica, il cui "stile" ha evidentissimi caratteri proprii, originali: i quali sono diversi, anzi per molti lati - e i più importanti - addirittura opposti a quelli dell'architettura romanica lombarda.

/x

/u



L'ARCHITETTURA ROMANICA ANGLO-NORMANNA E LE VICENDE DELLA

CROCIERA D'OGIVE

Se ci è difficile ammettere una "influenza lombarda", in senso propriamente architettonico, determinante, sulle costruzioni romaniche francesi, e particolarmente normanne; non possiamo tuttavia escludere che l'elemento lessicale della crociera d'ogive - o volta a crociera costolonata - sia stato introdotto nella zona anglo-normanna da costruttori lombardi lavoranti al servizio, o nell'ambito, di Lanfranco. La serie cronologica e le concomitanze storiche sono a favore di questa ipotesi.

Le prime esperienze di copertura a crociera d'ogive avvengono infatti, al di fuori della Lombardia, in Normandia e in Inghilterra, da verso la fine del secolo XI° in poi - vale a dire, esse sono globalmente posteriori alla grande prova d'un impiego completo, sull'intera navata, di questo tipo di volta, del S. Ambrogio di Milano; e coincidono grosso modo con la presenza e l'azione in quelle terre del grande abate e poi arcivescovo e riformatore e ricostruttore lombardo: Lanfranco da Pavia. Il quale, dopo l'intensa attività normanna, passò in Inghilterra (divenne arcivescovo di Canterbury nel 1070), e fu il tramite, o uno dei tramite, del passaggio di forme costruttive e architettoniche normanne in questo paese. La cattedrale di Canterbury, ch'egli fece ricostruire, si

inspirava infatti al Saint-Étienne di Caen, e soprattutto alla chiesa di Bernay (di cui riproduceva quasi esattamente il piano), edificata sotto l'abbaziato di Lanfranco in Normandia.

E' da ricordare che Normandia ed Inghilterra formano in questo momento una sola regione, anche rispetto alla cultura artistica, oltre che politicamente. La Normandia dopo aver conquistato l'Inghilterra (1066), divenne una provincia della sua conquista, e tale rimase fino agli inizi del sec. XIII. Abbiamo già accennato alle doti di costruttori ed alle qualità di creatori in campo architettonico dei Normanni (di esse vi sono notevoli riflessi anche in terra italiana: nelle magnifiche costruzioni, normanne appunto - conoscano anche il nome di qualche architetto-della Sicilia). Abbiamo anche visto, per quanto rapidamente, le caratteristiche dell'architettura romanica normanna, con le sue tribune, l'alternanza dei sostegni - colonne e pilastri - le facciate inquadratae da due torri (S. Stefano di Caen, etc.), il tiburio all'incrocio del transetto, le coperture, che sono, di regola, prima a capriate lignee visibili, poi a volte a crociera. Nella seconda metà del secolo XI^o, ai tempi del dominio di Lanfranco (che fu potente in Normandia tra il 1042 ed il 1070: e potè conoscere quindi la costruzione almeno del S. Ambrogio di Milano, la cui navata ebbe inizio al 1067), e nelle zone di sua giurisdizione, comincia ad apparire l'ogiva. Nella torre settentrionale della cattedrale di Bayeux (probab. verso 1080), due archi costolonati sotto la volta mostrano già un inizio di crociera d'ogive: questo è ritenuto da alcuni l'esempio più arcaico in queste

terre. Ma la cronologia di queste prime prove è piuttosto dubbia. Certo è che l'adozione sistematica di questo tipo di volta è preceduta da un periodo di elaborazione, durante il quale si assiste a tentativi di siffatte coperture, dapprima parziali, su singoli modesti vani: il che attesta che si tratta appunto dell'accoglimento di un motivo di lessico costruttivo, non già dell'"influenza" di una "idea" architettonica. E del resto, nella stessa Lombardia, a quanto ci consta, si va ancora a tentoni, prima del S. Ambrogio. E' qui, come s'è visto, che per la prima volta si fa un impiego sistematico e organico di crociere d'ogive, usate per coprire l'intera grande navata. Quest'opera era compiuta nel 1093; e si può credere assumesse presto un valore esemplare.

In questo stesso anno, 1093, infatti si diede inizio, nell'Inghilterra normanna, alla seconda - cronologicamente, grande chiesa romanica dell'intera Europa interamente coperta da crociere d'ogive: la nuova cattedrale di Durham.

Essa è il monumento più importante forse, dell'intera scuola anglo-normanna dell'architettura romanica, sia dal punto di vista storico, che da quello estetico. Dal punto di vista storico, perchè è tutta voltata a crociere d'ogive, delle quali, come hanno stabilite ormai sicuramente gli studi del Wilson, quelle sopra le navatelle dell'estremità est erano complete nel 1096, quelle della parte superiore eran terminate nel 1107, quelle sopra il transetto nord interno al 1110, e quelle sopra il transetto sud e sull'intera navata interna al 1130.

Tali date mostrano che in fatto di volte a

crociere d'ogivo, Durham fu estremamente precoce per queste terre - nella stessa Francia, infatti, non troviamo esempi di tale importanza per una quindicina d'anni almeno ancora dopo il completamento della parte orientale di Durham. Al di fuori dell'Italia - anzi particolarmente della Lombardia - esse sembrano il più antico esempio sopravvissuto fino a noi.

Può sembrare eccessivo l'accanimento, col quale gli archeologi si sono adoperati a tentar di risolvere questo problema; dell'introduzione nell'Europa del nord delle crociere d'ogive, della priorità dei diversi esempi rintracciati, delle loro origini, del loro sviluppo, etc. E certamente ricerche siffatte, considerate come fine a se stesse, non possono essere che improduttive di storia, ed anche un tantino ridicole - come notò lo stesso Panofski --. L'interesse tuttavia si spiega soprattutto in ordine ad uno studio propriamente filologico, cioè di formazione linguistica secondo l'asse diacronico dell'architettura, e in vista dello stupefacente sviluppo che questo tipo di volta ebbe in Francia da circa il 1130 in poi, quando fu assunto come suo proprio, caratteristico, e in breve pressochè esclusivo, dell'architettura gotica.

Si è, per es., molto discusso se gli immediati predecessori delle volte di Durham fossero in Inghilterra o in Normandia, e le due ipotesi hanno avuto ciascuna i suoi sostenitori accaniti; ma nel fatto noi non possediamo elementi sufficienti per poter decidere a favore dell'una piuttosto che dell'altra. Se si dovesse seguire - come qualche archeologo ha fatto - un criterio statistico, si dovrebbe ammettere che vi è un numero maggiore e forse

più elaborato, di volte ad ogiva in Inghilterra che sul continente, negli anni che immediatamente precedono le costruzioni di Durham; e non soltanto nelle grandi cripte, ma anche in ambienti sopra terra, per es. nelle Cappelle che si aprono sul deambulatorio di Gloucester, dove invece delle consuete absidi coi loro semicatini, v'è una serie di celle voltate ad ogive, le quali sembrano anticipare la forma dei più tardi chevets francesi - che tuttavia sono senza nervature. Il dr. Bilson, già citato, ai cui studi si deve il ristabilimento di una cronologia sicura della cattedrale di Durham (che per l'innanzi, appunto, per la sua eccezionalità, si attribuiva ad epoca posteriore) ha suggerito la possibilità di uno sviluppo in loco delle volte delle grandi cripte sotterranee fino alle ogive più arcaiche - quelle della sezione orientale - di Durham. Nel corso dell'anno passato io stesso ho sottolineato l'importanza delle cripte e della loro evoluzione durante l'alto Medioevo per l'elaborazione finale delle volte romaniche, e particolarmente delle volte a crociera. Ed ho provato, credo, che tale sviluppo delle cripte - a partire dai primi esempi, quale quello del VII° sec. in S. Apollinare in Classe a Ravenna - è assai più precoce e conseguente in Italia che nel nord; e porta di fatto ad una matura esperienza costruttiva di volte a crociera, specie nella zona lombarda, già un secolo prima del Mille. Ma la crociera non è ancora crociera d'ogive: per arrivare a questa occorre appunto che sulla crociera elaboratasi nelle cripte si innesti il motivo della nervatura: e questo, come s'è visto anche quest'anno, avviene nell'architettura romanica lombarda nella prima metà del sec. XI°.

Sono i costruttori lombardi che, forse traendo lo spunto dalla bòveda de alybe spagnola veduta durante il loro — *aljibe* — soggiorno in Catalogna, attuano cotesto innesto in maniera così organica, che già nell'ultimo terzo del secolo sono in grado di coprire tutta una grande chiesa — il S. Ambrogio di Milano — con questo tipo di vòlta. E' molto improbabile che, dopo siffatto esempio, i costruttori anglo-normanni, i cui contatti con le maestranze lombarde sono da ritenere ovvii per la presenza di Lanfranco da Pavia, abbiano avuto bisogno di rifarsi ad una evoluzione locale, la quale d'altronde non si può dire sufficientemente attestata, come in Italia, da dati monumentali.

In ogni caso — come lo stesso Bilson ammette — non è giustificata, in questo momento, in fatto di cultura architettonica e di pratica costruttiva, una distinzione tra Inghilterra normanna e Normandia francese. Si tratta di una sola e medesima "scuola" : e il fatto che un esempio così completo come quello di Durham si trovi in Inghilterra e non in Normandia può avere un'ovvia spiegazione, nell'eccezionale attività costruttrice che s'ebbe in Inghilterra nell'ultimo quarto dell'XI° secolo, cioè dopo che Lanfranco ebbe lasciato la Normandia e fu eletto arcivescovo di Canterbury. Qui, Lanfranco non fece che continuare quel che già aveva fatto in Normandia, cioè riformare conventi e ricostruire chiese.

Ed è comprensibile che il suo passaggio segni una pausa nell'attività costruttrice in Normandia, ed una intensificazione di questa in Inghilterra. Le due terre facevano, anche politicamente, tutt'uno, e Lanfranco dovette portare con sè oltre Manica quelle maestranze di cui già s'

era servito e che aveva dato così buona prova in Normandia. *— avanti*

Ritornando al caso specifico dell'ogiva, noi *la* possiamo infatti seguire la sua evoluzione attraverso un movimento per così dire di va e vieni tra Normandia ed Inghilterra. Abbiamo visto in Normandia apparire l'ogiva verso l'80 a Bayeux, circa una ventina d'anni più tardi, la si ritrova nella sala capitolare dell'abbazia di Jumièges.

Frattanto però era apparsa, ben più sviluppata in Inghilterra, a Durham. Gli esempi immediatamente seguenti si trovano pure in Inghilterra, nel transetto della cattedrale di Winchester - che fu ricostruito dopo il crollo della torre, nel 1107 - e in parti, rifatte intorno allo stesso tempo, delle chiese di Gloucester e di Peterborough. Ma per cogliere il nuovo importante passo avanti nello sviluppo della crociera d'ogiva, dobbiamo ritornare in Normandia.

Qui ho già citato l'esempio della sala capitolare dell'abbazia di Jumièges, che fu voltata d'ogive al più tardi tra il 1101 e il 1109. Alla stessa epoca appartengono le crociere d'ogiva - similissime per profilo e disegno - del coro dell'antica chiesa del San Paolo a Rouen e del campanile di Duclair. Un po' dappertutto nella Normandia ~~delle~~ parti di chiese vengono coperte a cotesto modo. *— X* Ma quale fu il primo grande edificio normanno interamente coperto di ogive? Non credo lo si possa indicare con sicurezza. Secondo alcuni studiosi potrebbe essere l'abbazia di Lessay nella Manica, dove il coro e il transetto hanno delle grosse ogive cordonate, mentre la navata, che è posteriore, ha ogive a sezione diversa, più complicata, con innesti e cadute calcolabili in maniera più esperta. *— sulla* *— calcolate*

La cattedrale di Evreux ricostruita nel 1119, è soltanto
pur essa, ad alcuni - giudicando del disegno dei suoi so-
stegni - coperta, in origine, di crociere d'ogive. In-
fine, a Caen l'Abbazia aux Hommes e l'abbazia aux Dames
mostrano, alla fine del primo quarto del sec. XII^o, i pri-
mi esempi completi in terra normanna francese, di chiese
vòltate ad ogive; e, in più, con vòlte di un disegno più
chiaramente gotico: sono infatti a sei raggi (scipar-
tite) non a quattro.

Ma è prudente in questa materia - che rimane
malgrado tutto assai incerta - non pretendere di essere
troppo puntuali, specialmente riguardo alla cronologia.
Quel che si può ritenere sicuro, è che nei primi due de-
cenni del sec. XII, l'ogiva si diffonde, con impiego ra-
pidamente crescente, nell'architettura englonormanna. La
quale rimane, beninteso, architettura romanica: per le sue
masse, i suoi archi a tutto sesto, la sua mancanza di
formerets e di archi volanti esterni, per tutta la sua de-
corazione; infine, per la struttura dello stesso crociere
d'ogive.

E' necessario infatti aver bene presente che
tutte queste ogive - da Bayeux a Durham, fino alle più re-
centi, e mature, e scipartite di Caen - sono ancora co-
struite ad opus romanense: sono ad archi a tutto sesto e
anche rialzati - non acuti - e penetrano nelle vòlte a cro-
ciera, con le quali sono strettamente legate. / Malgrado cer-
ta elaborazione, certo raffinamento nel disegno, esse con-
servano dunque il carattere delle ogive romaniche di S.
Abbasia e ciò in unione alle concomitanze storiche per
rendere plausibile l'ipotesi dell'azione dei costruttori

/ 1 M

lombardi nella introduzione e diffusione di questo elemento nell'architettura dell'Europa del nord.

L'ogiva propriamente gotica, come vedremo, non avrà soltanto un diverso valore sintattico e figurativo, ma anche una diversa struttura, intimamente coerente - come sempre avviene nelle grandi lingue dell'arte - con questo valore. Sicchè, nel seguire le migrazioni del "motivo" dell'ogiva, dobbiamo ancora e sempre tener presente che si tratta della trasmissione, appunto, di un motivo; il quale infine ad altri] determini il senso e il valore della cultura da cui viene accolto; ma, al contrario, perchè il suo permanere come dato lessicale, rende più chiaramente avvertibile il suo variare, come nesso sintattico: cioè il suo mutare di significato a seconda dei diversi linguaggi architettonici nei quali si inserisce. L'ogiva, infatti, ha un suo senso nell'architettura araba, un altro in quella armena; un altro in quella iberica; ne avrà infine ancora un altro, profondamente diverso da tutti costesti, in quel linguaggio architettonico che sembrerà fare di esso addirittura il proprio cardine fondamentale: il gotico.

↳ non importa perché

DOMO FOSCARINI

LV

- 74 -

70

L'ARCHITETTURA DEL DOMAINE ROYAL E LA FORMAZIONE DEL
LESSICO COSTRUTTIVO PROTOGOTICO .

Lo stile gotico in architettura (ma anche nelle altre arti) questo stile nuovo il cui carattere di "novità" è avvertito subito, non appena esso appare, e precisato nella definizione "opus francigenum", contrapposto all' "opus romanense" che l'aveva preceduto, è uno stile che ha un'espansione vasta quanto rapida: in brevissimo tempo, diventa un movimento internazionale, sicché si può dire che nell'ultimo secolo, almeno, del Medioevo, tutta l'Europa parlò in gotico.

V

74

69

L'ARCHITETTURA DEL DOMAINE ROYAL E LA FORMAZIONE DEL
LESSICO COSTRUTTIVO PROTOGOTICO .

Lo stile gotico in architettura (ma anche nelle altre arti) questo stile nuovo il cui carattere di "novità" è avvertito subito, non appena esso appare, e precisato nella definizione "opus francigenum", contrapposto all' "opus romanense" che l'aveva preceduto, è uno stile che ha un'espansione vasta quanto rapida: in brevissimo tempo, diventa un movimento internazionale, sicchè si può dire che nell'ultimo secolo, almeno, del Medioevo, tutta l'Europa parli in gotico (con inflessioni diverse secondo i luoghi, s'intende)

Il suo sviluppo è dunque amplissimo, ma la sua origine è limitata, addirittura puntuale. E' un edificio singolo: è la, vulgatissima del resto, chiesa di Saint-Denis, ricostruita dall'abate Suger a cominciare dal 1137 o poco prima, e portata a termine in pochi anni. Suger era divenuto abate di Saint-Denis nel 1122, e ci racconta egli stesso, nel suo Liber de consecratione ecclesiae, come ricostruì la chiesa con un nuovo stile (opus francigenum), raccogliendo, com'egli dice, "molti maestri di molte nazioni" (tagliapietra, scultori - imagers - vetrai, orafi, bronzisti, mosaicisti, etc.) Come S. Ambrogio per il romanico lombardo, S. Denis fu dunque la chiesa-madre del gotico francese. Ma purtroppo - diversamente che per il S. Ambrogio - la chiesa di Suger praticamente non esiste più: fu quasi completamente rifatta da uno dei maggiori

Pierre de Montreuil 70

architetti del regno di san Luigi (1226-1270), ~~Pierre de Montreuil~~ (di cui anzi questa splendida navata è probabilmente il capolavoro).

Dell'opera sugeriana non rimangono che parte della facciata con le due campate adiacenti, e la descrizione accurata che ne fece il grande abate, e segretario ministro di Luigi VI° e di Luigi VII°. E rimangono soprattutto le grandi cattedrali che ad essa s'ispirarono, con le quali sboccia - esplose, si direbbe - lo "stile" gotico, in un periodo di non più che trenta o quarant'anni, in una area inclusa nel famoso cerchio del raggio di non più che cento miglia intorno a Parigi. In quest'area rimane per ^{centrale} ~~centrale~~ per circa un secolo e mezzo.

Dopo il momento dell'origine, quel che, secondo il periodizzamento corrente si denomina alto gotico (durante il regno di san Luigi) segna l'apogeo "classico" di questo stile. E' il periodo dell'attività dei maggiori architetti (Jean Le Loup, Jean d'Orbais, Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Hugues Libergier, Pierre de Montreuil etc.) e della costruzione delle più famose cattedrali: la grande triade di Chartres, (ricostruita nel 1192), Reims (cominciata nel 1210), Amiens (cominciata nel 1220), ecc. Da questo focolaio dell'Île de France, anzi del Domaine royal (il dominio reale dei Capetingi), lo stile gotico si espanderà rapidamente dapprima nelle provincie francesi, e in Inghilterra, assumendovi naturalmente intonazioni diverse (in Borgogna, assunto dall'ordine dei Cistercensi, avrà quell'aspetto severo e sobrio sotto il quale questi monaci diffonderanno il gotico in Italia - Fossanova, Casamari etc. - e in parte della Ger-

mania (Heisterbach, Erbach, etc.)), poi nel resto dell'Europa; e passerà attraverso sviluppi successivi, e ben noti, fino all'ultimo, detto " fiammeggiante ", e ciascuno con innumerevoli interpretazioni e variazioni locali.

Noi non ci occuperemo ^{ora} di queste vicende rintracciabili ^{ne abbiamo del resto già detto qualcosa nella prima serie di lezioni, dedicate al romanico e al gotico, fra i manufatti appunto dei palazzi venetiani;} in ogni manuale. ^{Ma} a noi ^{che} interessa il problema, insieme

me della formazione e del significato, dell'architettura gotica: quindi ci restringeremo ad analizzare alcuni aspetti, i più significativi per il nostro scopo dei monumenti del *Domaine royal* e del periodo che va da Saint Denis ad Amiens: circa un secolo dunque, dal 1130 al 1230.

Ma riassumiamo intanto, brevemente, le vicende attraverso le quali si arriva a costituire il lessico architettonico che sarà trasformato in linguaggio gotico dalla costruzione di Suger.

Parigi con la sua regione (*Domaine royal*) -nella quale doveva avvenire una così splendida e improvvisa fioritura architettonica -, era rimasta fino allora singolarmente povera di costruzioni significative. Il romanico dell' *Île de France* non è infatti nemmeno lontanamente paragonabile a quello non pure della Normandia o della Borgogna, ma di quasi tutte le altre regioni della Francia. Anche in esso il sistema di copertura si mantenne a lungo quello delle capriate lignee, mentre la stessa volta a botte tanto diffusa in Francia vi fu accolta con ritardo, e parzialmente.

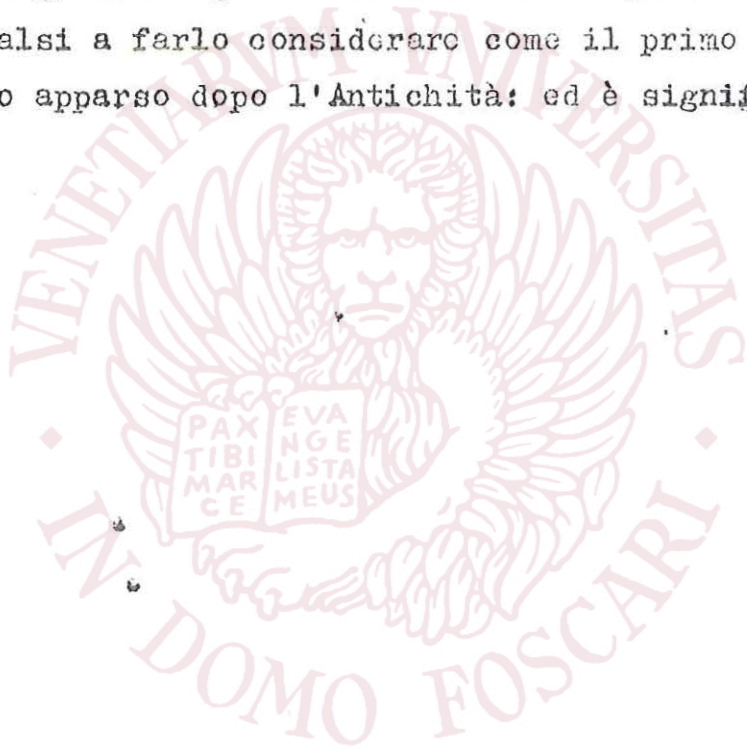
Quanto alla tipicamente "pregotica" crociera d'ogive, anch' essa cominciò ad apparire tardi, e dapprima solo su certe parti degli edifici. Il deambulatorio di Morienval passa per essere stato il primo esempio in

queste terre; e, sebbene non sia anteriore al 1122, le sue ogive sono molto grossolane, a sezione semicircolare, e cadono su capitelli totalmente romanici; le finestre sono a tutto sesto e l'equilibrio è mantenuto - in maniera diremmo ancor proto-romanica - per mezzo di colonne addossate che fungono da contrafforti. Tra il 1130 e il 1150 si incontrano simili applicazioni su limitati ambienti in una serie di chiese grandi e piccole della regione a nord di Parigi. E' anche qui estremamente difficile stabilire la cronologia: non sappiamo con precisione le date delle ogive di Rhuis, Aey - en-Multien, Cauffry, Bellefontaine, Saint-Etienne di Beauvais nell' Oise; di Airaines, , della cappella del vescovado di Laon, in Piccardia, etc. Il primo esempio parigino di crociere d'ogive pare essere stato, verso il 1135-1140, quello del coro dell'abbazia di Saint-Martin-des-Champs; una navata, forse voltata d'ogive verso il 1140, sembra essere stata quella della collegiata di Poissy - che fu purtroppo rifatta nell'Ottocento dal Viollet-le-Duc.

Non si fatica a comprendere, che l'architettura romanica dal Domaine royal, così modesta e di scarsa originalità finora, forse tributaria delle altre regioni francesi, architettonicamente assai più feconde: in particolare, della Normandia.

Ma non soltanto di questa. Nella citata chiesa parigina di Saint-Martin-des-Champs, per es. vediamo apparire un elemento, che non si può dire proprio del romano-normanno; ed è elemento importante, perchè diventerà uno dei più caratteristici - al punto quasi da identificarsi, presso la communis opinio, con esso - delle sti-

. Entro questa
dimensione generica, poi, risponde naturalmente anche alla intonazione particolare di quello spirito nel suo tempo, e, più addentro ancora, a quella del suo creatore, Suger. Il quale, tra l'altro, fu anche lo storico di quel periodo: le sue Vite di Luigi VI° e di Luigi VII°, la sua autobiografia e gli altri scritti in quest'ordine, sono anzi valsi a farlo considerare come il primo storico sistematico apparso dopo l'Antichità: ed è significativo osservare





Ma non soltanto di questa. Nella citata chiesa parigina di Saint-Martin-des-Champs, per es. vediamo apparire un elemento, che non si può dire proprio del románico normanno; ed è elemento importante, perchè diventerà uno dei più caratteristici al punto quasi da identificarsi, presso la communis opinio, con esso - dello sti-

le gotico: l'arc brisé (arco acuto).

L'aspetto generale di questa chiesa è interamente romanico; gli archi delle finestre sono a tutto sesto; ma le arcate sono a sesto acuto. Questo elemento - che noi troviamo appunto qui nel domaine royal intorno al 1135; questo arco acuto, usato ancora, come l'ogiva, parzialmente, ma non perciò di minor valore come indice - non ha la sua origine prima, ⁱⁿ dall'architettura romanica della Normandia. Da questa derivano al romanico dell'Ile de France gli elementi fondamentali del lessico costruttivo e architettonico che starà all'origine del gotico; l'alternanza dei sostegni, la volta scipartita, il triforium in luogo della tribuna (come per es. a Mont - Saint-Michel in Normandia, nella cattedrale di Canterbury in Inghilterra) ad atti; ma non l'arco acuto, almeno come dato originario. - nell'

Questo invece era precocemente apparso in un'altra regione, tra le più feconde per l'architettura romanica francese: la Borgogna. Lo vediamo ad Autun, ma era già presente a Cluny, e s'era poi così diffuso, da divenire tipico dell'architettura cluniacense.

Da questa passò con ogni probabilità all'Ile de France; forse con la mediazione cistercense, che, per alcuni studiosi, sarebbe stata di primaria importanza per il sorgere del gotico. Secondo Dehio e Berold, per es. — Berold
(Kirchliche Baukunst des Abendlandes, I^o, 519) i cistercensi avrebbero ceduto al gotico elementi fondamentali, quali l'arco acuto, la sequenza di campate trasversali uguali, gli archi rampanti visibili al di sopra dei tetti delle navate minori, ecc. A me sembra tuttavia pre-

feribile pensare che cotesti elementi che il gotico dell'Ile de France e le prime chiese cistercensi hanno in comune, siano derivati ambedue dalla stessa fonte: l'arte di Cluny. Sebbene S. Bernardo di Chiaravalle, il fondatore dell'ordine cistercense, abbia criticato aspramente le "stravaganze" dell'arte cluniacense, non c'è dubbio che sulle più antiche piante cistercensi abbia esercitato - come notò Lambert (L'art gothique en Espagne, 39 segg.) - influenza determinante l'architettura di Cluny; e per quanto riguarda gli archi acuti e i contrafforti rampanti, essi furono impiegati almeno nella terza grande chiesa di Cluny (cfr. Conant, Medieval Academy Excavation at Cluny, Sp. XXIX, 1954). Sono dunque elementi di origine romanico-borgognona (particolarmente del gruppo di Cluny) che possano simultaneamente all'architettura cistercense e al gotico dell'Ile de France. Che siano stati i cistercensi a contribuire a diffonderli al di fuori della Borgogna, è probabile; anzi possiamo averne una prova nella stessa cattedrale di Durham, Qui, come s'è visto, le prime crociere d'ogive appaiono prima della fine del sec. XI°. Ma in questa prima fase il loro profilo è di archi a tutto sesto. Invece sulla navata, costruita tra il 1128 e il '33, appaiono ogive ad arco acuto. Osserva il Bony (French influences on the Origin of English Architecture, J. W. C. I. XII°, 1949) " Se ricordiamo che la prima missione cistercense venne in Inghilterra nel 1128, ci rendiamo conto che l'anno 1128 non è senza significato". Poichè, comunque l'arco acuto è già acclimatato almeno tra il '20 e il '30 nell'architettura romanica anglo-normanna, è anche possibile che l'eco sia passata all' Ile

- passano 15

de Franco da questa e non direttamente dalla Borgogna. Ma con ciò il nostro problema, manifestamente, non cambia. Per una o per altra via, alla base del lessico dell'architettura gotica confluiscono elementi tratti dall'architettura romanica anglo-normanna e da quella borgognona.

Ma anche in questo caso importa soprattutto considerare il diverso significato, insieme strutturale ed architettonico, ch'essi elementi assumono nelle nuove costruzioni. L'arco acuto, quale lo ritroviamo nell'architettura romanica della Borgogna del gruppo di Cluny (es. Autun) ha evidentemente lo stesso valore - sebbene abbia differente profilo - dei sottarchi e delle arcate a tutto sesto delle rimanenti chiese romaniche francesi: definisce i limiti di masse dense di penombra e rimane esso stesso legato ad una relazione fissa con l'orizzonte. Nell'architettura gotica l'arco invece si disimpegna da cotesto rapporto, diventa via via puro disegno: linea che, come nel seguirsi degli archi a tutto sesto, non si svolge più in un'onda ritmata dai punti di caduta; giacchè il rapporto costante tra raggio e corda le assicura appunto una legata continuità di sviluppo e di cadenza; l'arco acuto è spozato, perciò contraddice l'idea del peso, appare irrelativo alla sostanza indicato dal gravare del peso sul suolo, in certo modo, campito sul vuoto. S'intende, che questo carattere di irrelatività alla sostanza, ed allo "spazio" come sostanza, del disegno brisé, accentuasi, quando dall'arco passa alla nervatura delle volte: alle crociere d'ogive. Cotesta accentuazione è compiuta dal gotico ed è coerente

con l'alterazione strutturale da esso apportata nella costruzione di tale volta. Il gotico, com'è noto e come vedremo meglio tra poco, introduce una distinzione, anche tecnico-strutturale, evidente, tra lo scheletro tettonico (sistema nervature-sostegni) e le pareti, le quali quasi si annullano, o fungono da riempimenti dei vuoti intercorrenti tra le maglie di cotesto scheletro o graticcio.

Infatti, come s'è notato, le ogive delle crociere romaniche fanno corpo con la ~~struttura~~ muraria delle volte: sono solidali con essa: non sarebbe possibile staccarle, isolarle da tale muratura. In fondo esse sono ancora di tipo romano, sono cioè un'accentuazione, insieme strutturale e plastica, degli spigoli, che si determinano all'incontro delle quattro cappe delle volte a crociera. Le ogive gotiche invece (e in ciò sta una delle differenze fondamentali, del lato tecnico-strutturale, dell'opus francigenum rispetto all'opus romanense) sono staccate, in certo modo indipendenti, dalla muratura delle volte. E non è questa, beninteso, una semplice differenza tecnica, che sia rimasta senza importanza per il risultato figurativo dell'architettura; anzi, è proprio su questo distacco delle ogive, e di tutte le altre nervature, dalla massa muraria, che si determina il particolare accento figurativo del linguaggio architettonico gotico. Esso distacco infatti consente di isolare dall'immagine gli accenti lineari, i quali non sono più, come nell'architettura romanica, le definizioni di spazi intesi come masse, tradotti, sulla superficie, in diversi valori di chiaroscuro; al contrario, quelle linee valgono per sè, diventano irrelative ad ogni rappresentazione di spazio. Sciogliendo le ogive dalla loro

connessione con le murature, gli architetti gotici possono isolare "dalla rappresentazione gli accenti lineari, individuando con sottigliezza tormentosa i legamenti costruttivi, (ma soprattutto) cercando nella continuità delle linee quella coerenza figurativa che l'arte romanica aveva realizzato in equilibrio di masse; la linea, che nell'architettura romanica riconduceva sul piano e risolveva nella qualità cromatica delle superfici la profondità dei vuoti e le masse dei pieni, diventa la protagonista della rappresentazione architettonica, trova nella sua funzione costruttiva un'autonomia figurativa che la disimpegna da ogni subordinazione al problema dello spazio e alla sua risoluzione coloristica sul piano" (Argan).

S'intende, che cotesta linea descritta dalle ogive, sebbene disimpegnata e resa autonoma dalle masse murarie, avrebbe conservato un rapporto residuo con lo "spazio di quaggiù" se le ogive avessero continuato ad essere a tutto sesto, ad avere cioè una costante continuità di caduta sul suolo. Il loro spezzarsi e farsi "acute", rompe appunto cotesta continuità: aggiunge un ultimo accento di liberazione dalla substantia dello spazio; punta verso l'alto come una freccia scoccata, aerea; conferrisa, non solo figurativamente, alla loro agudeza. Ne sorge una sintassi estremamente consequenziale, sillogistica, cavillosa, come la filosofia scolastica: come questa, una sorta di esercizio puramente razionale, astratto, perché sottratto ad ogni riferimento allo "spazio" dell'esperienza.

conferisce

Risulterà ora più comprensibile quanto si diceva poco fa: sul come sia logico che l'architettura gotica nasca in terra francese, anzi nel domaine royal. Infat-

ti un'architettura quale quella che s'ora espressa sul — nel
S. Ambrogio di Milano sarebbe stato impossibile si evol-
vesse in gotico: la struttura dello spazio di quest'edifi-
cio - s'è visto - aveva in sè le premesse d'una trasforma-
zione in senso rinascimentale (come infatti avvenne), non
in senso gotico. E ciò, malgrado possa sembrare superfi-
cialmente che tra tutte le culture architettoniche romani-
che sia stata proprio quella lombarda ad "anticipare" la
gotica: sia per il suo impiego precoce della crociera d'or-
giva, sia anche, più genericamente, per il fatto che, a dif-
ferenza della romanica d'Oltralpe, essa apparteneva ad una
cultura già di carattere urbano, cittadino, sostanzial-
mente "laico". Ho già richiamato l'attenzione su questo
sfasamento: sulla precedenza della cultura romanica ita-
liana in tal senso: ho citato a questo proposito quanto
scrive (raccogliendo concetti divulgatissimi), per es.,
Lo Hauser, il quale, trascurando non senza ragione appunto
per la sua eccezionalità, il fenomeno italiano, riprende la
constatazione ovvia per il Nordeuropa, che "urbana e bor-
ghese è l'arte delle cattedrali gotiche, in confronto del-
l'arte romanica, monastica e nobiliare; urbana e borghese
anche nel senso che i laici svolgono una parte sempre mag-
giore nella costruzione delle cattedrali, etc."(1); nen-
tre cotesto carattere genericamente inteso è presente in
Italia con più d'un secolo d'anticipo, già nella cultura
romanica. Ma ho anche avvertito, che bisogna guardarsi

1. HAUSER, Storia sociale dell'arte, cit. I, p.311.-

dall'errore di considerare la città dei comuni italiani alla stessa stregua di quelle d'Oltralpe; giacchè si tratta di due strutture profondamente diverse, che si possono così riassumere: la città normale italiana è un "corpo"; ⌋ comunale quella del Nordeuropa, una "massa". E particolarmente in Francia, infatti, la città è per l'appunto borghese: ha una struttura uniforme, in qualche modo astratta; il suo spazio rimane chiuso, poco articolato, la cui omogeneità dunque si presta alla rarefazione, quasi annullamento, del gotico. Il quale, più particolarmente, aderirà alle dimensioni ed alle strutture "mitiche" dei sogni dell'abate Sigieri, e delle sue idee sul carattere e il valore della monarchia capetingia - oltre che del pensiero, insieme neoplatonico e scolastico, delle scuole di Parigi e di Chartres.

Ma, per concludere questa breve preistoria dell'architettura gotica, è opportuno accennare infine al gruppo di chiese, intraprese nel Domaine royal nello stesso giro di tempo, intorno al 1140, che vanno considerate come tentativi, come indici della ricerca, che porterà al gotico pieno e maturo. Cotesti monumenti, appunto per il carattere sperimentale della loro architettura, differiscono tra loro: esitano sulle forme degli archi, sull'ordinamento dei piani in elevazione, che sono ora tre, ora quattro, con tribune ~~con~~^è triforium; sul sistema di contraffortamento. Ciascun d'essi, ripeto, vale come esperimento; in tutti vi è una sensibile influenza normanna. Di valore eccezionale è la cattedrale di Sens, su cui dovremo ritornare. Essa fu probabilmente la prima grande chiesa del Domaine royal interamente coperta da ogive;

e conserva, dalla Normandia, l'alternanza dei sostegni e la volta scipartita. L'elevazione è a tre piani e la tribuna è sostituita dal triforium: anche questo era già presente in certe chiese romaniche normanne (per es. Mont-Saint-Michel): ed è la formula dell'avvenire: quella, vedremo, delle grandi cattedrali del XIII° secolo. Un'altra chiesa di questo gruppo (del 1140) Saint-Germain-de-Fly nell'Oise, presenta una disposizione più complicata, ma che pure avrà fortuna: tribuna e triforium sovrapposti in modo che l'elevazione è formata non da tre, ma da quattro piani. Altra "novità" importante: la volta quadripartita e i sostegni tutti uguali; altra ancora: gli archi rampanti dissimulati nel colmo delle tribune. Tuttavia, l'ogiva non è usata che per la grande nave e le navatelle a piano terra; mentre le tribune restano voltate a semplici crociere. E l'arco a tutto sesto persiste ancora, accanto all'arco acuto (in tre punti).

Sono, ripeto, tentativi (ed altri se ne potrebbero ricordare), che si susseguono a breve distanza. Essi sono paralleli alla ricostruzione della cattedrale di Saint-Denis da parte dell'abate Suger; alcuni probabilmente già dipendono da quest'esempio.

Nel quale, come già ho avvertito, è difficile precisare oggi la precisa misura dell'opera sugeriana. Bisognerà tuttavia provarcisi: perchè è con essa che tutta l'architettura gotica ha inizio. --

PARTE SECONDA

GENESI E SIGNIFICATO

DELLA CATTEDRALE GOTICA



VI 87

To VI^o

81

SUGER E L'ABBAZIA DI SAINT-DENIS

Suger non fu soltanto il committente - anche se con particolari esigenze - dell'opera; fu il vero architetto della sua cattedrale. Non naturalmente il costruttore nel senso materiale, sebbene non sia dubbio che determinate strutture - come l'ogiva, l'arco acuto - la disposizione della facciata a due torri, l'articolazione dello chevet (parte absidale) e insomma l'intero piano - siano state, a ragion veduta, scelte da lui; fu l'architetto nel senso che fu sua l'idea di dare quella forma agli spazi: e fu, vedremo, un'idea lungamente e profondamente meditata, e poi attuata, vincendo anche opposizioni non indifferenti: e piena di significato, in ogni sua parte.

La personalità di Suger, come ci è storicamente nota, non è dunque indifferente alla comprensione dell'opera sua: come ogni personalità d'artista ha anzi importanza fondamentale per la storia dell'arte concreta.

Quella di Sigeri fu una personalità per molti versi eccezionale: ricca di doti d'intelligenza e di energia in molti campi. Doti, frattanto, di saggezza e di attività diplomatiche. Aveva appena vent'anni che, semplice monaco ancora, fu prescelto per rappresentare il suo convento al Concilio di Poitiers (1106) e questo non fu che l'inizio della sua attività diplomatica. Aveva anche notevoli qualità militari, e non sembri strano, in un monaco

del sec. XII^o: esse erano necessarie per la difesa dei beni del suo monastero e del suo re, dalle insidie dei rapaci feudatarii del territorio. Riuscì alla fine a vincere anche queste insidie, e i suoi successi lo misero a diretto contatto col re Luigi VI^o (che del resto era stato educato a Saint-Denis). Divenne amico di questo re (del quale poi doveva scrivere la vita), suo consigliere ed ambasciatore; ebbe da lui missioni presso il papa; fu anzi durante una di queste ambascierie a Roma, nel 1122, che ebbe notizia della sua elezione ad abate di St. Denis.

Giova qui, soprattutto por mente alla posizione e funzione singolari di questo convento nella storia di Francia. Saint-Denis non era una delle consuete Case benedettine: era un'abbazia, ch'ebbe sempre potere e prestigio senza pari; le fonti medievali la designano come la madre delle chiese francesi e come la "corona del Reame". Giacchè questo soprattutto occorre sottolineare: Saint-Denis fu sempre così strettamente connessa con le sorti della monarchia capetingia, da identificarsi quasi con essa. Era propriamente l'abbazia "reale", e lo era stata per secoli, da quando era stata fondata da re Dagoberto in onore di Saint-Denis e dei suoi leggendarii compagni, Rustico ed Eleuterio. Era stata il luogo di sepoltura dei re franchi; Carlo il Baldo e Ugo Capeto; i feudatari della dinastia regnante, erano stati suoi abati titolari; molti principi del sangue vi venivano educati (tra gli altri, l'amico e protettore di Suger, re Luigi il Grande).

Appare dunque comprensibile che nella prima metà del XII^o sec. , per opera soprattutto di Suger, che

procedette ad una radicale riforma dell'abbazia, questa sia divenuta la chiave di volta della politica reale e il centro propulsore di quell'idea della monarchia cristiana, che stabilì la preponderanza dei Capetingi in tutta la Francia, ancora divisa allora in un solo stato, con capitale Parigi. Questo processo di formazione di uno stato nazionale, com'è noto, più precoce e più organico in Francia che in ogni altra parte d'Europa (basti pensare alle sorti dell'Italia e della Germania, che non furono unificate che nell'Ottocento), ~~in quale~~ portò anche ad una mirabile unità di cultura, nella quale Parigi assume una funzione propriamente di centro, non solo politico, ma culturale e civile in tutti i sensi: nella lingua, nella letteratura, nell'arte e via via anche negli aspetti minori, come le forme della convivenza sociale, della moda, ecc. Questo processo ha la sua origine precisamente in questo momento e in questo punto: se vogliamo dargli un nome, nessun altro ha più titoli dell'abbazia di St. Denis e dell'abate Suger. Fu con lui che un feudo limitato com'era stato fino allora il dominio reale dei Capetingi si avviò a divenire il centro d'un regno che doveva includere la Francia intera; e la città di quel feudo che sorgeva accanto a quell'abbazia - la vecchia Lutezia che fino allora non aveva certo avuto maggiore importanza di altre città francesi, specie del mezzogiorno, la città di Parigi, cominciò ad assumere quel valore assolutamente preponderante che ancor oggi conserva. Ancor oggi infatti, com'è noto, la Francia si divide in due parti nettamente distinte: una è la città di Parigi, l'altra è tutto il paese, che è tutto provincia.

Non è azzardato dire - e probabilmente è stato detto, che l'architettura gotica nasce a Parigi e realizza lo spirito di Parigi; e si diffonde in tutta la Francia e poi nel resto d'Europa, parallelamente al chiarirsi e all'ampliarsi della funzione politica e culturale di Parigi in Francia e in Europa. Cesserà soltanto - infatti - quando declinerà cotesta funzione, col Rinascimento: quando Parigi sarà soppiantata dalla nuova esemplarità delle strutture culturali di un'altra nazione, l'Italia, la quale per i successivi tre secoli diverrà culturalmente la ragione - guida dell'Europa -. Ma non c'è dubbio che dal Duecento al Quattrocento, è la cultura, in senso lato, gotica che predomina; e questa cultura è fondamentalmente francese, anzi parigina: incarna lo spirito di Parigi.

Ma che cos'è, propriamente, questo spirito di Parigi? Bisogna cercare di penetrarlo, se si vuole comprendere un po' a fondo il "senso" del gotico. Gioverà per semplificare tradurre un brano dell'analisi abbastanza penetrante di un tedesco, Hermann von Keyserling (dal libro: Das Spektrum Europas): "Questa città è un vero fenomeno. Forse, ai tempi dei Greci, ve ne furono di simili; ma d'allora in poi, sicuramente non ve ne sono più state. No: anche ai tempi dei Greci non si vide fenomeno di fatto, perchè l'importanza di Parigi deriva dal suo carattere di città mondiale. Vediamo dapprima la sua posizione in rapporto alla Francia. Questo paese è divenuto, nel corso dei secoli, un organismo sociale unico, nel senso, ch'esso ha veramente una testa, e una sola; e che il resto del paese sembra esistere unicamente per nutrirla. Certo, la provincia francese (e solo in Francia, a ri =

207

prova, quest'antica espressione conserva ancora un senso) ha la sua vita propria.... Ma la sua vitalità è quella dello stomaco, del fegato, della gamba.

Per quanto indipendente sia la sua vita propria - e lo può essere al punto che in Bretagna per es., il francese non è nemmeno capito da tutti, - essa non si pose mai il problema di soppiantare Parigi: al contrario, sono precisamente la profondità e la forza di questo spirito provinciale, che garantiscono la persistenza della funzione di Parigi. Parigi è, nello stesso tempo, cervello e plesso solare. Chiunque ha qualche dote aspira ad andare a Parigi e ci va. E tuttavia, il "senso" di Parigi esige d'altra parte che il suo humus determinante si riorganizzi gerarchicamente in maniera sempre nuova, in un ricambio costante di elementi. Giacchè Parigi non esiste che in virtù della sua altitudine puramente qualitativa; nel momento in cui perdesse questo senso aristocratico, sarebbe finita. Ma, essendo aristocratica al modo suddetto, Parigi si sottomette, del tutto naturalmente, a delle norme che sono fuori del tempo. Quando uno parla, deve conoscere le leggi della conversazione, del discorso pubblico "in generale", e queste leggi esistono; il pittore deve essere padrone di un certo sapere; vi sono eccentricità che sono interdette una volta per sempre. Ma queste norme, che sono al di fuori del tempo, non pregiudicano tuttavia mai nulla a proposito delle cose concrete alle quali debbono applicarsi: la prova è che Parigi è precisamente il centro mondiale della moda. Anche i mutamenti di questa seguono leggi rigorose, e sono per l'appunto queste leggi, che sono comprese a Parigi

più presto e più perfettamente. Ma soprattutto ogni moda in sé deve essere bella. A questo riguardo la frase che pretende che dei gusti non si discute, non vale: poste determinate premesse, vi sono cose assolutamente buone e cose assolutamente cattive. D'altra parte, Parigi ha potuto sviluppare in modo così singolare il principio del giudizio dei valori, che è fuori del tempo, perchè il francese ama il cambiamento, e solo così il pericolo di legare una volta per tutte la norma assoluta ad un certo contenuto, ha potuto essere evitata. Per il resto, il senso della chiarezza che Parigi possiede le ha giovato a questo riguardo: un pensiero è perfettamente espresso solo se è chiaro, ed è perfettamente esatto solo se si può formulare chiaramente. Lo stesso si può dire della grazia e del tatto. Ora: dato che il senso delle qualità in sé si è sviluppato a Parigi ad un grado così estremo; dato che Parigi si sente perfettamente sicura nella sua posizione di tribunale; essa può ammettere, in principio, tutto...ciò che non è ⁽ⁱⁿ⁾ contraddizione con la nota limitazione del francese, con la sua incapacità di comprendere le cose straniere.... Chi ha il senso della qualità lo conserva anche di fronte ad oggetti che comprende a pena... Il senso comune e l'acutezza logica fanno sempre le loro prove. Ciò che è pensato con chiarezza è chiaro in ogni luogo ed una formula precisa è sempre superiore all'imprecisa. La semplice espressione di "magistero" che la Francia adopera nelle sue pretese all'egemonia culturale, apre la porta al giusto apprezzamento delle cose: il maestro è spesso più ignorante dei suoi allievi e tuttavia è lui che ha ragione e che giova loro con la sua censura. Ora, Parigi esercita la sua fun-

zione di censore, grazie al suo senso estetico, alla sua esperienza d'una ricchezza senza pari, al suo gusto sicuro, alla sua logica, al grande distacco col quale considera tutto ciò che è straniero, e last not least allo spirito della sua cortesia tradizionale, con una buona grazia che non ha paragoni al mondo.

E' dunque da meravigliarsi se la maggior parte delle reputazioni mondiali che si reggono sulla qualità si facciano a Parigi? Parigi può bene non capire tante cose: chi trionfa a Parigi, trionfa davanti all'umanità intera".

Questo scriveva un tedesco, Keyserling, una ^{quarant'anni} trentina d'anni fa; si può dubitare che sia veramente attuale anche oggi; siamo entrati in un' epoca in cui non sono i valori tradizionali di equilibrio e di chiarezza ad avere corso; e infatti cotesta funzione di Parigi sembra oggi un tantino scaduta. Non toglie che la diagnosi di Keyserling sia penetrante, e che ogni volta che nella storia d'Europa quei valori sono determinanti, la Francia, vale a dire Parigi, abbiano funzione di guida. Ad altre nazioni - specie all'Italia e alla Germania - è spettato nella storia d'Europa il compito delle rivoluzioni geniali, dei rinnovamenti profondi di strutture; e all'Italia, per es., si è dovuta quella radicale rivoluzione, che ha cambiato faccia al mondo, che s'usa chiamare Rinascimento. La civiltà francese ha invece la funzione delle maturazioni e delle conservazioni qualitative: la maturità più piena della civiltà medievale per es., il periodo nel quale si raccolgono, si maturano, si assestano razionalmente e civilmente, possiamo dire, tutti i valori elaborati

lentamente, faticosamente dal Medioevo, è senza dubbio il periodo gotico; e il periodo gotico è senza dubbio di impronta francese, anzi parigina.

Ed ha inizio col St. Denis di Suger - e poi con le altre grandi cattedrali del ~~Domaine~~ *Domaine royal* -: dove appunto, come nella struttura della monarchia capetingia, come della filosofia scolastica, che hanno il loro centro precisamente qui, nell'Università di Parigi e nella scuola

di Chartres noi vediamo affermarsi quei valori, quei principii in certo modo astratti, fuori del tempo: di chiarezza logica, di formulazione esatta e consequenziale di "logge" insomma dell'edificio come costruzione e come immagine: questa funzione di vaglio qualitativo, che si esercita su elementi tolti dal di fuori, ma che soltanto qui, a Parigi, vengono coordinati nella struttura di un discorso, che ne esaurisce le oscurità problematiche d'origine, ne sprema fuori, per così dire, tutto quel che non è chiaro, logico, conseguente; e così può legarsi in una struttura che, appunto per essere così filtrata, assumerà un valore gnomico, esemplare per tutti. Come ho già osservato, non uno solo degli elementi che compongono la nuova cattedrale, la cattedrale gotica, è stato creato a Parigi, inventato da Suger o dalle sue maestranze: Suger stesso nella sua cronaca, dichiara di aver raccolto, per la sua impresa "maestri di molte nazioni" - soprattutto, è da credere, normanni e borgognoni:- Parigi e l'intero *Domaine royal* aveva infatti allora, s'è visto, una cultura architettonica, e in genere artistica, singolarmente sprovvista: certo di livello inferiore rispetto alle terre adia-

centi. Tutti gli elementi dunque, nessuno escluso, di quest'architettura, considerati in sè, uno per uno, sono stati assunti dal di fuori. Non toglie che la cattedrale di Suger sia veramente cosa nuova, e di valore immenso e innovatore per tutta la storia dell'architettura del Medioevo. La sua novità infatti non consiste negli elementi singoli; ma nel significato, tanto in senso semantico, che figurativo, ch'essi assumono coordinandosi in una nuova struttura linguistica, la quale risponde, appunto, a quello che abbiamo indicato come "spirito di Parigi". Entro questa dimensione generica, poi, risponde naturalmente anche alla intonazione particolare di quello spirito nel suo tempo, e, più addentro ancora, a quella del suo creatore, Suger. Il quale, tra l'altro, fu anche lo storico di quel periodo: le sue Vite di Luigi VI° e di Luigi VII°, la sua autobiografia e gli altri scritti in quest'ordine, sono anzi valsi a farlo considerare come il primo storico sistematico apparso dopo l'Antichità: ed è significativo osservare che nello scrivere le sue storie egli applica lo stesso "principio" che nel costruire la sua cattedrale: assume la materia da varie fonti, ma la interpreta e la riorganizza in un disegno nuovo, unitario, annodato intorno al nucleo provvidenziale della sua abbazia e della monarchia del suo re, la quale è ricondotta alle sue origini: a Carlomagno, ed alle gesta dei suoi paladini; ed è per questa via che le rapsodiche e genericamente franche Chansons de geste e la stessa Chanson de Roland sono poste a prefigurare le crociate di re Luigi; assumono cittadinanza parigina e di qui diventano l'epopea nazionale che ha il suo centro politico nella dinastia cap-

tingia, il suo centro religioso nell'abbazia di St.-Denis, (alcuni filologi romanzi hanno sostenuto che le Chansons de gesta, almeno nelle forme pervenute fino a noi, sono state rielaborate in questo tempo e non senza rapporti con l'abbazia di St. Denis; non sta a noi entrare in questa vexata quaestio; noi riteniamo ad ogni modo accettabile quel che in proposito ha osservato il nostro Olschki - che per es. la figura dell'abate di St. Denis, quale appare nelle Chansons de geste non è affatto quella di un prelado del tempo di Carlomagno, ma piuttosto quella dello stesso Suger. E ci basterà rilevare che non solo nell'architettura, ma anche nella storia e nella poesia epica si afferma ora il grande disegno suggeriano: l'istituzione di un mito nazionale; di una struttura ideale superstorica ^{ma} ~~ma~~ legata al "significato" della "storia" insieme cristiana e monastica da Carlomagno a Luigi - la quale, come l'epopea di Virgilio, la storia di Livio per il popolo romano - diverrà quel che in fondo è rimasto e rimane, malgrado tutta la critica storica anche recente, anche razionalista e positivista, il nucleo fondamentale, il "principio" unificatore della storia nazionale di Francia. Non c'è dunque da meravigliarsi se l'arte gotica - e qui s'intenda, più che l'architettura, le arti figurali: scultura e pittura - abbia in sé così forte, e non solo nei contenuti, ma nella stessa sua struttura linguistica, quella componente che, potremmo addire cavalleresca-cristiana. Nei contenuti: che non è strano siano appunto "le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori, le cortesie, le audaci imprese", degli erranti difensori della fede. Giacchè

nel "mondo" gotico si raccoglie anzitutto la nostalgia va-
 gabonda per l'interminato migrare del nomadismo germanico
 originario, con le sue enormi possibilità d'imprevisto, di
 avventura. Cui, coerentemente, nella struttura linguistica,
 risponde la particolare accezione della linea gotica, che
 è una linea errante, avventurosa; ma anche preziosa, raffi-
 nata, piena di dolcezza e di cortesia, come il grafico d'un
 saluto cavalleresco; e del colore gotico: quei timbri an-
 ch'essi araldici e gentilizi, come imprese di blasoni. An-
 che i temi religiosi si intridono, nell'arte gotica, d'un'aura
 da gesta d'epopea e storia cavalleresche: le Vergini annun-
 ciate sono dolci e galanti come castellane, e accolgono il
 saluto dell'angelo come l'omaggio del cavaliere che s'in-
 ginocchia in attesa dell'investitura; i re magi in cotta
 guerriera, con l'ermellino e lo scettro, paiono re Carlo
 dalla barba fiorita, e dietro si snoda una cavalcata da
 "prise de ^{Pampelune} Pampelune", : i cavalli splendono di gualdrappe,
 staffe e ardiglioni come in un torneo; San Giorgio col
 pennoncello in testa, il mantello mulinante nel ven-
 to della corsa e del furore, sembra voglia, più che ucci-
 dere il mellifluo drago, disarcionare un invisibile ri-
 vale; la principessa legata alla rupe, fastosa e fatale,
 ha l'aria di una bella preda per chi vincerà il duello;
 mentre dietro, su monti sfaccettati come diamanti, appare il castel-
 lo remoto, ^{inaccessibile} inaccessibile, delle fiabe. E' chiaro che questo
 non è il mondo storico carolingio: feroce e sordido mal-
 grado la sua ansia di civiltà; è il mondo dei paladini, ~~non~~ ma
 quale poteva essere veduto, sognato uno due secoli dopo il
 Mille. La sua "dimensione" è mitica; è bilicata tra astra-
 zione e natura; e così lo "spazio" della pittura gotica è

fuori del tempo, è sempre l'oro immensurabile, astratto, del fondo. Per ciò, quel che s'è detto "naturalismo" dell'arte gotica, è frutto di un'equivoco critico: su quei campi d'oro si veggono senza dubbio figure di dame e di cavalieri e di santi e di re; ed alberi, e fiori; ma son come quelli delle carte da gioco, appunto, francesi (e gotiche): (le quali son tutto ciò che ci è rimasto della civiltà gotica: degradato - ma ancora con qualche potere evocativo d'avventura e d'azzardo, di magia e ^{di} sortilegio).

E', insomma, quella dell'arte figurativa gotica, una "natura" anch'essa fuori del tempo; e non sono bene avvertiti coloro che nell'effusione cortese della pittura veggono un' "altra faccia" del gotico, diversa, persino antitetica a quella che presentano le strutture severe e "loiche" delle grandi cattedrali.

A saper vedere un po' più a fondo, vero divario non c'è - come, per questo lato, non c'è divario tra la lottificazione - gotica appunto - della donna e della terra del Dolce stil novo e della Vita Nova di Dante, e la struttura severa di quella grande cattedrale gotica a tre cuspidi che è la Divina Commedia.

Sono tutti aspetti coerenti del medesimo mito: d'una civiltà unitaria ideale, superstorica, monarchica e religiosa insieme: mito che ha avuto il suo centro appunto in Parigi, nell'abbazia di St. Denis e nella sua cattedrale. "La cui architettura, la retorica pittorica della scultura, e delle finestre di vetro istoriato e impiombato, si rivolgevano allo stesso uditorio, che Suger pensava di raggiungere come ^{scrittore pittore quanto} ~~scrittore~~ attraverso le opere storiche e epiche ch'egli faceva eseguire nel suo monastero. E' pie-

no di significato, che, tra le famose finestre con cui egli adornò il santuario, due ~~ero~~ rappresentavano le sue idee favorite della crociata e del pellegrinaggio. Una rappresentava la prima Crociata, l'altra il viaggio di Carlomagno" (1). Questa leggenda riceveva così la sanzione ufficiale di Suger: i visitatori della nuova cattedrale dovevano sapere non soltanto che il culto delle reliquie, che li chiamava a St. Denis nella festa del Lendit, era di origine carolingia; ma che esso, e le gesta di Carlo, formavano insieme una historia sacra: erano il mito fondamentale, su cui si reggeva la storia, insieme religiosa e politica, del popolo francese.

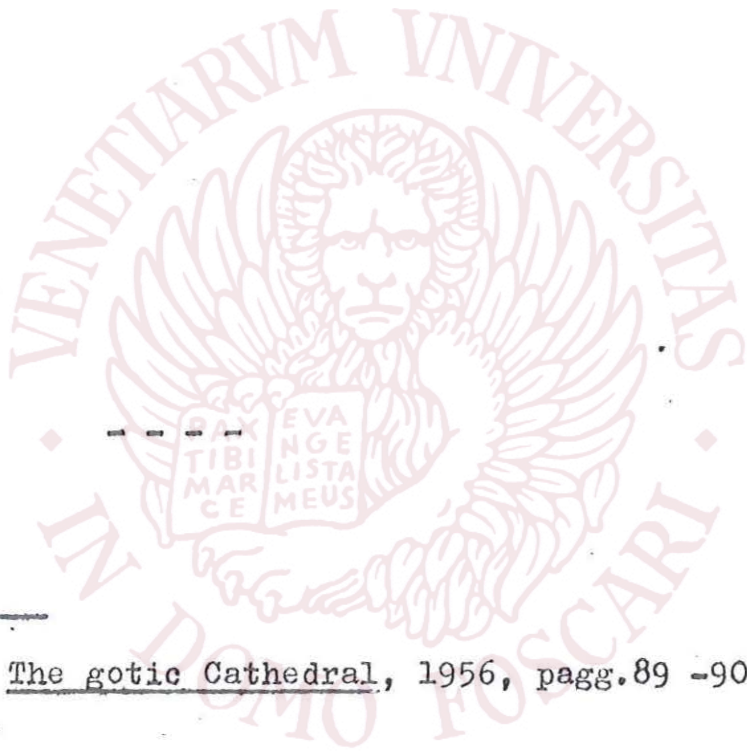


(1) O. VON SIMSON, The gothic Cathedral, 1956, pagg.89 -90.

fuori del tempo, è sempre l'oro immensurabile, astratto, del fondo. Per ciò, quel che s'è detto "naturalismo" dell'arte gotica, ^{o della facciata} è frutto di un'equivoco critico: su quei campi d'oro si veggon senza dubbio figure di dame e di cavalieri e di santi e di re; ed alberi, e fiori; ma son come quelli delle carte da gioco, appunto, francesi (e gotiche): (le quali son tutto ciò che ci è rimasto della civiltà gotica: degradato - ma ancora con qualche potere evocativo d'avventura e d'azzardo, di magia e sortilegio).

E' insomma, quella dell'arte figurativa gotica, una "natura" anch'essa fuori del tempo; e non sono bene avvertiti coloro che nell'effusione cortese della pittura veggono un' "altra faccia" del gotico, diversa, persino antitetica a quella che presentano le strutture severe e "loiche" delle grandi cattedrali.

C. G. G.
- istoriato



(1) O. VON SIMSON, The gothic Cathedral, 1956, pagg.89 -90.

LA NUOVA CATTEDRALE: IL PRIMO DISEGNO

Ma, come ho detto, l'opera di Suger è quasi interamente scomparsa - prima, nel XIII° secolo, quando Pierre De Montereau ricostruì la navata, poi nel XIX°, durante i restauri - o piuttosto rifacimenti - di Viollet-Le-Duc. Ma si sono conservati gli eloquenti commentari dello stesso Suger, che ci offrono dati preziosi. Anzitutto riguardo alla cronologia della costruzione. E' probabile

che il progetto di questa sia stato concepito da Suger subito dopo il 1124; non ci vollero più che dieci anni perchè egli riuscisse a raccogliere i fondi necessari, e ci volle, in particolare, la morte di re Luigi VI°, che scaricò in parte l'abate dai suoi impegni di consigliere negli affari di Stato e gli lasciò qualche maggiore libertà. Ciò avveniva nel 1137, e fu appunto allora che il progetto lungamente meditato poté cominciare ad attuarsi. Era un progetto che, nella mente di Suger, era passato per diverse fasi, nelle quali si era fatto sempre più radicale. Al principio, l'abate aveva pensato ad un semplice restauro o rafforzamento del vecchio edificio in rovina. In seguito, il suo disegno divenne più grandioso e ambizioso: egli aveva progettato di importare colonne antiche da Roma, simili a quelle che aveva ammirato nelle Terme di Diocleziano trasportandole "attraverso il Mediterraneo, nel traverso il mare d'Inghilterra (La Manica) e i tor-

tuosi meandri del fiume Senna" (De Consecr. II, 219). Più tardi, scartato questo difficile e costoso progetto, avendo avuto la fortuna di scoprire, com'egli scrive, una cava presso Pontoise" che poteva fornire pietre fortissime e di qualità e qualità tali, quali non s'erano mai trovate in queste regioni" (De Consecr., II°, 219). Poi si dà da fare per trovare il legname per le impalcature, e per adunare maestri muratori, scultori, orafi, pittori di vetri "di molte nazioni". Tutto ciò era pronto nel 1137: erano pronti i mezzi tecnici per realizzare l'idea architettonica di Suger. scarto I

Ma quale fu, precisamente, e come si maturò nella mente dell'abate cotesta idea? E' qui, in fondo, il problema delle "nascite" della cattedrale gotica; ed è problema di importanza fondamentale per la storia dell'arte del Medioevo; ma di soluzione tutt'altro che facile o semplice. la Ta

Come già ho detto, Suger agiva in una regione, nella quale finallora la cultura architettonica era stata una delle più modeste di tutta la Francia. Anche avesse voluto attenersi alle forme tradizionali, non avrebbe trovato, sul luogo, una "scuola" di architettura romana paragonabile per es., a quelle della Borgogna e della Normandia; ciò non poteva che giovare alla originalità della sua costruzione / cotesta tabula rasa, ~~nel~~ fatto, gli permise di creare più liberamente la sua chiesa, la /; 35 - nel

quale non soltanto divenne l'archetipo delle cattedrali francesi; ma il cui stile - il gotico - ci appare come la summa della civiltà medievale.

Ma appunto questo accresce la nostra difficoltà di indagare come sia nata e si sia formata in lui la nuova idea architettonica / Suger, com'egli stesso ci dice, aveva nella mente due grandi prototipi. L'uno, era la Santa Sofia di Costantinopoli; l'altro il Tempio di Salomone. L'uno e l'altro erano noti a Suger per il loro significato; non certo per la loro forma. E' assai facile - e del resto è stato dichiarato ormai da parecchi studiosi - comprendere quale fosse quel significato, e perchè esso fosse considerato esemplare dell'abate di St. Denis: era, ^{da} una parola, il loro simbolismo cosmico.

X 2

/ in 11

Ambedue quei santuarii, anzitutto, si credevano ispirati da Dio: il Tempio di Salomone soprattutto, del quale Dio stesso avrebbe guidato la costruzione. Questa convinzione non era particolare di Suger: era stata già dell'Imperatore Giustiniano (il quale, nell'inaugurare Santa Sofia aveva esclamato: " Salomone ti ho vinto!") e dei teologi, liturgisti, storici bizantini del suo tempo - i quali appunto vedevano in Santa Sofia, come già nel tempio di Salomone, l'immagine del cosmo cristiano / ; e poi aveva retto il pensiero dell'intero Medioevo occidentale. " Per i fedeli, come per i teologi del Medio Evo, la Chiesa cristiana è universale: il suo regno si estende - o deve estendersi prima della fine del tempo - sul mondo intero; essa coordina tutte le attività umane, riassume tutte le conoscenze umane. Essa è lo strumento di Dio sulla terra; come è veramente l'immagine del mondo: Ecclesia enim figuram mundi gerit, dice Pietro Damiano (Migne, P.L. 144, 207).

27
A istituzione,

Simbolicamente, questo universalismo della

Chiesa di Dio si riporta sull'edificio materiale, la chiesa. Durand de Mende lo dice bene, nel suo Rationale: "secundum historia" la chiesa è Gerusalemme, città di Giudea; "secundum allegoria" essa è la chiesa universale; "secundum anagoga" essa è il regno degli eletti, la futura Chiesa sempiterna del paradiso; essa è pure - "secundum tropologia" - un microcosmo, l'anima umana, l'uomo. Questa catena di simboli - il mondo - la Chiesa - la chiesa - può ugualmente condurre dall'edificio verso il Cosmo divino.

Il tempio di Dio, dove il suo culto è celebrato, è la chiesa cristiana / il tempio di Dio, il quale ne è l'organizzatore, il costruttore: Dominus autem Templi sui aedificator, consecrator et inhabitator, come lo chiama Onorio di Autun (Migne, P.L.171, 748). All'immaginazione la Chiesa universale si presenta come un immenso edificio, o come una città, tale la Civitas Dei di Sant'Agostino. E, come questa Chiesa, il mondo ch'essa significa può essere rappresentato da un edificio, costruito da Dio. In un testo piuttosto strano pubblicato dal Wright, Alanus ab Insulis chiama Dio "mundi elegans architectus... stupendi artificii artificiosus artifex..... admirandi operis operarius opifex..." Una delle immagini frequenti delle Bibbie medievali, al capitolo della Genesi, mostra un demiurgo, con un compasso di architetto in mano, che delimita l'opera della sua creazione" (1).

(1) Cfr. Symbolisme cosmique et monuments religieux, I°, Paris, 1953; p.79.-

Per influenza dell'Apocalisse di S. Giovanni, la Civitas Dei viene identificata con la Gerusalemme celeste. " L'inno rituale della consecrazione delle chiese, cantato dal secolo X° in poi in occidente, vi si riferisce testualmente:

Urbs Hierusalem beata, dicta pacis visio
Quae construitur in coelis, vivis ex lapidibus".

La Gerusalemme celeste, questa cittadella fortificata chiusa da mura dalle dodici porte, disposte a tre per tre ai quattro punti cardinali, immagine regolare e quadrata del mondo futuro dove abiteranno i beati dopo il Giudizio; edificio che rimpiazzerà l'edificio del mondo attuale, questa città ha ispirato - lo sappiamo in base a numerose ricerche recenti - gli interpreti sacri dell'architettura, i liturgisti e i costruttori delle prime basiliche cristiane; con sviluppi più vasti, e più precisamente cronologici *cosmologici*, ispirò anche i pensatori e i costruttori bizantini, (in particolare, abbiamo visto, di Santa Sofia a Costantinopoli). Il Medio Evo occidentale riprese questi temi, attingendoli alle stesse fonti: dopo l'epoca carolingia, si sviluppò una simbolica dell'architettura religiosa assai complessa, fino al suo coronamento, negli scritti del XII° e del XIII° sec., di Onorio detto di Autun, di Sicardo di Cremona, di Durand De Mende e del papa Innocenzo III° (1).

Il tempio di Salomone, in quanto il più im-

(1) Cfr. Symbolisme cosmique, cit. pp. 79 -80. -

mediato riflesso in terra della Gerusalemme celeste, fu dunque considerato come esemplare delle chiese del Medio-
evo, sia bizantino che occidentale. Esemplare, s'intende, per il suo significato: giacchè, quanto alla sua forma architettonica, nessuno ne sapeva niente: nel tempo di Giustiniano era già distrutto da secoli - e tanto più, naturalmente, ai tempi di Sigeri di St. Denis.

/Sigeri, possiamo ben crederlo, e lo vedremo meglio tra poco, conosceva per via diretta o indiretta, gli scrittori che agli albori della nostra era, cominciarono a indicare esplicitamente nel tempio di Salomone una figura simbolica dell'Universo: cioè Filone di Alessandria e Giuseppe Flavio. Scriveva infatti Giuseppe (Ant. III^o, 7, 7): "la ragion d'essere di ciascuno degli oggetti del tempio è di richiamare e di figurare il cosmo"; e Filone (Vit. Moys., III^o, 6): "Conveniva che, costruendo un santuario fatto da mano d'uomo al Padre e al Capo dell'Universo, si adoperassero elementi simili a quelli con cui egli aveva fatto il tutto". Questo simbolismo riguardava la disposizione generale del Tempio e gli oggetti sacri ch'esso conteneva. Quanto alla disposizione, appunto, architettonica, tutto ciò che sappiamo è che essa comportava la divisione tripartita del tempio in Vestibolo, Santo, e Santo dei Santi, la quale per Giuseppe è il simbolo delle tre parti del Cosmo: l'acqua, la terra e il cielo. E così per Filone, il quale tuttavia, a questa interpretazione tradizionale, ne preferisce un'altra, che è il riflesso del suo platonismo: il Sancta Sanctorum simboleggia il mondo intelligibile, il Santo e il Vestibolo, il mondo sensibile. Ed è con questa interpretazione "pla-

- per le 08

A i

tonica" evidentemente che, attraverso la mediazione di teologie greche come le Pseudo Dionigi l'Areopagita (poi sviluppata da S. Massimo Confessore) l'idea della chiesa come simbolo del Cosmo passerà al mondo bizantino e sarà alla base della S.ta Sofia di Giustiniano.

Suger, come vedremo, queste cose le sapeva, ed aveva fatto propria l'idea che la sua cattedrale dovesse essere una nuova Santa Sofia, con analogo significato insieme religioso e politico. Come Santa Sofia, per i bizantini, era il santuario principale dell'impero cristiano universale (Bisanzio si riteneva non solo l'Acropoli del mondo, ma anche il simbolo, sulla terra, della Gerusalemme celeste); santuario ch'era connesso al Palazzo Sacro del capo di questa Monarchia teocratica, rappresentante terreno del Cosmocrator celeste; così, per Sigeri, la nuova cattedrale doveva riassumere il significato di immagine di un cosmo insieme celeste e terrestre, dove la parte terrestre era incarnata dalla monarchia dei Capetingi. Ma, una cosa è il significato, ed altra è la forma; e, per questa, Sigeri non aveva nessuna cognizione valida di quei prototipi: non soltanto, ovviamente, del Tempio di Gerusalemme, ma neppure della grande chiesa di Costantinopoli, dov'egli non fu mai. Di questa, certamente, egli udì le descrizioni ammirate dei pellegrini (scrive infatti che taluno di questi gli raccomandò che la sua cattedrale non sfigurasse a paragone di Santa Sofia - De Admin. XXXIII, 199) ; ma tali descrizioni, della cui precisione è da dubitare, non ebbero in ogni caso alcun peso sui suoi disegni architettonici. E' anzi per noi estremamente istruttivo il con-

08

IX

fronto, che faremo tra poco, fra Santa Sofia e la cattedrale gotica: esso confronto ci insegna, se ve ne fosse bisogno, quanto il criterio soltanto semantico sia insufficiente alla critica delle opere d'arte concrete. Lo stesso significato infatti, lo stesso "simbolismo cosmico" guida la costruzione della grande chiesa bizantina e della cattedrale gotica; e tuttavia non vi potrebbero essere forme architettoniche più differenti una dall'altra. Gli è che, alla base dell'una e dell'altra, vi sono anzitutto due tradizioni costruttive, due culture architettoniche diverse (e son queste che storicamente determinano la struttura di una langue); e vi sono diversi intendimenti di quello stesso significato, che pure in sé è assunto come comune; voglio dire, che ciò che intendono i bizantini quando dicono universo e cosmo, e uomo, e Dio, non è il medesimo, che intendono le genti del Medioevo occidentale con gli stessi concetti; anche se, com'è qui il caso, una medesima tradizione teologica e filosofica sia quella che nutre ambidue. Il che, se ve ne fosse bisogno, conferma ancora una volta, che quel che diciamo verità storica (e non vi è verità che non sia storica) non è metafisica, ma dialettica.

Sigeri, dunque, voleva costruire una cattedrale, la quale - come il tempio di Salomone e Santa Sofia di Costantinopoli - fosse nella sua struttura formale il simbolo del cosmo cristiano; ma per sapere qual'era veramente l'immagine di edificio ch'egli avea nella mente, dobbiamo precisare che cosa egli intendesse anzitutto per simbolo (cioè quale fosse la sua idea della "forma")

1)

08

/e 2

e che cosa intendesse per Cosmo, e - last not least -
che cosa intendesse per Dio. Solo se e quando avremo ri-
sposto a queste domande, potremo sperare di conoscere il
"perchè" la cattedrale gotica abbia assunto quella forma
e non un'altra. Vediamo intanto come procedette la sua
opera. Sul posto dei resti rovinosi della vecchia costru-
zione risalente all'epoca carolingia, Sigeri cominciò col-
l'erigere, un po' più ad ovest, la nuova facciata, affian-
cata da due torri e provvista di tre portali, abbastanza
ampi per permettere al clero e ai fedeli di circolare li-
beramente nelle grandi feste dell'abbazia. Il numero di
tre delle porte era evidentemente determinato, come vedre-
mo meglio, dal "simbolismo cosmico"; e le due torri -
che discendevano per lunga trafila delle torri cubiche ro-
mane - avevano il significato appunto di simboleggiare
l'ingresso nella città di Dio. Ma non erano, sia come si-
gnificato che come forma, nuove; anzi erano, si può dire,
presenti nella tradizione architettonica francese già dai
tempi preromanici: e, quando ai precedenti immediati, non
v'è dubbio ch'essi si debbano riconoscere nell'arte roma-
nica normanna. Non è difficile infatti riportare idealmen-
te la facciata di Suger al suo aspetto originario; e per
convincersi del suo carattere normanno basterà confrontar-
lo con la facciata d'una delle più tipiche chiese romani-
che di Normandia appunto, quella della Trinità di Caen,
fondata da Guglielmo il conquistatore, - alle cui torri
naturalmente si sian tolte le cuspidi, che furono aggiun-
te più tardi.

Dietro questa facciata Suger costruì un nar-
tece di due campate su tre navate al pianterreno, e tre

08

— cubiche

19
— quanto

vaste cappelle al di sopra: esse erano coperte da crociere d'ogive, non tuttavia uniformi, ma diverse l'una dall'altra. Anche questa disposizione derivava direttamente dalla Normandia, insieme con la decorazione a bastoni spezzati. Tali derivazioni normanne non possono meravigliarci. Suger conosceva perfettamente la Normandia / lungo tempo prima ch'egli divenisse abate, ancora giovanissimo, aveva servito per circa due anni come praepositus a Berneval-le-Grand: un possedimento situato in Normandia, appunto della sua abbazia. Fu anzi qui ch'egli fece la prima prova delle sue capacità amministrative, le quali dovevano poi giovargli nelle sedi successive (p.e., Toury-en-Beauce non lungi da Chartres) e infine per la riforma dello stesso St. Denis. Ma vi furono anche, per far conoscere a fondo la Normandia a Sigeri, altre più forte ragioni politiche. Quando l'abate divenne il maggiore dei consiglieri di re Luigi, s'adoperò con tutte le sue forze per raggiungere un accordo con gli anglo-normanni, per divenire mediator et pacis vinculum tra il suo re ed Enrico I° Beauclere d'Inghilterra.

L'accordo si presentava irto di difficoltà, sembrava anzi inevitabile una guerra senza quartiere tra Luigi e quell'orgoglioso e ardito figlio di Guglielmo il Conquistatore.

Sigeri (il quale aveva un'autentica ammirazione per il genio militare e amministrativo di Enrico) lavorò in modo da guadagnarsi la sua fiducia e la sua personale amicizia, e poté divenire intermediario tra lui e re Luigi: appunto mediator et pacis vinculum; per quanto qui

/: 6

1) 9

Beauc

20
- Beaucl

ci interessa, ebbe tutto l'agio di conoscere a fondo l'architettura non solo della Normandia francese, ma anche dell'Inghilterra normanna.

Altri elementi - s'è pure accennato - furono tratti dalla zona borgognona, in particolare da quella "scuola" che aveva il suo centro a Cluny. Nel narcece della cattedrale di Sigeri vi erano ancora, in prevalenza, archi a tutto sesto; ma le grandi arcate erano - e sono tuttora, perchè questa parte si è conservata - a sesto acuto: particolare, come s'è visto, di probabile origine cluniacense. Tali motivi, s'è detto, possono essere giunti a Sigeri per diverse vie. Non sono da trascurare nel considerarli, anche i rapporti che l'abate di St. Denis ebbe con l'altro grande abate francese, anzi precisamente borgognone, del tempo: San Bernardo di Chiaravalle (Clairvaux), il riformatore di Cluny, il fondatore del nuovo ordine dei Cistercensi. Cotesti rapporti non furono pacifici, anzi furono accentuatamente polemici. Fu Bernardo a iniziare le ostilità contro il collega parigino - ch'era più vecchio di lui di nove anni - e contro St. Denis, con lettere di violenta condanna per la ricchezza, la pompa, la mondanità ed anche l'immoralità del convento, cose di cui rendeva Sigeri personalmente responsabile; e fu soltanto nel 1127, quando Sigeri procedette alla riforma e alla moralizzazione della sua abbazia, che il bollente e spesso insolente Bernardo cominciò a calmarsi. Questo santo, com'è noto, era un uomo rigido: il suo ideale della vita monastica, e delle stesse forme che facevano cornice a questa vita, era estremamente austero.

/a T.

Nel suo Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis e in altri scritti egli aveva tuonato contro ogni ricchezza e abbellimento delle chiese. Nessuna pittura figurale o scultura, eccezion fatta per i Crocifissi di legno, erano tollerate: gemme, perle, oro e argento erano proibiti; le vesti dei frati dovevan essere solo di fustagno o di lino, e così via. Sigeri era di gusti del tutto diversi, amava francamente lo splendore e la bellezza in ogni forma concepibile, amava le grandi feste, le cerimonie lussuose, le vesti splendenti / tali esigenze estetiche ebbero parte larghissima. Prima ancora di ricostruire la sua chiesa, s'era dato a raccogliere tesori in tale misura da colmarla, affinché fosse seconda soltanto - o forse anche superiore - anche in questo alla Santa Sofia di Costantinopoli. Egli dunque, mentre faceva concessioni allo zelo di S. Bernardo in materia di morale e di una maggiore disciplina ecclesiastica, non lo seguiva nel suo rigorismo quanto alla ricchezza ed alla bellezza della chiesa e delle cerimonie, anzi lavorava a fare della sua nuova basilica, il tempio più splendido del mondo occidentale.

Bernardo aveva accusato St. Denis di essere la "sinagoga di Satana" e insieme "l'officina di Vulcano": la riforma di Sigeri secondò la prima accusa, non certo la seconda. E, come ha chiarito il Panofsky (1), la chiesa di Sigeri fu costruita e ornata anche in polemica col Santo di Chiaravalle: lo prova il libretto di Sigeri, che fu scritto con intenzioni apologetiche, e tale apologia fu

V: ~~con~~ nell
sua riforma di
St. Denis, con
nella sua riev-
zione della
cattedrale,

73
- Scritto -

(1) E. PANOFSKY, Abbot Suger of St. Denis, in "Meaning in the Visual Arts", 1955, pp.108 segg. -

largamente diretta contro Bernardo e i Cisterciensi. Ogni tanto Sigeri interrompe la sua entusiastica descrizione dell'oro splendente e dei preziosi gioielli e dell'infinita luce dell'opera sua per far fronte agli attacchi di un immaginario oppositore; il quale, nel fatto, non è immaginario per nulla, ma è precisamente il puritano abate di Chiaravalle.

Così la nuova St. Denis nacque, possiamo dire anche come una polemica in atto contro la scuola borgognona e il suo rigido riformatore: contro la severità e l'ostentata povertà dei Cisterciensi. Ma poichè, com'è noto, nulla c'interessa di più e si conosce meglio dei propri antagonisti, s'intende facilmente che Sigeri fosse informatissimo di come si costruiva in Borgogna; in particolare, di come costruivano i Cisterciensi; e poichè alla base della loro riforma anche architettonica vi era una particolare dottrina, di un particolare puritanesimo che, come ogni riforma ecclesiastica del resto, si giustificava con la pretesa di fondarsi sopra una interpretazione più vera della volontà e dell'intelletto di Dio e della sua opera ordinatrice nel mondo, (il selvaggio e accuratamente preparato attacco di San Bernardo contro il povero Abelardo, che portò costui alla condanna da parte del Sinodo di Sens nel 1140, ne è, tra l'altro, una prova); Sigeri, da parte sua, voleva fare della sua chiesa una forma simbolica del principio ordinatore, demiurgico, dell'intelletto divino; un'interpretazione, dunque, che non doveva essere meno corretta, per così dire, di quella cisterciense, ed era uomo da " prendre son bien où il le

108

25

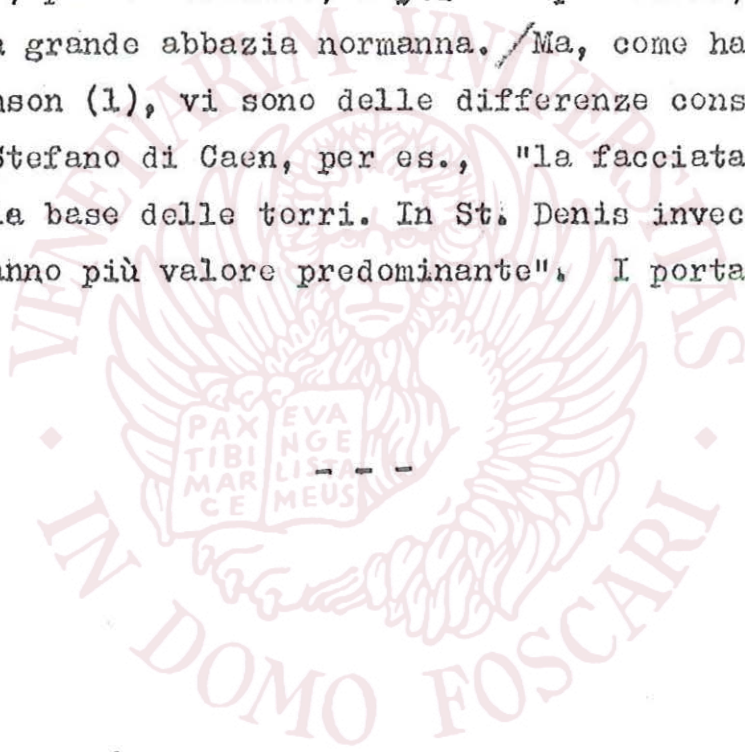
mentre anche

26

n

trouvait"; s'intende ch'egli abbia assunto dall'architettura borgognona quegli elementi che gli sembravan rispondere a cotesto sottile significato - come del resto a loro volta i cisterciensi assunsero parecchi elementi dall'architettura gotica fondata da Sigeri - .

Ma il "fondo" normanno vi rimaneva preponderante. Colui che, venendo dalla Normandia o dall'Inghilterra, si fosse trovata dinanzi alla rinnovata cattedrale di St. Denis, poteva credere, a prima impressione, di vedere un'altra grande abbazia normanna. Ma, come ha notato il von Simson (1), vi sono delle differenze considerevoli. In S. Stefano di Caen, per es., "la facciata è semplicemente la base delle torri. In St. Denis invece, le torri non hanno più valore predominante". I portali



p. 113 tr.
integrato de
materiale disp.
66-67

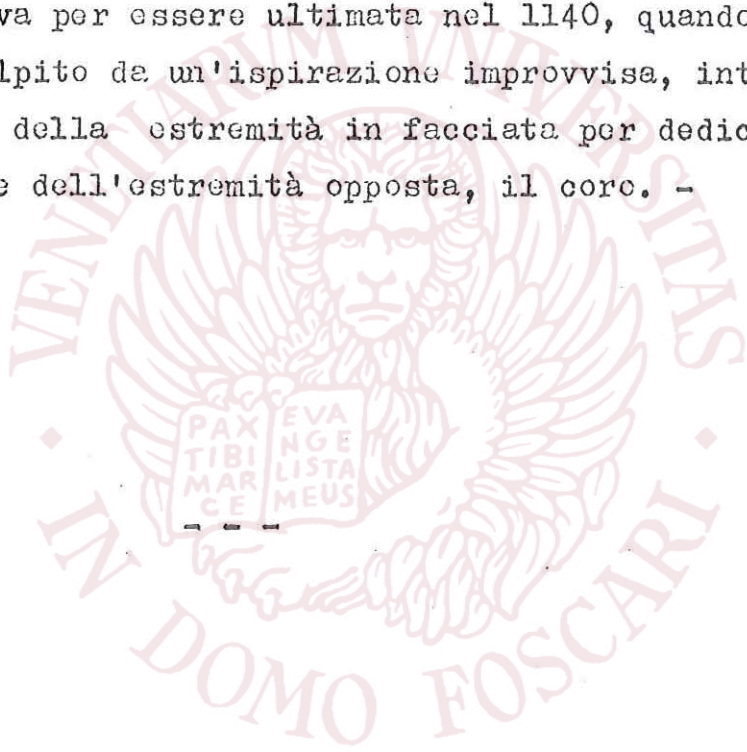
107

trouvait"; s'intende ch'egli abbia assunta **ra borgognona** quegli elementi che gli sembrano a cotesto sottile significato - come della **ta** i cisterciensi assunsero parecchi elementi dall'architettura gotica fondata da Sigeri - .

Ma il "fondo" normanno vi rimaneva preponderante. Colui che, venendo dalla Normandia o dall'Inghilterra, si fosse trovato dinanzi alla rinnovata cattedrale di St. Denis, poteva credere, a prima impressione, di vedere un'altra grande abbazia normanna. Ma, come ha notato il von Simson (1), vi sono delle differenze considerevoli. In S. Stefano di Caen, per es., "la facciata è semplicemente la base delle torri. In St. Denis invece, le torri non hanno più valore predominante". I portali si son fatti più grandi e più decorati - e ciò, ovviamente, perchè Suger ha voluto accentuare il concetto della porta urbana, che immette nella "città di Dio". Ma, io credo, la "novità" maggiore è nell'ampliamento e nella moltiplicazione delle finestre; le quali già stanno occupando la maggior parte della cortina, sia della facciata che delle torri: talchè possiamo dire che già qui i vuoti sovrastano i pieni e già si sta mettendo a nudo lo "scheletro" gotico. Nelle zone laterali, le finestre sono, rispetto a Caen, triplicate; nella parte centrale appare in alto - per la prima volta nella storia dell'architettura - il rosone - che avrà in seguito una fortuna così lunga e così varia nell'architettura gotica.

(1) The gothic cathedral, cit., p.108.-

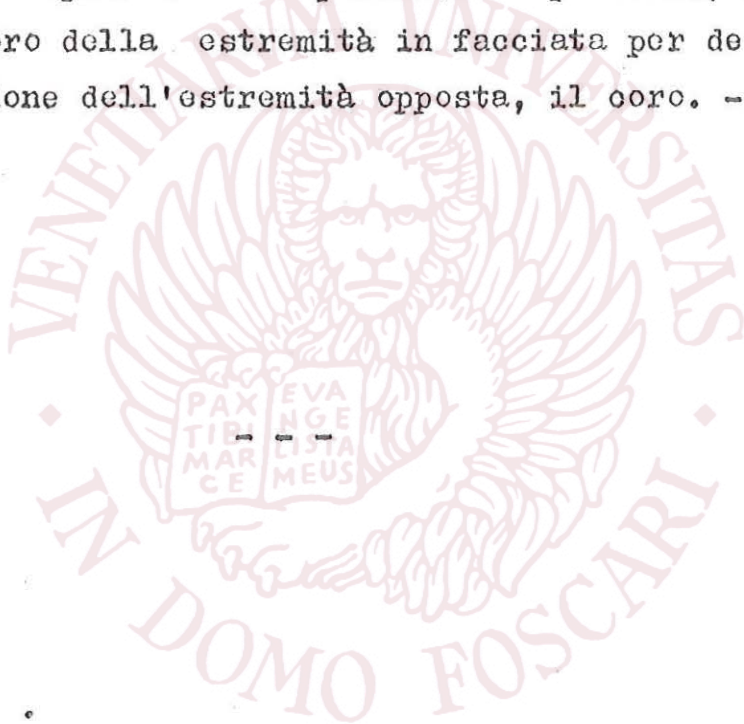
Tra questa aggiunta occidentale - questo westwerk - e la vecchia navata carolingia di St. Denis rimaneva un sensibile intervallo. Suger allora allungò quella vecchia navata di circa il 40 per cento. Questa costruzione stava per essere ultimata nel 1140, quando Suger — X Suger, come colpito da un'ispirazione improvvisa, interruppe il lavoro della estremità in facciata per dedicarsi alla costruzione dell'estremità opposta, il coro. -



108

S'intende, che coteste modificazioni apportate da Suger al "modello" romanico normanno avevano principalmente uno scopo: quello di aumentare la luce nell'interno della chiesa.

Tra questa aggiunta occidentale - questo westwerk - e la vecchia navata carolingia di St. Denis rimaneva un sensibile intervallo. Suger allora ~~la~~ allungò quella vecchia navata di circa il 40 per cento. Questa costruzione stava per essere ultimata nel 1140, quando ~~Suger~~ Suger, come colpito da un'ispirazione improvvisa, interruppe il lavoro della ~~est~~ estremità in facciata per dedicarsi alla costruzione dell'estremità opposta, il coro. -



III°

LA NUOVA CATTEDRALE: IL DISEGNO DEFINITIVO

Che cosa ve l'abbia indotto non sappiamo con precisione: egli non ce lo dice nel suo libretto; ma possiamo supporlo. Le ipotesi avanzate da varii studiosi, e che si possono avanzare, sono parecchie. Tra le più ragionevoli v'è quella del von Simson: che Suger nel 1140 abbia potuto assicurarsi l'opera di un architetto geniale che prima non aveva. "La subitanità, con la quale il lavoro della facciata fu momentaneamente abbandonato in favore del coro; la rapidità con la quale quest'ultimo fu completato (in tre anni e tre mesi, scrisse Suger, per simbolismo trinitario; in realtà in tre anni e undici mesi), soprattutto la maestria della sua esecuzione, suggeriscono che Suger da quel momento abbia avuto al suo fianco un uomo capace di realizzare ognuno dei suoi desideri"(1).

E' possibile; e aggiungo che un architetto di tal valore poteva ~~non~~ esserci, visto che in quegli anni appunto si costruiva la cattedrale di Sens; la quale da molti storici è considerata addirittura la prima cattedrale gotica. La sua fondazione infatti risale a poco dopo il 1130 (sotto l'arcivescovo Henry, morto nel 1142), il suo piano è dunque anteriore all'opera di Suger. E dobbiamo riconoscere che il lessico costruttivo gotico è

(1) The Gothic cathedral, p.101.-

qui già raggiunto. Le volte attuali non sono del tempo di Henry; tuttavia, gli studi del Chartraire, del Gale, del Sedenayr e di altri; e l'evidenza della forma delle basi - originali - dei sostegni che reggono le nervature diagonali, fanno credere che la copertura ad ogive - quale logica integrazione dell'intero sistema tettonico che è tipico del gotico - fosse prevista dal piano primitivo. Sicchè giustamente osservava il Chartraire - che ha dedicato a questa cattedrale la monografia forse più completa -: " Suger adopta hardiment le style nouveau pour la construction du choeur de l'abbaye de Saint-Denis (1140-1144). Mais, avant lui, l'architecte qui, dès 1130 environ avait hacé le plan et appareillé les premières assises de la cathedrale de Sens, avait resolu de couvrir l'immense édifice d'une voûte sur croisée d'ogives" (1). Ciò che più importa (giacchè le crociere d'ogive su tutta la chiesa erano già state usate, come sappiamo, e da mezzo secolo almeno, prima a S. Ambrogio di Milano e poi a ~~Bamburgh~~) è non soltanto, che a Sens, come nota von Simson, l'intero edificio, volte e sostegni, è sentito come unità: le nervature uscenti dalle diagonali appaiono sorgere direttamente dal ~~un secolo (giacchè anche questo è presente, mezzo secolo prima, in S. Ambrogio);~~ ma soprattutto che a Sens coteste nervature costituiscono un sistema, nel quale è chiara la distinzione tra lo "scheletro" tettonico e i segmenti di pareti che vi si inseriscono col senso di "riempimenti" ridotti al minimo:

(1) CHARTRAIRE, La Cathedrale de Sens, p.12

Gall

Sedlmayr

tracé

1u

Dachau

suolo

sistema che, come già ho detto, è specifico del gotico.

Altro aspetto precorritore della cattedrale di Sens, riguardando gli sviluppi futuri dell'architettura gotica, è la elevazione tripartita, che preannuncia la disposizione del gotico maturo o "classico"; quello della grande triade della prima metà del Duecento (p.e. a Chartres). A questo proposito, giova osservare che tale disposizione, malgrado questo precoce esempio di Sens, ha qualche difficoltà ad affermarsi, nell'architettura della stessa Ile de France.

Qui, nella seconda metà del secolo XII° vi è una serie di monumenti, nei quali si è vista la prima "esplosione" del gotico; le grandi cattedrali di Noyon (cominciata verso il 1145), Seulis (cominciata verso il 1155), Laon (cominciata verso il 1155-1160), Parigi (cominciata nel 1163), Soissons (cominciata verso il 1180).

Sebbene ciascuna posseda particolarità propria, e la sua fisionomia distinta, esse hanno elementi comuni: la volta seipartita, per es., e, soprattutto, la tribuna sopra il pianoterra delle navatelle.

Queste grandi chiese del Domaine sono dette "a tribune" appunto perchè il loro carattere più significativo è quello di conservare ancora i matronei romani: le "pareti" della navata risultano così composte di quattro piani sovrapposti: arcate al pianoterra, tribune sulle collaterali, triforium, e infine la claire-voie, cioè la serie delle alte finestre.

Sono indubbiamente edifici gotici, di dimensioni notevoli, ma soprattutto sviluppati in altezza,

tuttavia rimangono composti da una sovrapposizione di parti, fortemente definite, ciascuna delle quali ha lo stesso valore. Malgrado la loro soluzione ormai chiaramente gotica, permane dunque ancora in essi un residuo di quella quadratura alzata dello spazio, che era [^] caratteristica di tutta una zona dell'architettura romanica francese, specie normanna. In queste chiese, al di sopra delle arcate si aprono i valichi delle tribune sormontate da un arco di scarico, poi vi sono i triforia, che danno aria ai colmi, balaustrate o gallerie su colomine od oculi; infine vi sono le finestre superiori, ancora strette, quasi perdute nella caduta delle volte. L'immagine di queste "pareti" della navata dunque sviluppa l'orizzontalità di queste quattro zone, che sono interrotte, ma non annullate dai piloni alternati che sostengono le volte seipartite. In tutto un gruppo, la differenza tra piloni forti e piloni deboli cessa al livello delle colonne che separano le arcate: colonne monostile, tutte simili tra loro. Vi è qui dunque ancora la disposizione a piani molteplici: ed è proprio questa che sarà abolita dall'architettura gotica "classica", del Duecento, sull'esempio di Chartres, a favore delle alte finestre estese a tutta la superficie compresa tra i piloni e sotto i fornebets, e delle grandi arcate alzate al livello superiore delle vecchie tribune; mentre tra le arcate e le finestre non sussisterà più che un esile triforio, destinato anch'esso a venire assorbito dalle finestre.

Questa soluzione, appunto era già annunciata nella cattedrale di Sens, . Essa assicura una diversa, più [^] stata

equilibrata armonia di proporzioni, che si è supposto di origine "borgognona" nel senso più specifico di architettura bistercense: la pianta di Sens essendo disegnata ad quadratum, le campate quadre della navata sono ampie il doppio di quelle delle collaterali; grazie all'elevazione tripartita, fu possibile dare la stessa proporzione alle altezze relative della navata e delle navatelle. L'altezza della navata fino alla radice delle volte, inoltre, è suddivisa, al livello dell'imposta delle arcate, in due parti uguali: la octava ratio di 1:2 permea l'intero edificio". Così il von Simson (1); ma è da aggiungere che questo rapporto era già presente nel S. Ambrogio di Milano (è quindi presumibile sia di origine "lombarda" attraverso la Borgogna): e mentre attesta che il costruttore di Sens era davvero un geniale architetto, dice anche che, per qualche lato egli non era decisamente innovatore rivoluzionario. Il suo lessico è indubbiamente gotico; ma se per "stile" non s'intende soltanto un determinato lessico costruttivo, ma la forma data ad uno specifico Kunstwollen, dobbiamo riconoscere che l'architetto di Sens, quanto a stile, è per così dire "arretrato" rispetto all'opera di Suger.

Ciò che vi è di più significativo per noi, a Sens, è che, adottando l'elevazione tripartita, e quindi riducendo la zona che sta tra i validi delle arcate e le finestre, quest'architettura sottolinea l'importanza dei supporti nervati a spese delle pareti tra di essi, e

(1) The gothic Cathedral, cit., pag.144.-

quindi contribuì a mettere ancor più a nudo lo "scheletro" tottonico. Tuttavia Sens non porta questo sistema alla sua ultima e più coerente conseguenza: vale a dire, non sostituisce quasi interamente i "pieni" delle pareti coi "vuoti" delle finestre, importando decisamente tutta la costruzione sullo "scheletro". Le finestre di Sens sono ancora relativamente piccole: è chiaro che l'architetto di questa cattedrale, per geniale che fosse, non era preoccupato dall'ansia di intensificare la luce: quanto a illuminazione infatti, Sens non differisce di molto da una cattedrale romanica della Normandia. E se paragoniamo Sens con St. Denis, ci accorgiamo subito che questa, della luce più vasta possibile, fu la preoccupazione, anzi addirittura l'ossessione di Suger: è perciò che si può affermare che non Sens, ma Saint-Denis, merita il titolo di chiesa-madre del gotico. 15 5

✓ L'ispirazione improvvisa, che decise Suger, nel 1140, ad interrompere il lavoro iniziale all'estremità occidentale della chiesa, per dedicarsi alla costruzione dell'estremità orientale, il coro, sembra dunque essere stata questa illuminazione in senso proprio: d'un tratto egli pensò di edificare per così dire con la luce, e comprese il partito che, a questo scopo, poteva trarre da un sistema "scheletrico" come quello di Sens. ✓ Si può fare l'ipotesi che quell'architetto geniale, la cui presenza, secondo il von Simson, poté determinare l'improvviso cambiamento di programma e la rapidità della costruzione del coro di Saint-Denis, sia stato quello che aveva edificato o almeno progettato, la cattedra-

le di Sens: nessun altro infatti, in questo momento, palesa un "genio così assertivo; e la cronologia relativa (Sens fu iniziata nel '30 e il vescovo Henry, che l'intraprese, nel '42 era morto) è a favore dell'ipotesi. Ma, se si accoglie questa mia "ipotesi nell'ipotesi" (valga quel che può valere), bisogna anche aggiungere che Sigeri si valse della provata attitudine di tale architetto a "costruire con lo scheletro" per indurlo a fare l'ultimo passo: a ridurre al minimo le pareti e ad ampliare le finestre, per ottenere il massimo conseguibile di luce.

In ogni caso, fu questo il carattere veramente nuovo del coro di St. Denis. Non vi erano più archi tondi, come nel Westwerk, ma soltanto acuti; e le volte erano tutte a crociere d'ogiva. Ma, soprattutto, lo spazio era "aperto": era un grande vano semilunare a duplice ambulacro, sopra la cripta - e in pianta dunque richiamava gli antichi chèvets a cappelle raggianti -, ma Suger vi aveva eliminato i muri che per l'innanzi separavano una cappella dall'altra, per ottenere un "circuitus" - com'egli scrive -: uno spazio continuo, il cui scopo era quello di permettere alla luce di irrompere dalle amplissime finestre e di permeare tutto il vano senza arresto di strutture.

Non c'è dubbio su questo: chi ne conservasse, se li toglierà leggendo la descrizione - e spiegazione - insieme estatica e precisa, dello stesso Suger di quest'opera sua in descrizione in cui ogni parola è significativa:

"...illo urbano et approbato in circuitu oratoriorum incremento, quo tota sacratissimarum vitrearum luce mira-

12 22

14

bili et continua interiorem perlustrante pulchritudinem eniteret" (De Consecr. , IV, 225); che si può tradurre: " con questo suo ampliarsi in comodo e appropriato ambulacro di circolazione, l'intero santuario è pervaso da una meravigliosa e continua luce, che, penetrando attraverso le sacratissime finestre ne fa splendere l'interna bellezza". E' ciò, comunque, che dà al coro di St. Denis quel decisivo accento di novità e di originalità artistiche, che la facciata non aveva ancora appieno; ed è questo carattere, che fa del coro di St. Denis una di quelle costruzioni, che fanno epoca nella storia dell'architettura. Cioè appunto questo nuovo impiego della luce: fu esso, ripeto - a mio parere - l'intuizione subitanea, che indusse Suger a sospendere ex abrupto l'iniziata costruzione del Westwerk della cattedrale: giacchè evidentemente egli ora, non solo aveva una nuova idea dell'architettura; ma pensava l'edificio come unità organica; e pensava che il nartece e le navate stesse dovessero essere subordinati, o ad ogni modo accordati, alla parte più sacra e significativa dell'edificio: il santuario. E fu infatti dopo aver terminato questo, che passò a costruire anche la navata, abbandonando ormai l'idea iniziale di raccogliere e raccordare le vecchie strutture esistenti; perchè queste non erano riducibili a quell'unità organica ch'egli aveva in mente: non si adattavano a quella "applicazione di canoni geometrici ed aritmetici" che egli stesso, nel suo libro, pone come fondamentali per la sua cattedrale. Con ciò egli attesta che la sua "idea" dell'architettura si regge, fundamentalmente, su due

12

1a

1a 72

p. 123

integrato de
materiale prep.
per diff. 66-67

"principi" basilari: 9 della concordanza nico tra le parti. solo alla generale Wel suo tempo; ma anche al suo personale Kunstwollen. E ambedue rispondevano all'intenzione di Sigeri di fare della sua chiesa il simbolo del cosmo cristiano, uscito dalla mente ordinatrice di Dio (e politicamente incarnante-si nella monarchia parigina). La sua dichiarata volontà di emulare, nella ricerca di una forma architettonica che avesse cotesto complesso significato, quanto Salomone aveva fatto col suo Tempio di Gerusalemme; e Giustiniانو con la sua Santa Sofia di Costantinopoli, aveva trovato questo esito. Sigeri non conosceva le reali strutture architettoniche nè dell'uno nè dell'altro di cote-sti due grandi santuarii (e, se pure le avesse conosciute, è improbabile le avrebbe imitate: perchè diversa era l'idea ch'egli aveva e del mondo e di Dio): egli sapeva soltanto che il significato della forma di quei templi, dipendeva dal valore - diremmo "platonico" - della luce universale che dominava in essi e insieme dal valore - diremmo pitagorico - del "numero" che ne ritmava le strutture.

Terminato sollecitamente il coro, la costruzione della navata di St. Denis procedette invece a rilento: sebbene vi si lavorasse ancora nel 1149, l'abate morì prima ch'essa fosse terminata. Delle sue strutture e del suo ordinamento non sappiamo nulla di preciso (come ho detto, questa parte dell'opera di Suger fu rimpiaz-

"principi" basilari: quello della luminosità, e quello della concordanza, del rapporto consenziente, armonico tra le parti. Ambedue, vedremo, rispondevano non solo alla generale Weltauschauung del suo ambiente e del suo tempo; ma anche al suo personale Kunstwollen. E am-

lu 6



Terminato sollecitamente il coro, la costruzione della navata di St. Denis procedette invece a rilento; sebbene vi si lavorasse ancora nel 1149, l'abate morì prima ch'essa fosse terminata. Delle sue strutture e del suo ordinamento non sappiamo nulla di preciso (come ho detto, questa parte dell'opera di Suger fu rimpiaz-

zata, nel tardo Duecento, dall'attuale navata, che fu forse il capolavoro di uno dei massimi architetti del gotico "classico" : Pierre de Montereau). Non sappiamo in particolare se la navata di Suger, come Sens, tre piani in elevazione; oppure quattro, come abbiamo visto avvenire nelle cattedrali dette forse impropriamente della "famiglia dionisiana" (Noyon, Sens, Laon, etc.); non sappiamo se avesse i piloni tutti uguali, o se invece li avesse alternati; se le sue volte ad ogive fossero quadripartite, oppure seipartite. E' legittimo tuttavia supporre che, in accordo coi "principi" della luminosità e della concordanza delle parti dominanti il pensiero di Sigeri, ed il suo intendimento dell'edificio quale unita organica, anche il transetto e la navata continuassero identicamente le strutture e l'ordinamento del coro: i piloni dunque dovevano essere cilindrici; e l'elevazione a tre piani, non a quattro (varii studiosi - Crosby, per es. - ritengono improbabile che vi fossero gallerie sopra le collaterali). Se così era, le maggiori somiglianze erano, ancora una volta, con la cattedrale di Sens; ma anche qui, con in più, una più decisa enucleazione dello "scheletro" e quindi riduzione delle pareti, che dovevano apparire quasi totalmente "danzate" dall'apertura delle finestre. Giacchè senza dubbio anche la navata di Sigeri aveva, com'egli stesso dice, e come vedremo tra poco, "pareti trasparenti", ed era permeata dalla "luce mirabile e continua" del coro. -

1 avesse 4

in 2

e col

- divorate

IV°

LA CATTEDRALE DI SIGIERI E LA METAFISICA DIONISIANA DELLA

LUCE

Cotesta idea, quasi ossessiva, della luce vasta e splendente aveva, nella mente di Sigieri, origini non difficili da riconoscere. Anzitutto essa rispondeva al suo gusto personale, di cui già s'è detto, per tutto quanto fosse ricco e brillante; quello stesso che gli faceva raccogliere per la sua chiesa oggetti preziosi, e decorare crocifissi e suppellettili di gemme: esso era così vivo da indurlo persino a valersi col suo libretto, di passi della Bibbia e degli apocrypha se non proprio falsificati, almeno interpretati in maniera tutta personale (1); ed era argomento fondamentale di dissidio tra lui e San Bernardo. E' curioso osservare che se questo piccolo abate non avesse avuto quei suoi occhi "da gazza", attratti irresistibilmente da tutto ciò che brillava e riluceva, forse la cattedrale gotica non sarebbe nata - o sarebbe nata in forme diverse, che fa lo stesso avrebbe avuto un'altra forma -. Certo questa ipotesi, come tutte quelle di tal genere, è gratuita e alla fine inutile; ma essa intende soltanto confermare che, per ogni creazione artistica, il primum è sempre l'artista "creatore" con la sua singolare incomparabile "personalità", col suo "gusto", col suo "sentimento": il quale trova modo e ragione di esprimersi subordinando a sè i generici dati della "cultura", del pensiero, della stessa lingua, e non viceversa.

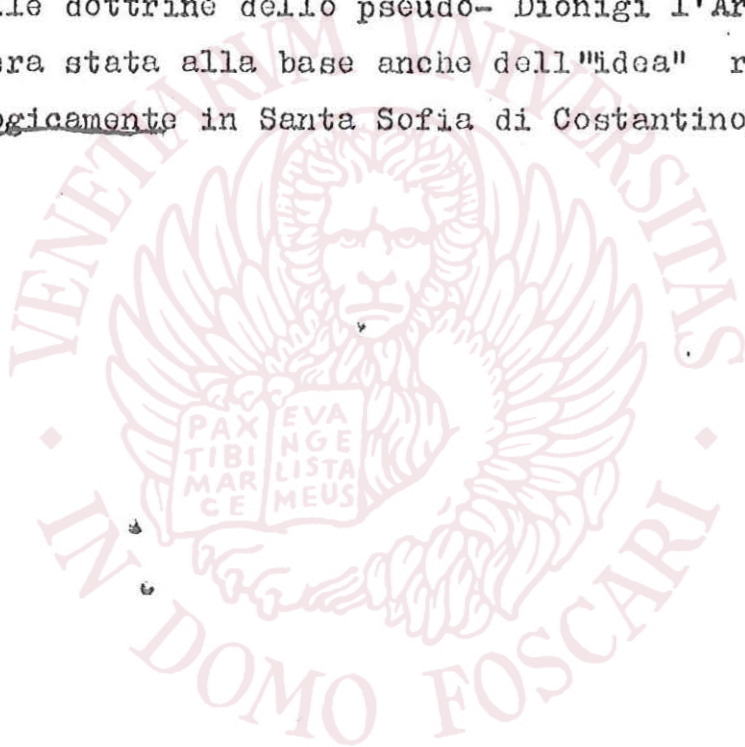
- nel 8

1: 16

perlt.
- cultura

(1) PANOFKY, loc. cit.-

La "giustificazione" culturale in senso lato semantica, della forma architettonica rispondente al "gu-sto di Sigieri, costui la trovò nel pensiero del suo tempo e suo; e, noneffràà ho detto - ed altri ha osservato prima di me - con più precisione nella sua interpretazione delle dottrine dello pseudo- Dionigi l'Areopagita, (la quale era stata alla base anche dell'"idea" realizzata archeologicamente in Santa Sofia di Costantinopoli). — *architettonicamente*



ff: 126-131
del materiale prepa-
rato delle disp.
a 66-67

La "giustificazione" culturale, in se-
mantica, della forma architettonica rispondente al "gu-
sto di Sigieri, costui la trovò nel pensiero del suo tem-
po e suo; e, ^{come già} ~~non già~~ ho detto - ed altri ^{aveva} ~~ha~~ osserva-
to prima di me - con più precisione nella sua interpre-
tazione delle dottrine dello pseudo-Dionigi l'Areopagita,
(~~la~~ quale era ^{no} state alla base anche dell'"idea" realizza-
ta ^{architettonicamente} ~~archeologicamente~~ in Santa Sofia di Costantinopoli). *
Sigieri, era piuttosto un uomo di azione, e non aveva
particolari ambizioni di pensatore; ma si trovò portato
quasi necessariamente, per la sua stessa condizione di
abate di St. Denis, ad interessarsi di ~~cotesta~~ dottrina. —
Non ci consta ch'egli abbia partecipato, prendendo posi-
zione personale, alle grandi controversie teologiche
ed epistemologiche del suo tempo, quali la disputa tra
i realisti e i nominalisti, il più grave argomento intor-
no alla natura della Trinità, ecc.; fu costretto tutta-
via ad occuparsene, per così dire, ufficialmente, dal fat-
to che il protagonista principale di cotesto dramma intel-
lettuale, Pietro Abelardo, era stato nel suo convento. *
Abelardo, com'è noto, era un uomo geniale, ~~ma~~ avventuroso,
~~disordinato~~, bizzarro, ^{personale} (come dimostra tra l'altro la sua re-
lazione con Eloisa); il suo carattere impetuoso e turbolen-
to gli procurò guai terribili e persecuzioni efferate:
fu dopo la più crudele tra queste, che trovò rifugio nel
convento di St. Denis, ancora durante l'amministrazione
dell'abate Adamo, il predecessore di Sigieri. Ma nemmeno
qui seppe starsene tranquillo senza far disordini; anzi
non tardò a suscitare il più grosso scandalo che si po-

tesse immaginare, dal punto di vista di St. Denis. Era addirittura argomento di fede indiscutibile, infatti, che il santo Dionigi, di cui il convento parigino portava il nome, fosse non soltanto l'apostolo delle Gallie e fondatore del convento, ma fosse la stessa persona di Dionigi l'Aeropagita; e questo fosse l'autore dei famosi libri teologici, che soltanto molto più tardi, del resto, sono stati riconosciuti come opera di uno scrittore siriano del 500 circa, del quale non conosciamo il nome (dove l'indicazione, di comodo, di pseudo-Dionigi). Abelardo ebbe la temerità di annunciare, come niente fosse, che egli aveva scoperto, in base ad un passo del Beda, che il titolare dell'abbazia non era affatto la stessa persona del famoso Dionigi l'Aeropagita menzionato negli ~~Atti~~ Atti degli Apostoli, ma si doveva identificare con un più recente e assai meno famoso Dionisio di Corinto. Fu accusato, naturalmente, di tradimento della Corona, cacciato in prigione, ecc.; e fu Sigieri, quando divenne abate, a salvarlo, a riaccoglierlo nella sua abbazia, a difenderlo; chi non perdonò fu invece san Bernardo, che non ebbe pace finchè non vide Abelardo condannato come eretico dal Sinodo di Sens del 1140.

Ponete mente a questa data, che è quella dell'anno stesso nel quale, come abbiamo visto, Sigieri decise improvvisamente di interrompere la ricostruzione della parte occidentale della sua chiesa per dedicarsi al coro. La condanna di Abelardo per opera di Bernardo segnava evidentemente una vittoria dell'abate di Chiaravalle, non solo su Abelardo, ma implicitamente an-

che sul tollerante abate di St. Denis: vittoria ottenuta con armi teologiche: è legittimo pensare ch'essa abbia indotto Sigieri ad affilare meglio le proprie, contro un così pericoloso avversario. Fu probabilmente quella, l'occasione che fece "precipitare" nell'animo di Sigieri la decisione di fare della propria nuova chiesa non soltanto, come s'è detto dianzi, un atto di concreta polemica contro il rigido puritanesimo di San Bernardo, ma anche (e tale "accomodamento" è bene in accordo col carattere di Sigieri) una riprova del superamento dell'"errore" di Abelardo, e in ogni caso, un'affermazione della legittimità della discendenza dell'abbazia dall'autore del De Coelesti Hierarchia e della Theologia mystica: è comprensibile - ed è perfettamente medievale - questo analogizzare; e cercar di raggiungere la confutazione delle negazioni di Abelardo, dedicando a San Dionigi un edificio di carattere "areopagitico".

Quel che sembra in ogni caso probabile, è che in quest'occasione Sigieri si sia meglio informato della dottrina dello pseudo Dionigi; e da essa abbia tratto la conferma teologica a cui il suo sentimento personale tendeva: insomma una giustificazione semantica alle sue preferenze formali. I libri poteva averli sottomano a Saint-Denis. Infatti un manoscritto dei testi greci, che Luigi il Pio aveva ottenuto dall'imperatore bizantino Michele il Balbo, era stato immediatamente depositato a Saint-Denis; dopo un tentativo poco brillante, quei testi erano stati egregiamente tradotti, in latino, naturalmente e commentati dal grande Giovanni Scoto;

e fu in tali traduzioni e commentarii, che Sigieri scoprì non soltanto la sua arma più potente contro S. Bernardo, ma anche una giustificazione filosofica di tutta la sua attitudine verso la vita - e verso l'arte -.

Non ci interessa qui fare un'analisi completa del pensiero dello pseudo Dionigi, delle sue ascendenze e delle sue implicazioni, ma piuttosto vedere quel che da esso potè trarre Sigieri. Secondo il teologo greco, l'universo - inteso naturalmente alla greca come "cosmo": vale a dire come oggetto unitario ordinato per mezzo dell'armonia reciproca delle parti e della coesione dell'insieme - è creato, animato e unificato dalla perpetua realizzazione di quel che egli chiama la "luce sovraessenziale" o anche "l'invisibile sole". Essa emana da Dio, designato come Pater luminum, di cui Cristo è la "prima irradiazione" ($\Phi\omega\sigma\ \epsilon\sigma\theta\epsilon\ \epsilon\iota\varsigma$ = claritas) per mezzo della quale il "Padre è stato rivelato al mondo" ("Patrem clarificavit mundo")¹⁾

Φωτοδοξία

Per lo pseudo Areopagita vi è un'enorme distanza tra la sfera più alta, puramente intelligibile, dell'esistenza, e quella più bassa, quasi soltanto materiale; ma non vi è tra le due separazione insormontabile: vi è gerarchia, non dicotomia. Perché anche la più bassa delle cose create partecipa in qualche misura dell'essenza di Dio - umanamente parlando, delle qualità di verità, bontà e bellezza.

Il processo, per il quale l'emanazione della luce divina scende fin quasi ad annullarsi nell'oscurità della materia frammentandosi in quel che ci appare come

¹⁾ questo argomento è stato sviluppato nel corso dell'anno passato, dedicato alla Santa Sofia di Costantinopoli,

un inintelligibile ammasso senza significato di corpi materiali, può sempre essere invertito in una ascesa dalla confusione e dalla molteplicità verso la purità e l'unicità. Questa operazione può essere compiuta dall'uomo non già annullando la sua corporeità fisica, ma al contrario, secondo lo pseudo Areopagita, anima immortalis corpore utens, cioè proprio valendosi delle sue percezioni sensoriali ed immaginazioni controllate dai sensi. La nostra mente può innalzarsi a quel che non è materiale soltanto sotto la "guida manuale" di ciò che è materiale (materiali manuductione). Anche ai profeti la Deità e le virtù celestie possono apparire soltanto in qualche forma visibile. Ma ciò è possibile perchè tutte le cose visibili sono "luci materiali" che specchiano le "intelligibili" e in ultima istanza la vera luce della stessa Divinità: "Ogni creatura, visibile o invisibile, è una luce immessa nell'essere dal Padre delle luci..... Questa pietra o questo pezzo di legno sono una luce per me....Quando io percepisco tali qualità (cioè intelligo: e vedremo quali sono le proprietà che rendono le cose, il mondo intelligibile per lo pseudo Areopagita) in questa pietra esse diventano luci per me, vale a dire, esse mi illuminano (me illuminant) " Così l'intero universo materiale diventa una grande "luce" composta da innumerevoli piccole luci come da altrettante lanterne ("...universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit ex multis partibus veluti ex lucernis compactum") ; ogni cosa percettibile, fatta dall'uomo o naturale, diventa simbolo di ciò che non è percettibile, un gradino sulla via che sale al cielo; la mente umana, abbandonandosi alla "ordinata

137

compattezza e luminosità" (bene compactio et claritas)
 che è il criterio della bellezza terrestre, ²guidata verso
 l'alto, "innalzata" alla causa trascendente dell'"ordine"
 e luminosità", che è Dio. - Questa ascesa dal mondo ma-
 teriale all'immateriale per gradi di "illuminazione" è
 ciò che lo pseudo-Areopagita e Giovanni Scoto indicano
 - in contrasto con l'uso teologico corrente di questo ter-
 mine - come "appressamento anagogico" (anagogicus mos,
 tradotto letteralmente : "metodo di andare verso l'alto");
 ed è quel che Sigieri appunto professava come teologo,
 proclamava come poeta, praticava come patrono delle arti
 e "regista" di spettacoli liturgici" (1), intendeva rea-
 lizzare infine come "architetto" della sua chiesa. In
 alcune delle sue poesie egli si abbandona ad un'esalta-
 zione quasi orgiastica di luce metafisica neoplatonica,
^{che} ~~che~~ raggiunge il massimo quando egli descrive, quasi
 soltanto in termini di luce, la sua nuova basilica.

Leggiamo appunto i versiculi che riguardano la
 costruzione della parte veramente nuova di questa chie-
 sa: quella eseguita dopo il 1140:

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur
Et quod perfundit lux nova, claret opus
Nobile.....

(Ora la nuova parte posteriore della chiesa si congiunge con
 l'anteriore.)

(1) PANOFSKY; op. cit., pp.127 - 128. -

La navata splende con la sua porta di mezzo rischiarata
Perchè la luce è ciò che è luminosamente accoppiato con
la luce
e splende il nuovo nobile edificio che è pervaso dalla
nuova luce...)

E' davvero impressionante la moltiplicazione quasi ossessiva dei vocaboli che indicano luminosità: micat, clarificata, claret enim claris quod clare concupulatur - lux nova, claret opus...; e mentre da un lato l'ispirazione pseudoareopagita è evidente (la lingua di Sigieri accoglie qui insieme termini tratti dal linguaggio ancora neoplatonico dei tituli dei mosaici paleocristiani e dalla fraseologia della traduzione di Giovanni Scoto del testo greco dello pseudo Dionigi), dall'altro sono, almeno per me, evidenti le implicazioni propriamente gotiche di questa poetica: che, come l'architettura, avranno un seguito nei secoli seguenti: fino a Dante: il quale nella Commedia - in particolare nel Paradiso - è propriamente gotico: infatti nel Paradiso è portata al massimo questa esaltata, ascendente, anagogica in senso proprio, quasi ossessiva, intensificazione della luce, che è carattere gotico: vale a dire, appartiene a quell'innovazione delle strutture ^{formali} che vediamo affermarsi per la prima volta nell'opera di Sigieri di St.-Denis.

Se interpretiamo alla lettera i versi dell'abate, essi sembrano tradurre un'esperienza puramente "estetica": il nuovo, trasparente coro, che ha sostituito l'opaca abside carolingia, si innesta in una navata

ugualmente splendente, e l'intero edificio appare pervaso da una luce più brillante che prima. Ma le parole sono deliberatamente scelte per essere intelligibili a differenti livelli di significato. La formula lux nova ci dà un senso pieno riferito all'accrescimento delle attuali condizioni di luce, aumentate dalla nuova architettura; ma nello stesso tempo richiama la luce del Nuovo Testamento in quanto opposta all'oscurità o cecità della legge giudaica. Ed il gioco insistente sulle parole clarere, clarus, clarificare, che quasi ipnotizza la mente nella ricerca di un significato nascosto al di sotto delle loro implicazioni, si rivela come pieno di significato. noi ricordiamo che Giovanni Scoto di Liège, nella sua dissertazione sui principii che segue nella sua traduzione dell'opera di Pseudo-Arcopagita aveva esplicitamente deciso per il termine claritas come per il più adeguato a tradurre le numerose espressioni greche, con le quali lo pseudo-Arcopagita denota l'irradiazione e lo splendore che emanano dal "Padre delle luci". Inoltre vi è un terzo livello di significato, propriamente anagogico (nel senso preciso di ascensione; di quell'ascensione che conduce, attraverso gradi sempre più intensi di luce, dal sensibile all'intelligibile: dall'uomo a Dio): si tratta infatti di una luce che, accentratandosi, ascende: come appunto essa si eleva inesorabilmente nella cattedrale gotica, lungo le verticali infinite delle nervature, dalla penombra dei valichi al piano terra e nei triforii, fino

pp. 133-134
 del materiale
 preparatorio della
 disp. aa 66-67

- 424 -

127

ai vertici luminosi (realmente vertici perchè gli archi sono acuti) delle finestre della ^{claire} blaire voie, che, per es., a Chartres, per un'ultima ^{accensione} accentuazione di luce, ~~si~~ ^{si falscano} ~~corrono~~ in rosoni): è dunque una luce anagogica che si innalza, dalla materialità ancor greve dei piloni, su attraverso nervature sempre più esili, fino al puro, quasi immateriale splendore delle finestre. Ed è la stessa ^{ἀναγωγή} ~~ἀναγωγή~~, lo stesso innalzarsi per gradi di luce sempre più intensi, che poi ritroviamo nella Divina Commedia: ancora densa di massiccia, plastica, materialità umana nell'Inferno; ma via via che si sale - ed è un cammino anche fisico quello che compie Dante: così come nella cattedrale gotica si sale realmente dal piano terra al fastigio - si alleggerisce, perchè la opaca materia diminuisce mentre la immaterialità della luce parallelamente si accresce: fino a che nel Paradiso, e più negli ultimi canti, si può dire non vi sia più altro che luce.

Questa teoria dell'illuminazione anagogica (teoria, come sappiamo, di origine pseudo Arcopagitica, e alla lontana neoplatonica) è bene presente nella mente di Sigieri: non solo costituisce il fondamento dell'immagine architettonica della sua chiesa, ma è da lui dichiarata esplicitamente, in questi versi, per es., posti sul portale di Saint-Denis:

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut cant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.

Quale sit intus per his determinat aurea porta:
Mens habes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.

(Chiunque tu sia che chiedi di innalzarti alla gloria di queste porte,
Non meravigliarti dell'oro e della spesa, ma dell'eccellenza del lavoro,
Luminosa è l'opera; ma, essendo nobilmente luminosa, l'opera illumina le menti, in modo che esse possono procedere attraverso vere luci
fino alla vera luce, di cui Cristo è la vera porta.
Così la porta d'oro definisce quel che vi è dentro (1):
la debole mente umana sorge alla verità attraverso quel che è materiale
e, vedendo questa luce, risorge dalla sua primitiva sommersione. ").

Questa poesia dichiara dunque, esplicitamente, ciò che nelle altre era soltanto implicito: la fisica "luminosità" dell'opera d'arte ha l'effetto di "illuminare" le menti dei visitatori per mezzo di una illuminazione spirituale. Incapace di attingere la verità senza l'aiuto di quel che è materiale, l'anima è guidata dalle "vere", sebbene soltanto percettibili, luci (lumina vera) delle porte della chiesa, fino alla Vera luce (verum lumen) che è Cristo; e così viene sollevata, o piuttosto risorta (surgit, resurgit) dalla sua oscurità

(1) in evidente doppio senso: quel che è dentro nella chiesa, e quel che è dentro le cose del mondo.-

terrestre, in maniera analoga a quella di Cristo che risorge nella Resurrectio vel Ascensio che, come sappiamo, erano illustrate effettivamente sopra le porte di St. Denis. Anche qui è dunque evidente l'ispirazione pseudo areopagitica di Sigieri: egli probabilmente non si sarebbe arrischiato a designare i rilievi delle porte come lumina, se non gli fossero stati famigliari quei passi dello pseudo Dionigi tradotti da Giovanni Scoto, i quali affermano che ogni cosa creata "è una luce per me"; e, per es., il suo verso "Mens hebes ad verum per materialia surgit" non è altro che un condensato metrico della frase di Giovanni Scoto: "...impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere coelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuactione utatur" (...è impossibile per la nostra mente di innalzarsi all'imitazione ed alla contemplazione delle gerarchie celesti, senza l'aiuto di quella guida materiale che a ciò è commisurata...). Ed è da frasi come questa: "Materialia lumina, sive quae naturaliter in coelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis". ("Ea luci materiali tanto quelle che sono disposte dalla natura negli spazi dei cieli, quanto quelle che sono prodotte sulla terra dall'artificio umano, sono immagini delle luci intelligibili, e soprattutto della vera luce") che le linee di Sigieri "...ut eant per lumina vera .Ad verum lumen..." sono derivate.

Potremmo continuare in questo nostro esame, condotto in parte sulla scorta del citato saggio di Panofsky, fino a sottigliezze anche più tenui } mi pare però che quanto abbiamo pur così rapidamente notato basti a convincere che fu nella dottrina neoplatonica cristiana dello pseudo Dionigi l'Areopagita, che Sigieri trovò - possiamo credere con entusiasmo - la giustificazione, per così dire, del suo gusto estetico. Assumendo ciò che per lui rappresenta l'ipse dixit di San Dionigi in persona, egli non solo rendeva omaggio al santo patrono della sua abbazia, ma anche trovava la più autorevole conferma delle sue stesse personali tendenze e inclinazioni. San Dionigi stesso sembrava sanzionare (contro il peritanesimo di Bernardo e dei cluniacensi) l'inclinazione di Sigieri verso le immagini splendidi; la sua passione insaziabile per tutto ciò che era brillantemente bello, per l'oro e gli smalti, per i cristalli e i mosaici, per le perle e le pietre preziose, per le grandi, luminose, variopinte vetrate, istoriate "dalle mani squisite di molti maestri di diverse regioni". Soprattutto, lo stesso San Dionigi, l'uomo apostolico, evangelizzatore della Gallia e fondatore del convento, giustificava con le sue parole la nuova forma architettonica ideata da Sigieri per la costruzione della chiesa che gli era dedicata: forma, nella quale le massicce, materiali pareti erano

Potremmo continuare in questo nostro esame, condotto in parte sulla scorta del citato saggio di Panofsky, fino a sottigliezze anche più tenui. Mi pare però che quanto abbiamo pur così rapidamente notato basti a convincere che fu nella dottrina neoplatonica cristiana dello pseudo Dionigi l'Areopagita, che Sigieri trovò - possiamo credere con entusiasmo - la giustificazione, per così dire, del suo gusto estetico. Assumendo ciò che per lui rappresenta l'ipse dixit di San Dionigi in persona, egli non si deve omaggio al santo patrono della sua abbazia, trovava la più autorevole conferma delle sue personali tendenze e inclinazioni. San Dionigi stesso va sanzionare (contro il puritanesimo di Bernardo ~~cluniese~~ ^{clistercensi}) l'inclinazione di Sigieri verso le immagini splendenti; la sua passione insaziabile per tutto ciò che era brillantemente bello, per l'oro e gli smalti, per i cristalli e i mosaici, per le perle e le pietre preziose, per le grandi, luminose, variopinte vetrate, istoriate "dalle maniquisite di molti maestri di diverse regioni". Soprattutto, lo stesso San Dionigi, l'uomo apostolico, evangelizzatore della Gallia e fondatore del convento, giustificava con le sue parole la nuova forma architettonica ideata da Sigieri per la costruzione della chiesa che gli era dedicata: forma, nella quale le massicce, materiali pareti erano quasi annullate, rese trasparenti, fino a che "aula micat medio clarificata suo": e la cattedrale è inondata da un'immensa luce, che è insieme luce fisica; e luce formale, perchè dà consistenza all'immagine dell'architettura; e luce anagogica, perchè assicura l'ascendere dell'esperienza umana verso la verità divina: "opus quod nobile claret \{ Clarificet mentes, ut eant per lumina vera \} Ad verum lumen, ubi Christus ^{Janna} _{janua} vera".

pp. 137-139

nel materiale preparato per la di sp. aa 66-67



LA CATTEDRALE DI SIGIERI E IL COSMO GERARCHICO DIONISIANO

Non sembra, dunque, si possa dubitare della connessione tra la "visione" architettonica di Sigieri e la dottrina dello pseudo Dionigi l'Areopagita. La cui opera principale, la Gerarchia Celeste egli conosceva, come s'è detto, nella bella traduzione latina di Giovanni Scoto; ma di cui anche, con ogni probabilità, conosceva i commentari di uno dei maggiori teologi del suo tempo, Ugo di San Vittore (1137) - ch'era del resto suo amico -. E, per esempio, l'idea di Sigieri - così fondamentale per il gotico - di "usare le vetrate istoriate come una "dimostrazione" visiva della teologia dionisiana furono molto verosimilmente ispirate del Canone di San Vittore" (1). Anche in questo caso, naturalmente, non è che le vetrate implombate e istoriate, in se stesse, fossero sconosciute, in Francia e altrove, e che siano state "inventate" dall'abate di Saint-Denis. Al contrario, particolarmente in Francia, esse erano d'uso corrente, e da secoli, così da poter essere considerate cosa ~~familiare~~ ^{peculiarmente} francese: e per es. il Presbitero Teofilo nella sua Schedula diversarum artium - che è il trattato più completo di tecnica artistica dell'alto Medioevo, prima naturalmente del tardo

(1) VON SIMSON, loc. cit., 120 -

"Libro dell'arte" di Cennino Cennini - osserva come cosa ovvia: "quicquid in fenestrarum pretiose varietate diligit Francia", talchè l'Hubert (in Art pré-roman, p.127) può concludere: " Il est... un art qui appartient en propre à la Gaule: celui de la peinture sur verre". —

La novità di Sigieri, che poi diventerà elemento fondamentale del gotico, sta nell'aver usato le vetrate in una connessione organica con una forma architettonica unitaria, che tendeva a sostituire, quale "piano di fondo" dell'immagine, alle massicce materiali muraglie romaniche, una luce immateriale e splendente: luce senza dubbio fisica, perchè veniva dall'esterno, dal sole, dalla natura; ma che, prima di penetrare nella chiesa, doveva spogliarsi di cotesta sua diretta fisicità e trasformarsi, per mezzo delle vetrate appunto, nel mistico irraggiamento d'una intellectualis pulchritudo. E inoltre, nell'aver usato la vetrata secondo il significato areopagitico che reggeva tutta la chiesa: i temi stessi che illustravano le vetrate erano paradigmi anagogici, espressi, dipinti con la luce che, come s'è visto, per la dottrina neoplatonica dello Pseudodionigi è la via stessa, il mezzo stesso che consente all'uomo di risalire (ἀναγογή), dalla costretta oscurità delle erronee, molteplici materiali apparenze, alla luminosa unicità e libertà della Verità eterna.

I Libri Areopagitici infine, giustificavano Sigieri anche nella sua visione politica, di cui già abbiamo detto, e nel suo grande progetto di fare di St. Denis la vera capitale del Regno dei Capetingi; il luogo dove si saldava la connessione, e quasi identificazione ideale tra il re di Francia e il santo fondatore, e dove

il re appariva come il riflesso terreno di Cristo. Ciò avveniva durante il sontuoso rito dell'incoronazione, che trasformava il re, sacramentalmente, in un Christus Domini, cioè non soltanto in un personaggio di rango episcopale, ma in un'immagine di Cristo stesso. Per mezzo di questo rito - scrive il Keutirowiez, per es. - " il nuovo governo era collegato col governo divino e con quello di Cristo, il vero governatore del mondo; e le immagini del Re e del Cristo erano messe insieme, il più vicino possibile". Rappresentazioni siffatte, ~~che~~ allusiva al significato trascendente della monarchia, non si limitavano al rito dell'incoronazione. Nelle grandi feste religiose dell'anno, il giorno dell'esaltazione del re era fatto coincidere con l'esaltazione del Signore, allo scopo di rendere il "regno terrestre quasi trasparente sullo sfondo del regno di Cristo". La ragione anche politica di tali cerimonie è abbastanza evidente: la presentazione del re come Christus Domini lo sollevava al di sopra anche dei più potenti duchi. Del resto Sigieri stesso lo dichiarava nei suoi scritti e particolarmente nella sua Vita di Luigi VI°.

- Kantorowicz

10
- X

20
- X

La giustificazione areopagitica di questo assunto è chiara. Lo Pseudo Dionigi esplicitamente pone in parallelismo la "celeste gerarchia" degli angeli con la "guardia ecclesiastica" che governa la Città di Dio sulla terra.

25
- gerarchia

Nella Francia capetingia, la Francia di Sigieri, la guardia ecclesiastica e politica non erano distinte. Luigi VII° stesso quando occorre ostenta il suo rango episcopale. Ugo di San Vittore descrive la "gerarchia

28
- gerarchia

umana" per la quale "la società, nel suo corso temporale" è governata come un'immagine della gerarchia angelica in tal modo, che dall'ordine visibile degli uomini è possibile comprendere l'ordine invisibile degli angeli. E Sigieri conclude il suo Libretto sulla consacrazione della chiesa con una fervente preghiera a Dio perchè invisibilmente restauri e miracolosamente trasformi lo stato presente in un Regno Celeste.

Ora, per meglio intendere il valore di questa dottrina - anche in relazione al determinarsi della forma architettonica gotica - giova ripensare alla sua fonte, a quello che possiamo chiamare l'Universo dionisiano; cioè alla struttura gerarchica del mondo, secondo lo pseudo Dionigi. Essa è uno dei più importanti, per tutto il Medioevo, sebbene anche in qualche modo dei più curiosi esiti della filosofia greca. Sotto le influenze combinate, spesso antagoniste, della filosofia platonica e aristotelica, di Filone, della gnosi, e dei neoplatonici, in parte anche dei neopitagorici, sulla fine del mondo antico s'era venuta imponendo una concezione particolare dell'universo e della sua intelligibilità: quella che comunemente ha preso il nome di "visione alessandrina del mondo". Essa consiste, essenzialmente, in una rappresentazione graduale dei diversi ordini di realtà a partire dal primo principio, dal quale procedono tutti, sia direttamente, sia con la mediazione degli ordini più elevati. In questa tradizione di pensiero si situa il mondo gerarchico dello Pseudo Dionigi. Bisogna tuttavia intendersi su questa gerarchia.

Gerarchia non va intesa nel nostro senso corrente, che è prevalentemente sociale o politico; e nemme-

no in senso cosmologico; il mondo dionisiaco è essenzialmente il mondo delle intelligenze e la gerarchia che gli corrisponde è una graduazione di intelligibilità, per cui insomma si può dire che la struttura gerarchica è per Dionigi il modo, per mezzo del quale il mondo diviene intelligibile; quel che sarebbe informe e incomprendibile caos diventa cosmo. Vi è certo noto che a differenza di altre filosofie e cosmologie - l'indiana, la cinese, etc. - ciò che è caratteristico del pensiero greco, ed è divenuto poi fondamentale per tutto il pensiero europeo, si può dire, fino ad Einstein e a Plank - è che il mondo è un oggetto dato, che noi possiamo comprendere perchè ha un ordine in sè: un ordine razionale; vale a dire; la cui struttura corrisponde alla struttura della nostra ragione, ed è perciò che è comprensibile. Se non vi fosse questa corrispondenza noi uomini - pensavano i greci e in fondo tutti dopo di loro - noi non potremmo capire nulla dell'universo. Di conseguenza, l'anima dell'uomo e le sue espressioni fino all'assetto sociale fino alla città ed allo stato per essere quel che debbono essere, debbono riprodurre, ciascuno a lor modo, l'ordine che regge l'universo; ciò che costituisce l'accordo interno dei suoi elementi, l'armonia reciproca delle parti e la coesione dell'insieme. Questo ordine, non solo assicura all'universo in sè la sua vera unità, ma è anche l'unica garanzia per noi della sua intelligibilità e della sua bellezza: è, per il nostro pensiero logico, intelligibile; per la nostra contemplazione estetica, è quel che diciamo bello. Questi sono luoghi comuni della filosofia, della cosmologia, della politica e persino dell'antropo-

11
- Planck

logia antiche; e rimangono alla base della dottrina dello Pseudo-Dionigi. Le strutture fondamentali che assicurano l'ordine (e quindi l'intelligibilità) del cosmo greco sono, anzitutto, la $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ che possiamo tradurre genericamente ma impropriamente con ordine, con maggiore proprietà con disposizione, vale a dire come posizione reciproca di elementi in un ordinamento spaziale. Cotesta $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ viene dallo Pseudo Dionigi "cristianizzata" nella sua gerarchia appunto, secondo la quale la $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ non è soltanto disposizione, ma comando, un $\delta\epsilon\iota\kappa\sigma\iota\varsigma$ di Dio. L'ordine infatti è inseparabile dalla stessa natura divina: Dio stesso è ordine e principio d'ordine; è dunque chiaro che la $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ che si realizza nelle gerarchie non è soltanto un accidente felice e fortuito; ma è l'esecuzione stessa della volontà divina. Alla nozione di $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ è strettamente legata la nozione di $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$. Anche questo termine significa ordine ma con un'accezione diversa, più ampia e comprensiva di $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$, perchè include anche un apprezzamento positivo - più che col semplice ordine, potremmo recederlo con buon ordine -. Questa nozione di $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$, come saprete, era particolarmente amata da Platone - probabilmente per quanto egli aveva di pitagorico nel suo pensiero - ricordate per es. il passo del Gorgia: " I saggi o Callide, affermano. che il cielo e la terra, gli dei e gli uomini sono legati insieme dall'amicizia, il rispetto dell'ordine, la moderazione e la giustizia, e per questa ragione essi chiamano l'universo cosmo, l'ordine delle cose, non il disordine o la sregolatezza ($\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ - - - $\delta\upsilon\lambda\lambda\alpha$ $\acute{\alpha}\nu\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ $\delta\upsilon\lambda\lambda\alpha$ $\acute{\alpha}\nu\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$). Tu non ci fai attenzione, io

14-15
esecuzione

20
recederlo

24
Callide

credo, malgrado tutta la tua scienza, e tu dimentichi, che la corrispondenza geometrica è onnipossente tra gli dei come tra gli uomini". E nel Fedro^Λ Platone s'avvicina ancor più a quelli che saranno gli sviluppi del neoplatonismo e della stessa dottrina delle Pseudo-Dionigi "Zeus è seguito da un'armata di Dei e di Demoni, che è ordinata (Κεκοσμημένη) in undici sezioni.....Hestia rimane nella casa degli Dei, tutta sola. Quanto agli altri, tutti coloro che, in numero di dodici, hanno ottenuto rango di Dei conduttori (εταρχοὶ θεῶν ἀρχόντων) sono capi di file del loro rango, del rango che è stato assegnato a ciascuno (κατὰ τὰς ἑκάστης ἑτάρχου) "ecc. S'aggiunga poi Aristotile il quale combatte l'opinione secondo la quale l'ordine dell'universo (il κόσμος) sarebbe opera del caso o della fortuna. Nella Fisica, per es., egli afferma che l'ordine è essenzialmente legato all'intelligenza e alla natura che precedono fortuna e caso. In tutti gli esseri la natura è causa d'ordine, e l'ordine è esso stesso proporzione. Non è il caso di continuare con l'esame di tutta la filosofia greca - che, per quanti diversi atteggiamenti possa avere, conserva sempre questo principio fondamentale dell'universo come cosmo. Il capitolo al quale attinge lo Pseudo areopagita è naturalmente l'ultimo della grande filosofia greca, quello delle ultime sistemazioni neoplatoniche. Queste hanno fornito a Dionigi una teoria della conoscenza angelica e umana, che la scrittura, l'insegnamento concreto del Cristo e della Chiesa giustificava nelle sue linee essenziali, ma che non aveva espresse con precisione. Dionigi la esprime, in termini neoplatonici certo: per es., il suo

1) 3

1a

1e 13

mondo angelico ripete il mondo delle anime dei neoplatonici: è qualcosa di mezzo tra l'eternità (ἀϊδιότητα) e il tempo (χρόνος): è sottomesso ad una certa durata che, liberata dalle condizioni materiali della nostra conoscenza, lascia tuttavia sussistere delle probabilità di progresso nell'illuminazione divina. Ciò deriva senza dubbio da Proclo. Ma Dionigi ha anche qualcosa di suo, di nuovo: ed è proprio questo che ha maggior valore per il nostro problema, per il problema del gotico: perchè è a quest'aspetto della dottrina cosmica, che il pensiero del Medievale occidentale e in particolare quello di Sigieri, aderisce; più precisamente, è su di esso che fa perno anche il concetto propriamente gotico (sul quale ritorneremo in seguito) dell'arte come scienza. Vi è in proposito una testimonianza curiosissima, relativa alla fabbrica del Duomo di Milano. Come sapete, la costruzione di questa specie di monstrum architettonico andò talmente per le lunghe che non è ancora terminato (dove la locuzione milanese Fabbrica del Dòm per indicare una lungaggine che non finisce mai). Tra i molti architetti e ingegneri che furono chiamati a progettare, costruire, giudicare, consigliare, ecc., (di varie parti d'Italia, e francesi, e tedeschi) vi fu un Giovanni Mignoto (Jean Mignot) di Parigi, dalle cui discussioni con i costruttori milanesi e coi fabbricieri della Cattedrale, ci è stato conservato il resoconto testuale negli Annuali della Fabbrica del Duomo, dal gennaio del 1400 in poi. Risulta da cotesti "verbali" delle sedute che a un certo momento il Mignot, dopo un lungo dibattito, nell'impossibilità di spiegare il suo punto di vista, taglia corto con una frase estremamente signi-

αϊδιότητα

Medio evo

ficativa delle due inconciliabili posizioni di fronte all'arte: quella diciamo intuitiva (la milanese) e quella per così dire razionalistica (la propriamente gotica): Ars, sine scientia nihil est. Per l'architetto parigino, il Duomo di Milano, essendo un compromesso tra scientia e ars, diventa "nulla", non ha significato, perchè appare come una non riuscita imitazione della cattedrale ideale, che è invece, scientia.

Gli studiosi di questo singolare documento - che a ben interrogarlo, ci può offrire un vero trattato della teoria gotica dell'architettura, e perciò ci ritorneremo, se ne avremo il tempo - il Panofsky, per es., o lo Ackermann, hanno riconosciuto il carattere e l'origine platonici della posizione del Mignot, naturalmente spiegando che quel che un gotico intendeva con scientia o anche doctrina, riguardo all'architettura e all'arte in genere, era cosa ben diversa da quel che intendiamo noi con scienza. Io credo si possa precisare, nel senso che secondo me anche qui è evidente, che alla base del concetto di scienza dei gotici non vi è tanto un generico platonismo, quanto piuttosto la dottrina dello Pseudo-Dionigi l'areopagita appunto (che certo, come s'è visto, aveva tanto di platonico in sè). Per Dionigi, la scienza è attività umana, che si svolge nella dimensione non dell'eternità ($\alpha\iota\omega\upsilon\upsilon$) ma del tempo ($\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$): la scienza dunque presuppone insieme lo spazio ed un tempo spazializzato. La materialità dei simboli e la frammentazione dell'opera nel tempo sono per Dionigi i mezzi per mettere l'Uno alla portata delle nostre intelligenze limitate: l'inesprimibile è espresso, ciò che sfugge ad ogni forma prende una forma

sensibile; l'eterno entra nel tempo. Per questa via il Trascendente ci diviene accessibile, ma alla condizione che, con un movimento inverso, le nostre intelligenze si innalzino dal piano spazio-temporale della forma espressa alla contemplazione puramente intelligibile ed alla perfetta unione. L'analogia della nostra esperienza umana non si opera dunque, non può operarsi in una durata puramente spirituale. Essa deve vincere le resistenze dello spazio inerte allo "schematismo" simbolico e le resistenze d'un tempo specializzato inseparabile dalla frammentazione della forma. Questa è appunto la scienza per lo Pseudo Dionigi l'Areopagita; e a questo ambito di pensiero, appartiene fondamentalmente anche il concetto di scienza dei gotici. La vera architettura, essi dicono, sine scientia nihil est, non tanto perchè abbisogni di una tecnica costruttiva particolarmente rigorosa, quanto perchè nella sua $\tau \acute{\alpha} \xi \iota \varsigma$ - nella disposizione dei suoi elementi, delle sue strutture, dei suoi spazi, secondo un ordine preciso, fondato su rapporti geometrici - realizza un'immagine del cosmo: ottenuta con elementi concreti, sensibili, non con essenze immateriali e puramente intelligibili, non vi è solo luce in una cattedrale, vi sono pilastri ed archi e ogive e triforri e finestre: elementi materiali, dunque, che in se stessi si oppongono alla vera luce della pura intelligenza, se non fossero disposti appunto secondo una $\tau \acute{\alpha} \xi \iota \varsigma$, un ordine, che è solo essa garanzia della loro cosmicità, cioè intelligibilità. Perciò, come vedremo (ed è evidentissimo, del resto, nel libretto

10
- specializzato

24
- opporre

di Villard de Honnencourt) l'autentica architettura gotica tende ad essere il più possibile disegno lineare geometrico, per ridurre al minimo gli elementi materiali sensibili, e per dare il massimo risalto invece alla τ ξ ρ σ alla disposizione geometrica dell'insieme e dei suoi particolari. E' questo appunto, è ciò che la dottrina areopagita e i seguaci parigini di essa, a cominciare da Sigeri, chiamavano scientia. S'intende dunque, come l'architetto parigino chiamato a giudicare il Duomo di Milano abbia potuto - ai suoi contraddittori che sostenevano, piuttosto grossolanamente, i diritti dell'arte quale immediata adesione della sensibilità all'immagine, - dichiarare: ars sine scientia nihil est. Dal punto di vista gotico infatti, un edificio che non realizzasse quella taxis, quella cosmicità che, secondo lo pseudo Dionigi, è garanzia della intelligibilità umana della verità divina, non era nulla, nemmeno esteticamente: perchè la stessa bellezza di un oggetto - almeno da Pitagora, Platone, Plotino e fino a Dionigi - è assicurata dall'armonia, dalla concordanza, dal rapporto equilibrato delle parti, insomma dalla struttura cosmica. -

1 p. del
materiale preparatorio
della disp.
a a 66-67

VI°

LA CATTEDRALE GOTICA NELLA SERIE DELLE ARCHITETTURE "COSMICHE"

A questo punto taluno, giustamente, può osservare che tutte queste considerazioni possono essere interessanti, ma non hanno in realtà valore alcuno per una critica d'arte concreta. Le considerazioni culturali, infatti, per quanto sottili; per quanto appaiono, astrattamente, pertinenti, si rivelano irrilevanti quando poi veniamo all'esame, e a un tentativo di caratterizzazione critica, di quel solo concreto, che è l'opera d'arte nella sua realtà formale. ~~E~~ il caso della cattedrale gotica sembra essere tra tutti, forse il più probante, a favore di questo assunto. Non c'è da dubitare, infatti, che il pensiero di Sigieri forse nutrito di dottrine pseudoareopagite, e ch'egli intendesse fare della sua nuova cattedrale un "simbolo" formale del cosmo areopagite. Ma questa intenzione era tutt'altro che nuova, anzi aveva già avuto interpreti più diretti e ben più qualificati di Sigieri: comè s'è visto, cotesti erano stati i teologi bizantini nella cerchia di Giustiniano, e i geniali architetti della grande Santa Sofia di Costantinopoli, la quale fu appunto la prima chiesa nella quale prendesse forma l'idea di considerare l'edificio di culto cristiano come un microcosmo, riprodotto il "tipo" dell'Universo, del cosmo cristiano precisamente secondo la taxis, la gerarchia dello pseudo Dionigi. Ora, ~~Santa Sofia~~ Santa Sofia esiste; ~~e~~ ed è facile paragonarla alla cattedrale gotica; e non si potreb-

5
appaiano

4
- E

reult
ed

bero immaginare forme più differenti.

Molti autori cristiani, infatti, dal IV° secolo in poi, avevano paragonato la chiesa alla Gerusalemme Celeste, ed evocato il Cielo, parlando del soffitto o dell'abside delle basiliche. Ma questo simbolismo cosmico, ancora sommario e incompleto, non sembra aver trovato una espressione compiuta nell'architettura paleocristiana, e a fatica e incertamente possiamo forse riconoscerlo, riflesso dell'iconografia (soffitti e volte stellate; che tuttavia, come nel caso delle cupole del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna e in altre analoghe, eran motivi di significato più apocalittico, che propriamente areopagitico).

E' certo possibile, che nelle basiliche primitive la leggera architettura del ciborio alzato sopra l'altare evocasse l'Universo: ancora nel 3° secolo, nel battistero di Dura Europo, delle stelle su fondo azzurro decorano la volta di un baldacchino di questo tipo (al di sopra della fonte battesimale), il quale diviene in tal modo simbolo del firmamento. Ma, in mancanza di monumenti di sicuro significato, non sappiamo se questo simbolismo sia stato applicato sistematicamente ai ciborii delle basiliche paleocristiane. In ogni caso l'architettura stessa cristiana basilicale non sembra averlo accolto. Il suo significato è diverso; ho cercato di chiarirlo altre volte, e riassumerò ancora brevemente il mio pensiero, perchè avere le idee chiare a questo proposito è condizione essenziale per intendere anche la ragione, (o una delle ragioni), della differenza formale tra la cattedrale gotica e la bizantina, sebbene ambedue siano semanticamente inspi-

rate alla stessa fonte e vogliano essere ambedue espressioni dello stesso cosmo areopagitico.

La basilica paleocristiana (non bizantina) anzitutto non definisce una forma obbiettiva di spazio: ciò è evidente dalle sue stesse strutture fondamentali che appaiono singolarmente sconnesse. La basilica paleocristiana è in realtà una sorta di capannone, di hangar, di vano coperto di tettoia, il tetto a capriate, per es., sembra esservi stato aggiunto, per così dire "a cose fatte"; non ha la minima funzione di conclusione dello spazio. Le pareti sono leggere, sono semplici, esili diaframmi senza sostanza: i sostegni sono fragili, e così slegati, che si direbbe che l'insieme minacci di decomporsi. E tutto: pareti coperte di lastre di marmi policromi, colonne senza plasticità, capitelli ridotti a trafori, e infine mosaici, e le stesse finestre: tutto è colore senza sostanza plastica. E' dunque negativo dal punto di vista d'una rappresentazione dello spazio; ma perciò stesso favorisce la soluzione dell'immagine architettonica sul piano. Lo spazio della navata della basilica paleocristiana appare dunque liberato da ogni sostanzialità classica. Esso non è formato, non è nemmeno misurato: o meglio, le sue misure non sono nell'ordine dello spazio, ma del tempo. V'è il ritmo rettilineo dei colonnati - un ritmo monotono, un tempo di salmodia dove si inserisce il tempo vivente del fedele. I colonnati paralleli della navata procedono processionalmente e lo accompagnano nel suo movimento verso l'altare. Vi è, soprattutto, il superamento di ogni residuo plastico, "tattile", e la soluzione totalmente cromatica - cioè temporale - dell'immagine.

Ed è proprio perchè sono liberate dal signifi-

1

- sganciate

cato struttivo e statico, quasi sganciante dalla copertura e dal rapporto "classico" tra pesi e resistenze (significativa è l'inserzione del pulvino tra il capitello e la caduta degli archi) che queste colonne possono essere dissociate, per così dire, in tempo. Qui, ancora, possiamo riconoscere una analogia con la nostra, attuale attitudine spirituale. Heidegger, per es., - come nota G. C. Argan a proposito di Gropius - definisce lo spazio, in rapporto al nostro in der Welt sein, in ciò che è simultaneamente distanza da superare (Entfernung), e disposizione delle cose in un ordine determinato (Ausrichtung). E' dunque la nostra azione, è l'impiego del nostro tempo, quel che diviene la condizione di ogni designazione di spazio. La stessa cosa, senza dubbio, s'affirma anche nell'arte paleocristiana, in particolare nella basilica.

Ma bisogna anche dire che le analogie non vanno più in là di questo punto. Per noi, oggi, la nostra azione può essere determinata da un'infinità di ragioni, o meglio, da un'infinità di problemi, che non possiamo più ancorare alla stabilità immobile d'una "verità" metafisica cioè extratemporale, del mondo. Per il cristiano primitivo, invece, l'azione si costituisce in una designazione di coscienza, che ha valore solo per il rapporto con Dio. Per il cristiano primitivo, come per noi, non vi è più posto per un'arte della terza dimensione, vale a dire dello spazio come profondità: questo spazio è evidentemente quello di ciò che nell'Ottocento si diceva la "natura" - e dell'illusione umana. V'è dunque nella basilica cristiana, come nell'architettura dei nostri giorni, una "dissoluzione dello spazio plastico."

Ma vi è anche una "formazione" nuova, stabilita appunto sul rapporto tra il fedele, l'uomo (dimensione dell'"esistere") e Dio (dimensione dell'"essere"): di ragione artistica, sul rapporto tra la temporalità in atto (lo spazio smaterialiato, disciolto e ricomposto in ritmo della navata) e la spazialità contemplata (forma di spazio definito sottratto alle variazioni del tempo, del presbiterio che contiene l'altare. Il rapporto in quest'opera d'arte che è la basilica paleocristiana, è inscindibile. Vi è un punto di convergenza, di coagulazione dello "spazio" e del "tempo": vi è un centro, che è l'altare, inquadrato dall'arcosolio, concluso dell'abside. Arcosolio ed abside legano le due schiere simmetriche dei colonnati, sono il centro figurativo dell'edificio: tutta la forma di questo, dunque, definisce una dimensione proiettata oltre quella del mondo-natura; ma che è, a suo modo, formata.

Il fedele cristiano dei primi secoli ordina l'immagine spaziale della sua chiesa cui s'adegua il battere del suo tempo: entro la quale egli non si annulla in estasi mistica o in astrazione metafisica, ma attualmente vive entro una struttura che lo protegge e lo salva.

Mentre nella cristianità occidentale si impone la basilica longitudinale latina, che rimarrà dominante fino a tutto il Medioevo, fino al gotico - e in fondo fino ad oggi - la Cristianità greca, a Bisanzio - passati i primi due secoli di cultura e di gusto sostanzialmente comini, adotta inoltre decisamente, come tipo di tempio

□ x ult.

per le riunioni liturgiche, quello dell'edificio accentrat-
to, cruciforme, coperto da cupole. Ciò sembra, a prima
vista, inspiegabile, ma lo spiega appunto riflettendo che

^ si 3

vasto Mondo; non per le sue dimensioni, ma per il tipo", IV);
deve avere tre facciate uguali ("unico è il tipo delle tre
facciate" perchè è il "tipo della Trinità", XII, XIII);
soprattutto, deve essere coperto da cupola ("il suo tetto
è teso come i cieli: voltato e chiuso; e inoltre ornato di
mosaici d'oro, come il firmamento di stelle brillanti" V),
perchè "la sua alta cupola....è paragonabile al cielo dei
cieli" VI). La cupola poi dev'essere spalleggiata da quat-
tro arconi perchè "i suoi archi, vasti e splendidi, rap-
presentano i quattro lati del Mondo, ecc." (VII).

oro edificio deve avere quella forma cubica ("simile al Salvatore", XX, ecc.). E' appunto per questo, che il sacramente la divina Trinità, ed anche il Piano del nostro guardano i cieli e la terra: in esso è rappresentata tipicamente III; "sublimi sono i Misteri di questo tempio, i quali ritengono i Misteri, sia della tua assenza che della tua volontà": ("chiaramente vi sono rappresentati")

Antemio, infatti scrive Procopio, era "l'uomo più insigne per il magistero della $\mu\chi\alpha\upsilon\tau\iota\kappa\eta$, non soltanto di tutti quelli del suo tempo, ma anche di quanti erano vissuti assai tempo prima di lui: interpretava l'entusiasmo dell'imperatore, regolando nel dovuto modo il compito dei vari artefici; ed approntando prima i disegni della futura costruzione; e con lui era un altro $\mu\chi\alpha\upsilon\tau\iota\kappa\eta$ di nome Isidoro, di nascita Milesio, uomo di grande intel-

154 + 155/

146 156

[non
integrale]

per le riunioni liturgiche, quello dell'edificio accentratto, cruciforme, coperto da cupole. Ciò sembra, a prima vista, inspiegabile, ma lo spiega appunto riflettendo che l'idea di considerare l'edificio di culto cristiano come un microcosmo, e di dare ad esso quindi una forma conveniente ad una riproduzione, ridotta, dell'Universo, venne concretandosi nei teologi e nei liturgisti bizantini, della scuola dello pseudo Dionigi l'Areopagita, verso il '500. Cotesta idea sarà espressa per la prima volta da San Massimo Confessore; ma la troviamo applicata a un edificio concreto nel VI° secolo: questo edificio è la chiesa di Santa Sofia di Edessa, di cui ci è pervenuta una descrizione particolareggiata in versi, in lingua siriana, del VII° secolo. Questo testo appunto dichiara esplicitamente che la chiesa, nel suo insieme ed in ogni sua parte, ha un preciso significato simbolico. L'edificio vuol essere l'immagine del Cosmo: riproduce la forma dell'Universo com'è raffigurato dalla scienza del tempo, come si può vedere per es., in una miniatura della Topografia di Cosma Indicopleuste: un solido a quattro facce sormontato da una volta.

Quando questo importante inno siriano scoperto e pubblicato col commento archeologico di André Grabar, io osservai che, secondo me, la chiesa di Edessa, costruita da Giustiniano, non poteva essere che un riflesso della sua maggiore sorella, la S.ta Sofia di Costantinopoli (e ciò è stato subito accettato da tutti gli studiosi, a cominciare dallo stesso Grabar). Il medesimo imperatore Giustiniano, infatti, aveva fatto erigere la celebre Grande chiesa, palladium di Bisanzio, capolavoro dell'architettura bizantina. E semmai una chiesa ebbe ragione di simboleggiare il cosmo, questa era Santa Sofia di Costantinopoli; il principale santuario dell'Impero cristiano universale, collegato al palazzo del capo di questo stato teocratico, rappresentante in terra del Cosmocratore celeste: santuario colossale; dove l'imperatore veniva a portare solennemente le sue preghiere e le sue offerte al Cristo, suo Sovrano nel cielo. Nessun'altra chiesa, per le sue funzioni, insieme religiose e politiche, si presta-

... e da dove da esso quindi una forma conveniente ad una riproduzione, ridotta, dell'Universo, venne concretandosi nei teologi e nei liturgisti bizantini, della scuola dello pseudo Dionigi l'Areopagita, verso il '500. Cotesta idea sarà espressa per la prima volta da San Massimo Confessore; ma la troviamo applicata a un edificio concreto nel VI° secolo: questo edificio è la chiesa di Santa Sofia di Edessa, di cui ci è pervenuta una descrizione particolareggiata in versi, in lingua siriana, del VII° secolo. Questo testo appunto dichiara esplicitamente che la chiesa, nel suo insieme ed in ogni sua parte, ha un preciso significato simbolico. L'edificio vuol essere l'immagine del Cosmo: riproduce la forma dell'Universo com'è raffigurato dalla scienza del tempo, come si può vedere per es., in una miniatura della Topografia di Cosma Indicopleuste: un solido a quattro facce sormontato da una volta.

Quando questo importante inno siriano scoperto e pubblicato col commento archeologico di André Grabar, io osservai che, secondo me, la chiesa di Edessa, costruita da Giustiniano, non poteva essere che un riflesso della sua maggiore sorella, la S.ta Sofia di Costantinopoli (e ciò è stato subito accettato da tutti gli studiosi, a cominciare dallo stesso Grabar). Il medesimo imperatore Giustiniano, infatti, aveva fatto erigere la celebre Grande chiesa, palladium di Bisanzio, capolavoro dell'architettura bizantina. E semmai una chiesa ebbe ragione di simboleggiare il cosmo, questa era Santa Sofia di Costantinopoli; il principale santuario dell'Impero cristiano universale, collegato al palazzo del capo di questo stato teocratico, rappresentante in terra del Cosmocratore celeste: santuario colossale; dove l'imperatore veniva a portare solennemente le sue preghiere e le sue offerte al

Cristo, suo Sovrano nel cielo. Nessun'altra chiesa, per le sue funzioni, insieme religiose e politiche, si prestava meglio all'applicazione del simbolismo cosmico. Ora, come Santa Sofia di Edessa, la Grande Chiesa di Costantinopoli adottò lo schema architettonico di un cubo sormontato da una cupola.

154 -
155 1156

[non integrare]

ligenza e degno di assistere l'imperatore Giustiniano".

Agathias (ca. 536 - 582): Antemio" *ἄνθρωπος μὲν ἀπὸ τοῦ*
ὑπὸ ἡγερέου δι' Ἰσίδωρον ἢ πῶδου, τέχνην δὲ τὰ τῶν μηχανισμῶν.

Antenio apparteneva ad una famiglia notevole: figlio di un medico insigne, Stefano, ebbe un fratello, Alessandro, che fu pure uno dei medici più famosi dell'età sua; un altro fratello, Olimpio, era un celebre avvocato, ed un terzo, Metrodoro, un rinomato professore di letteratura. Scrisse trattati: ci rimangono *περὶ πνευματικῶν μηχανισμῶν* ed un frammento del suo trattato sugli Specchi ustorii.

Non era, voglio dire, soltanto un costruttore: era anche un teorico, e un uomo di vasti interessi e di profonda cultura certamente aggiornato su tutte le possibilità, ellenistiche e romane, orientali ed occidentali, dell'arte di costruire, e in grado di servirsene. Isidoro, sebbene le fonti sembrano porlo in qualche modo in sott'ordine, rispetto ad Antenio, nella costruzione di Santa Sofia, era pure un grande maestro di geometria. Nel commentario di Eutochio su Archimede si ricorda *ὁ Μηδῆσιος μηχανισμῶν ἰσίδωρος* *ἡγερέου δι' Ἰσίδωρον*: Isidoro infatti aveva riveduto l'edizione di Archimede usata da Eutochio. Egli è citato anche nel secondo dei due libri, che furono aggiunti ai Libri di Euclide. Notava recentemente il Downey che il libro XV, scritto da uno scolaro di Isidoro, mostra come inscrivere certi solidi regolari in certi altri (un tetraedro in un cubo, un cubo in un ottaedro, un dodecaedro in un icosaedro, ecc.) ed altri metodi attribuiti ad Isidoro, che è chiamato "il gran maestro". Egli scrisse anche un commento al trattato *κατακλιβῆ* di Herone, descrivendo uno speciale compasso ch'egli aveva inventato per disegnare le parabole.

dal materiale
preparatorio per
le disp. aa 66-67

... istruiva due grandi studiosi (e inseguanti) di untematiche del suo tempo:
ro di Kileto;] ^{ma soprattutto}
architetti, erano dunque degli uomini

di scientia, ~~ai~~ doctores - anche in questo simili agli ar-
chitetti gotici ch'erano anch'essi dottori - con significa-
to analogo. ^{Come ricordavo l'anno scorso nelle prime lezioni!} Non è necessario discendere alle ^{diatribe} ~~dispute~~ del
Mignot coi costruttori milanesi del Duomo, per aver pro-
ve di cotesto loro atteggiamento. Nell'Album di Villard de
Honnecourt si trova una pianta di un "ideale" chevet di
chiesa gotica, ch'egli e un altro maestro, Pierre de Corbie,
avevano disegnato. inter se disputando, come dice l'iscri-
zione poco più tarda. Qui dunque noi abbiamo due architetti
dell'Alto gotico che discutono un quaestio, certamente al-
la maniera dei filosofi scolastici, perchè v'è un terzo maestro
che si riferisce a cotesta discussione usando il termine, spe-
cificamente scolastico, disputare in luogo di, per es., col-
loqui, deliberare, o simili. E' infatti proprio in questo
tempo, che nel Medioevo, appare la figura dell'architetto
"professionale", uomo di scienza (prima generalmente gli ar-
chitetti erano dei monaci, per così dire, dei dilettanti).
Gli architetti gotici invece vengono liberamente scelti
propter sagacitatem ingenii, sono ben pagati, autorevoli,
onorati; il loro ritratto figura spesso insieme con quello
del vescovo fondatore nel "labirinto" delle grandi cattedra-
li. Dopo che Hugues Libergier, il maestro della perduta
chiesa di St.-Nicaise a Reims, morì nel 1263, gli fu accor-
dato l'onore inaudito di essere immortalato in un'effigie che
lo mostra non soltanto vestito con una specie di toga acca-
demica, ma anche reggente un modello della "sua" chiesa -
privilegio questo, di cui prima godevano soltanto i princi-
pi donatori. E Pierre de Montereau - forse il più "puro" di
tutti gli architetti gotici - è designato sulla sua pietra
^{tombeale} ~~frontale~~ in St. - Germain-des- Prés col titolo di Doctor

○ St. Denis

Lathomiorum; sembra che almeno dalla seconda metà del Duecento l'architetto gotico fosse considerato come una sorta di dottore ^(in dottrina lapidea) in filosofia scolastica. Tali erano - naturalmente in filosofia neoplatonica, e soprattutto in geometria, come s'è visto - gli architetti della grande Santa Sofia di Costantinopoli; non voglio dire soltanto dei tecnici, degli ingegneri costruttori, ma persone di alta cultura, perfettamente in grado di impadronirsi dell'idea di Giustiniano e dei suoi consiglieri teologi e di realizzarla in una forma greca - vale a dire, geometrica -. Per realizzare alla bizantina il simbolo areopagitico del cosmo in un immenso edificio, la preparazione dei due famosi $\mu\chi\alpha\nu\iota\kappa\omicron\iota$ era certo la più adatta. Alla bizantina, dico e dunque alla greca, cioè come forma geometrica definita, chiusa, contemplata nella sua integrità plastica; ed è qui precisamente che si ritrova la ragione della differenza tra la cattedrale bizantina e la cattedrale gotica. Ambedue attingono il loro significato dalla stessa dottrina; ambedue vogliono essere immagini del Cosmo Cristiano dichiarato dallo pseudo-Dionigi; ma ciò malgrado sono diverse, non perchè sia diverso il loro significato, ma perchè è diversa la struttura della loro verità. Perciò dicevo che quel che diciamo "verità" - e qui ne abbiamo una riprova evidente, e si tratta di verità assunte come assolute - non è metafisica, ma dialettica; vale a dire non è assoluta, ma relativa al tempo. Perciò appunto quella che appare astrattamente la medesima "verità" - la dottrina areopagitica - ha strutture diverse nella Costantinopoli del VI° secolo e nella Parigi del XII° e XIII°; e, coerentemente, hanno strutture diverse le forme di cotesta verità - le forme architettoniche, nel

○ Sta Sofia
religiosa

○

nostro caso, della cattedrale bizantina e della cattedrale gotica.

Il "modello" di Santa Sofia ebbe a Costantinopoli e nell'Oriente greco una lunghissima fortuna, che si spiega ovviamente col fatto che sempre poi nei secoli successivi la cristianità greca vide nell'edificio e nella decorazione della chiesa il simbolo dell' aghia sophia, della saggezza, dell'intelligenza di Dio e della sua opera ordinatrice nel mondo; e concepì Dio e l'opera sua sempre alla maniera platonica (Dio geometrizza dovunque), ed il mondo come un cosmo plasticamente chiuso ed equilibrato in se stesso. Ciò portava fatalmente ad una duplicazione, per così dire, delle forme: duplicazione dello spazio, la quale riflette la duplicazione, ancora platonica del tempo. Ho osservato più d'una volta che i Greci, pur divenuti cristiani, non seppero resistere a lungo all'antica tentazione di dialettizzare il tempo in due termini fissi - il tempo di Dio che è l'eternità, e il tempo dell'uomo - e di localizzarli in uno spazio definito e misurato; e ricostituirono l'opposizione platonica tra una postulata contingenza del presente ed un'astratta immobilità dell'Eterno. È evidente questa duplicità in Santa Sofia, anche dall'esterno: l'edificio è chiaramente composto di due parti distinte, di due blocchi sovrapposti: l'uno, definito, (a pianta quadrangolare chiusa) che è il blocco di base; l'altro indefinito - a sviluppo circolare, aperto - che è la cupola; il primo è lo spazio tempo, dove stanno i fedeli, gli uomini; l'altro è lo spazio senza tempo, dove sta Dio. All'interno queste due dimensioni sono ancora più evidenti, e sono sottolineate anche dalla funzione della luce, che anche qui è fondamentale

○ Sh. Sofie
esterno

Ⓟ Sh. Sofie
interno

ed ha intenzione areopagitica come nella cattedrale gotica; ma quanto diverso è il suo impiego e il suo risultato anche formale. La corona fittissima di finestre che taglia la cupola, come una lana di luce, alla sua base, stacca, questo cielo, ^{disancora} le ~~disancora~~ ^{le} strutture sottostanti. ~~Lo fa così galleggiare~~ ^{lo fa galleggiare} sospeso; e, sul piano dell'immagine, ne proietta la volta, che rimane in ombra, verso lontananze insondabili. Così, la luce nella chiesa bizantina ha il compito di separare ancor più lo spazio terrestre dalla ecclesia, abitato dagli uomini, dallo spazio della cupola rutilante d'oro: forma questa dell'Empireo, donde Cristo pantocratore e demiurgo si affaccia sull'orlo estremo dell'antico periechon anassagoréo: s'affaccia e guarda giù, nel nostro mondo, ma non vi scende, ne rimane, irraggiungibilmente al di fuori.

Il Cristianesimo occidentale, invece, di diretta eredità romana, non ^{greca} ~~greca~~, non fu metafisico, ma storico - tutta la sua lotta contro le eresie primitive, docetiche, per es., ebbe lo scopo evidente di sbarazzare la storia della salvezza degli uomini da ogni avvolgimento metafisico ellenizzante. - Perciò l'occidente rimase fedele al tipo architettonico della basilica, dove, come abbiamo visto, non vi è separazione tra lo spazio umano e lo spazio divino: cotesti non sono due termini che si oppongono platonicamente, ma costituiscono un'unità di esperienza, si saldano nel tempo vivente del fedele.

meraviglia quindi che un tale modulo architettonico e un tale valore della luce si ritrovino anche nella cattedrale gotica, che è, possiamo dire, un'epitome, un'altissima conclusione riassuntiva dell'intero Kunstwollen del Medioevo europeo occidentale; e che la forma di questa chiesa sia così diversa da quella della chiesa bizantina, malgrado il comune riferimento semantico al cosmo areopagitico. Si potrà in seguito scendere a maggiori precisazioni e articolazioni; frattanto, basti por mente alla differenza fondamentale che sta alla base del diverso modus essendi, e quindi del diverso modus operandi del pensiero occidentale rispetto al bizantino: differenza in cui risiede la raison d'etre di Santa Sofia da un lato, e della cattedrale gotica dall'altro. Essa, riassumendo in poche parole, consiste precisamente nell'atteggiamento contemplativo (alla greca) di Bisanzio, e nell'atteggiamento attivo (alla romana) dell'Occidente. L'uno e l'altro credono all'esistenza di Dio, all'opera di salvezza del Cristo, alla intelligibilità di questa opera attraverso un ordine cosmico che, nella fattispecie, è quello descritto dai Libri Areopagitici, ma mentre i bizantini assumono questa verità come un apriori, posto al di fuori di noi, nella dimensione assoluta delle idee, quindi soltanto contemplabile (e da ciò deriva che in Santa Sofia la forma visibile del mondo delle idee, mondo celeste, la cupola, sia così staccata dalla dimensione terrestre degli uomini); gli occidentali pensano che l'opera di Dio, la sua verità, la sua stessa esistenza siano dimostrabili per mezzo della creazione divina, cioè per quanto di intelligibilità vi è nel nostro mondo: nella storia, non nella metafisica: noi possiamo comprendere Dio - pensano gli occidentali - perchè la sua verità è garantita dalla nostra intel-

ligibilità della sua opera concreta. Per venire al gotico: è chiaro che il problema fondamentale dell'alta Scolastica (che si sviluppa con perfetto parallelismo di tempo e di luogo con l'alto gotico: a Parigi e nel cerchio tracciabile con un raggio di cento miglia intorno a Parigi, e nel periodo di circa un secolo e mezzo dalla metà del Millesimo alla fine del Duecento) è il problema del principium individuationis, in virtù del quale l'Unico universale si realizza in un numero infinito di particolari; questo principium importans ordinem ad actum presuppone evidentemente una dimensione omologa, che include il tutto: Dio e l'universo e l'uomo: e quindi la chiesa gotica, dove si manifesta lo stesso modus operandi che nel pensiero scolastico, non ha una duplicazione di spazio, come la bizantina; ha uno spazio unitario; e questo spazio è articolato per mezzo delle membrature architettoniche in maniera analoga a quella con cui si articola, anche nel suo schematismo e formalismo, la filosofia Scolastica.

E' questa corrispondenza - al di fuori del risultato puramente artistico - che spiega la straordinaria impressione esercitata subito dalla nuova cattedrale di Sigieri. I contemporanei sentirono immediatamente che essa aveva il valore di un prototipo architettonico.

I simboli elaborati attraverso i secoli del Medioevo, per essa oltrepassavano il loro valore liturgico o allegorico e si cristallizzavano nelle forme dell'arte.

Era nato qualche cosa, che infine dava forma compiuta a quanto il Medioevo occidentale aveva faticosamente, dolorosamente maturato, pensato, sofferto, sui grandi problemi dell'esistere e dell'essere, dell'uomo e di Dio.

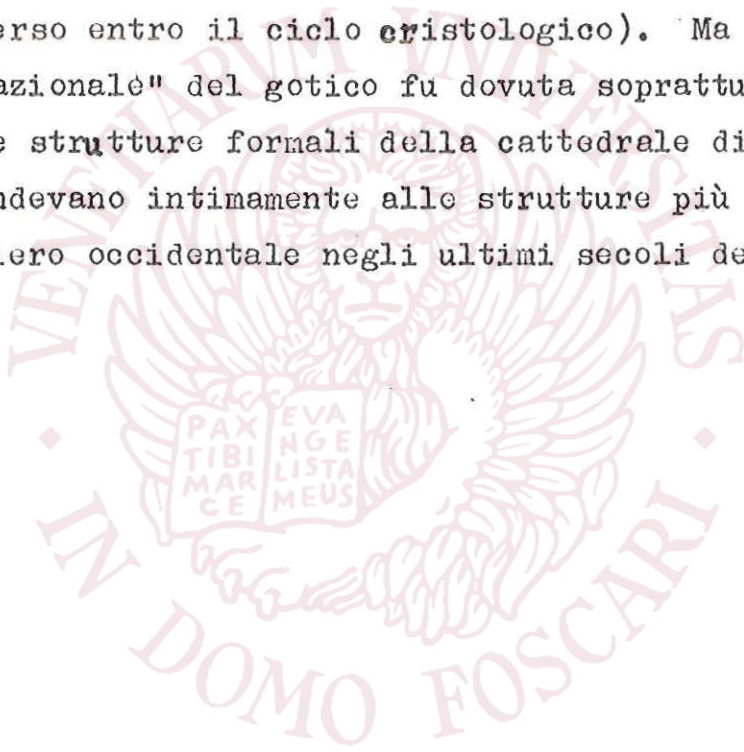
O ritras
Charter
Amicus

*

La cattedrale gotica è infatti non solo spiritualmente (allegoricamente), ma materialmente (per le sue stesse concrete strutture) l'immagine dell'Ecclesia e del mondo, la sua stessa immensità invita a un tale rapporto; anzitutto, per la sua massa complessiva, avvertibile nella sua unità già dall'esterno, visibilmente orientata verso i punti cardinali dalle due navi incrociate, sormontate da ~~aeree~~ torrioni e da quelle torricelle in miniatura che sono i pinnacoli, le cui frecce puntano verso il cielo: essa dà l'immagine di una città di Dio guardata dagli angeli; d'un cosmo costruito da forze soprannaturali. Le sue divisioni interne e le sue suddivisioni quasi infinite, ma ordinate secondo relazioni numeriche e combinazioni geometriche rigorose; le sue prospettive e le sue circolazioni multiple, sono a misura della città celeste. Le sue volte sono l'immagine, diremmo, della "logicità" e razionalità del mondo "intelligibile", mentre il pavimento - dove s'aggirano le insuperabili anfratti del labirinto, simbolo delle vie della terra, dove ci si perde senza il filo d'Arianna dell'"illuminazione" superna - è appunto l'immagine dell'irrazionale oscurità e materialità del mondo di quaggiù. Le "finestre solari" - queste immense rose circolari dove stanno le figure della Genesi e della Fine del mondo, o ancora delle summae cicliche della scienza e del destino - riprendono su scala immensa, tradotta in luce, cristianizzata, una forma cosmica antica quanto l'umanità. Se interroghiamo, come fece il Male, l'iconografia dei portali e delle vetrate, o il repertorio figurale dei capitelli; ritroviamo nella Cattedrale la vasta summa dell'insegnamento enciclopedico della Chiesa, il segno del suo universalismo temporale e spirituale ~~del~~

OO
 Entus
 Charis

Dando forma ai concetti teologici dionisiani, la cattedrale gotica inoltre evoca il mistico archetipo dell'ordine politico della dinastia francese. E' anche per questo che lo "stile" inaugurato a St.-Denis fu rapidamente adottato per tutte le nuove cattedrali di Francia, e divenne la ^{espressione} ~~espressione~~ monumentale della idea Capetingia della regalità (sicchè non ci sorprende che nelle cattedrali di Parigi e ^{di} Chartres, di Reims e d'Amiens, il tema reale, evocato non solo nella Galleria del Re e anche nella scelta di certe scene e figure bibliche, sia completamente immerso entro il ciclo cristologico). Ma la "fortuna internazionale" del gotico fu dovuta soprattutto al fatto che le strutture formali della cattedrale di Sigieri corrispondevano intimamente alle strutture più profonde del pensiero occidentale negli ultimi secoli del Medioevo. -



- - - -

VII → XII

XII°

166 - 185

155

LA CATTEDRALE GOTICA E IL PENSIERO DELLA SCOLASTICA

Queste strutture di pensiero, al momento in cui si formano le grandi cattedrali gotiche, sono le strutture della filosofia Scolastica - la quale si elabora e si matura precisamente negli stessi decenni, e negli stessi luoghi, in cui si attua l'architettura gotica: con una coincidenza di tempo e di luogo che è davvero straordinaria, e significativa.

Si deve a E. Panofsky (1) l'aver notato e sottilmente indagato tale parallelismo, che ci è di grande aiuto per la comprensione della forma del gotico. Non basta infatti aver chiarito la fonte arcopagitica dell'intensificazione e diffusione della luce, del principio (anagogico) dell'elevazione (verticalità) delle strutture, dell'"astrattezza" (indifferenza per lo "spazio" empirico) della dimensione della cattedrale gotica. Tutto ciò - naturalmente innestato sulla tradizione architettonica del romanico locale, il quale già, come s'è visto, a differenza del romanico lombardo e italiano in genere, puntava verso una "immagine di superficie", disancorata dalla profondità spaziale e da volume delle masse - ci può spiegare come l'in-

(1) Gothic Architecture and Scholasticism, cit.

156
000
ritus
Anieu

immagine della cattedrale gotica si risolve nel disegno, quasi puramente lineare, di fasci di ~~murature~~ ^{navature} campite contro un "vuoto" murario; ma non ci spiega ancora la raison d'être (per rimanere in ambito appunto scolastico) il modus essendi di cotesto traliccio grafico. L'idea dell'ordine, della taxis del cosmo areopagitico è troppo generica: non v'è dubbio che il disegno dell'immenso reticolo di navature della cattedrale gotica abbia un ordine - e un ordine geometrico: una taxis -; ma di che ordine si tratta? La possibilità di disporre ordinatamente cotesti elementi (piloni, ghiera, archi, sottarchi, ogive, etc.) sono infinite. Certamente noi vediamo con'essi sono disposti nella cattedrale gotica; a fasci verticali paralleli che si diramano in alto e infine si incontrano al centro delle crociere delle navate; questo può anche bastarci per realizzare in noi la "presenza" di questa immagine; ma rimane senza risposta la nostra domanda del perchè ciò avvenga: un perchè, beninteso, che non vuol rimandare a qualcosa di diverso dalla struttura stessa formale di quest'immagine - e perciò è criticamente legittimo -. Noi insomma ci domandiamo: qual'è la "logica" interna che regge questa struttura formale, questa disposizione degli elementi, insieme costruttivi e figurativi, della cattedrale gotica?

E' appunto per rispondere a questa domanda, che giova il parallelo con la filosofia scolastica: non tanto, s'intende, col contenuto di concetti di cotesta filosofia, quanto, appunto, con la struttura di questo modo di pensare: insomma, ancora una volta, non con il suo modus cogitandi, ma col suo modus essendi. E' infatti su questo piano e soltanto su questo: sul piano strutturale

157

che noi potremo istituire un parallelismo utile alla nostra indagine.

Vediamo dunque quali siano queste strutture fondamentali della scolastica. Questa filosofia, come sapete - e come del resto ogni filosofia religiosa, che è sempre una teologia - si disinteressa del problema ontologico, anzi lo ignora: essa non mette in dubbio che l'Essere è, che Dio è. San Tomaso d'Aquino (il più acuto, il più sottile - come una cuspide, come un'ogiva gotica - di quei dottori) scrive: "La Sacra dottrina fa uso della ragione umana, non per provare la fede, ma per rendere evidente (manifestare) quanto è già stabilito da essa". Vuol dire che la ragione umana deve appagarsi del quia - come dice Dante - ; non può mai sperare di fornire prove dirette di articoli di fede quali la struttura tri-personale della Trinità, l'Incarnazione, la temporalità della Creazione, ecc.; ma che invece può, e deve, elucidare e chiarificare questi articoli. In che modo? Anzitutto rendendo il più possibile articolato lo strumento col quale raggiungere cotesta manifestatio, cioè la stessa ragione umana.

La ragione può rendere manifesta la fede, soltanto se ha reso se stessa manifesta, cioè se si è articolata in un sistema di pensiero completo, autosufficiente (entro i propri limiti umani), il più possibile definito in ogni sua parte e relazione. Di qui deriva lo spesso disprezzato e deriso schematismo o formalismo degli scrittori scolastici, che raggiungono il ~~loro~~^{lucro} massimo nella classica Summa, coi suoi tre 'requisiti di: 1° totalità (sufficiente enumerazione); 2° disposizione in accordo con un sistema di parti, e di parti di parti, omologhe (suffi-

ciente articolazione; e 3° distinzione e coerenza deduttiva (sufficiente interrelazione).

I lavori scolastici, appunto, (specialmente sistemi di filosofia, e tesi di dottorato - come si discutevano all'Università di Parigi-) erano dunque organizzati in obbedienza a quegli schemi di divisioni e suddivisioni condensabili in tavole di concordanza o sinottiche, dove tutte le parti contrassegnate da numeri o da lettere della stessa classe erano allo stesso livello logico: per es.: Libro (A), capitolo (I), sezione (1), sottosezione (a), ecc. Una classificazione sistematica, insomma, che a noi sembra del tutto ovvia; ma dobbiamo ricordare ch'essa era addirittura sconosciuta prima della Scolastica. Gli scritti classici (forse con l'eccezione di quelli che consistevano in "esempi" numerabili, come le collezioni - bizantine soprattutto - antologiche di brevi poemi, o nei trattati di matematica, specie nella tradizione araba: la "strutturazione" paratattica, insomma è anch'essa cosa medievale, anche quando si esercita su contenuti antichi) erano semplicemente divisi in "libri". Sicchè giustamente osserva Panofsky: " Quando ci mettiamo a fare ciò che noi - non sospettando d'essere eredi della Scolastica - chiamiamo una citazione esatta , ci possiamo riferire o alla pagina di un'edizione a stampa convenzionalmente accettata come autorevole (come facciamo con Platone e Aristotile) o ad uno schema introdotto da qualche umanista del Rinascimento..."; ma soprattutto, aggiungo io, non abbiamo idea che quel che stiamo facendo dipende in ultima analisi dalla "convenzione razionalistica" che la Scolastica medievale, appunto, ha sistematizzato.

Comunque, da quanto riassunto si trae che la

"Summa" scolastica, per raggiungere la sua piena manifestatio, dev'essere anzitutto omogenea, per poter essere divisibile: questo "tutto" poi è diviso in parti che poi sono suddivise in più piccole partes, e le partes in membra, quaestiones o distinctiones, e questa in articuli. Entro gli articuli, la discussione procede secondo uno schema

dialettico, che implica ulteriori suddivisioni, fino a che quasi ogni concetto possa accogliersi sotto due o più significati (intendi potest dupliciter, tripliciter, etc.).

L'esposizione potrebbe proseguire, fino alle enumerazioni più minuziose. Sembra però già di qui abbastanza evidente, che cotesta struttura è quella che governa anche la forma della cattedrale gotica. Il principio, fondamentale, della manifestatio è quello che Sigieri stesso denomina "trasparenza": vale a dire piena visibilità, evidenza assoluta di tutta la forma architettonica, ottenuta per mezzo di una lube il meno possibile schermata o attenuata dalle pareti dell'edificio. L'architettura romanica, anche quella francese, anche quella normanna, con le sue strutture sempre massicce, piene di "sostanza", non si era liberata da una impressione di spazio determinato e impenetrabile. La nuova cattedrale di Sigieri crea un blocco spaziale dato - cioè chiuso e soltanto accettabile, come un articolo di fede, dall'esterno -; ma pieno di luce, tutto manifestato, penetrabile e comprensibile - discernibile fino alle sue ultime connessioni - dall'interno.

La cattedrale gotica è, infatti, all'esterno, una Summa, una sintesi, che si impone nella sua totalità assertiva, disgiunta dal sacculum che la circonda; ma

160
all'interno è una forma luminosissima e articolatissima:
tutta espressa, si direbbe, nel grafico che divide e sud-
divide uniformemente l'intera struttura; in una disposi-
zione che realizza veramente un sistema omologo di parti,
e di parti di parti, e ancora di parti di queste parti.

In luogo della varietà di strutture, di volte della chiesa
romanica, che spesso appaiono insieme nello stesso edifi-
cio (volte a botte, a mezza botte, a crociera, cupole, mez-
ze cupole), abbiamo, nella cattedrale gotica - e sempre più
accentuatamente, di mano in mano che il linguaggio gotico
si allontana dal romanico, epura e articola la propria sin-
tassi - una straordinaria uniformità di strutture: non vi
son più che archi acuti, che variano per grandezza, non per
forma; e la volta a crociera costolonata, a crociere di ogi-
ve, diviene così esclusiva, che persino l'abside col suo se-
nicatino, le cappelle e il tornacoro, sebbene di pianta di-
versa e più modulata, finiscono tuttavia con l'essere co-
perte da un sistema di nervature del tutto analogo a quel-
lo della navata e del transetto.

Qui è opportuno riprendere - e concludere -
il problema dell'ogiva, dal quale siamo partiti, già nelle *prime parti*
~~cerce dell'anno passato~~; e ne abbiamo seguito le interes-
santi emigrazioni e trasmissioni: dalla probabile ori-
gine nell'architettura delle cisterne tardoromane e bi-
zantine, di qui nelle volte delle cisterne (gubb) degli
arabi che la portano in occidente, col passaggio degli
Omeyyadi al Califato di Cordova, e la cedono all'archi-
tettura mozaraba della Spagna, dove la volta a crociera
costolonata prende quel nome appunto di boveda de algive
(= arco di cisterna) da cui deriverà il termine francese
augive o ogive. Le corporazioni vagabonde di costrutto-

00
Saulis

ri Lombardi, attive in Catalogna nella prima metà del se-
colo XI, tolgono probabilmente di qui (secondo ¹⁶¹ l'ipotesi ^{ribalucati}
^{espresso} del mio maestro G. Fiocco) il motivo dell'ogiva, lo por-
tano in patria e lo diffondono nel resto dell'Europa:
certo si valgono di questo tipo di volta per coprire la
intera navata del S. Ambrogio di Milano - che è l'espres-
sione architettonica prima - più piena ed esemplare del-
la civiltà del libero Comune italiano.

Furono poi, come abbiamo visto quest'anno,
probabilmente questi costruttori lombardi, al servizio
prima di Giovanni da Volpiano e poi di Lanfranco da Pa-
via, a introdurre la crociera d'ogive nel nord dell'Euro-
pa, e particolarmente in Francia e in Inghilterra: non può
essere infatti senza significato che questo tipo di volta
appaia nei luoghi dove questi due grandi riformatori e ri-
costruttori di abbazie e di chiese esplicarono la loro at-
tività, ed in corrispondenza cronologica con la presenza
appunto di Giovanni da Volpiano in Borgogna e in Norman-
dia, e di Lanfranco in Normandia e in Inghilterra. E ab-
biamo osservato che la crociera d'ogive, nell'architettura
romantica di queste terre, conserva la stessa struttu-
ra, per l'appunto romanica-lombarda, che è attestata nel
Sant'Ambrogio.

Ma, assunta come elemento preponderante, an-
zi come volta addirittura esclusiva dell'architettura go-
tica, la crociera d'ogive vi assume un altro significato,
sull'interpretazione del quale, tuttavia, i pareri sono
alquanto discordi.

"Qual'è la vera funzione dell'ogiva (gotica)?
E' essa portante? Sostiene, alleggerisce la volta? E'
una membratura essenziale, oppure un semplice organo di

162

rinforzo? Oppure non è che un coprighiunti della volta a crociera, e il suo ampio sviluppo non ha che un valore puramente plastico (= figurativo): di continuare nelle parti alte, sotto le volte, il disegno e il modellato dei pilieri, in un sistema dove le spinte sono già ripartite agli angoli della campata dalle crociere, e dove la copertura di pietre si sostiene anche senza di essa? Per Viollet-le-Duc, per Choisy, l'ogiva porta, e da questo fatto deriva, per una concatenazione necessaria, tutta la struttura gotica, che si comporta come un ragionamento. Per altri studiosi e soprattutto per Pol Abraham, che dà alla sua critica un rigore incisivo, l'ogiva non porta (come l'arco rampante non spalleggia).

Tutto il sistema è pura plastica e tende ad imporre alla vista una sorta di illusione sull'ufficio reale dei pilieri compositi e delle nervature.....

Per questi avversari della tesi di Viollet-le-Duc, dunque, l'ogiva gotica ha soltanto lo scopo di suggerire una struttura illusoria. Dal punto di vista costruttivo è essenzialmente inutile, giacchè la crociera, luogo delle pressioni diagonali, costituisce già una specie di arco virtuale...." (1).

Per la maggior parte degli storici d'arte di oggi questa famosa querelle tra Pol Abraham e i funzionalisti può essere composta nel ragionevole compromesso proposto da Marcel Aubert e da Henri Focillon.

(1) H. FOCILLON, Art d'Occident, 143 segg.

"Senza dubbio Pol Abraham ha torto nel negare ogni valore pratico a queste strutture..... Lo scheletro delle nervature costruite indipendentemente - molto più pesante e più robusto di quel che i graziosi profili ci farebbero credere - portava il notevole vantaggio tecnico di rendere possibile la costruzione delle volte senza impalcature (il che faceva risparmiare molto legname e molto lavoro per costruire le centine) e di ridurre lo spessore delle volte stesse.... D'altra parte, è ugualmente vero che cotesti vantaggi dell'ogiva possono essere considerati secondarii, e che l'effetto principale della nervatura è quello di dare una decisa accentuazione lineare all'immagine. Ma, conclude giustamente Panofsky, "l'intera discussione è sfocata. Se ci riferiamo all'architettura del XII e del XIII secolo, l'alternativa "tutto è funzione - tutto è illusione" è così poco valida come sarebbe riferendoci alla filosofia del XII e del XIII secolo, l'alternativa "tutto è ricerca della verità - tutto è ginnastica intellettuale e rettorica". Le ogive di Caen e di Durham, non ancora singulariter volute, cominciarono a dire qualcosa prima di essere in grado di farlo.....Infine le ogive impararono a parlare, e a proclamare che lo facevano in un linguaggio più circostanziato, più esplicito, più ornato di quel che fosse necessario per la semplice efficienza.....

Noi non abbiamo che fare nè col "razionalismo" in un senso puramente funzionalistico, nè con l' "illusione" nel senso delle moderne estetiche dell' art pour l'art. Noi abbiamo che fare con ciò che può essere definito una logica visuale, illustrativa del nam et sensus ratio quaedam est di S. Tomaso d'Aquino. Un uomo dalla forma mentis

abituale della Scolastica, guardava al modo della presentazione architettonica precisamente come guardava al modo della presentazione letteraria, dal punto di vista delle manifestatio. Egli assumeva per garantito, che il primo compito dei vari elementi che compongono una cattedrale fosse quello di assicurarne la stabilità, precisamente come assumeva per garantito che il primo compito dei vari elementi che costituiscono una Summa fosse di assicurarne la validità.

Ma non era soddisfatto, se la membrificazione dell'edificio non gli permetteva di rifare l'esperienza dell'intera processo della composizione architettonica, precisamente come la membrificazione della Summa gli permetteva di rifare l'esperienza dell'intero processo della cogitazione. Per lui, il complesso dei fusti, delle nervature, archi volanti, trafori, pinnacoli e fioroni, era un'autoanalisi ed un'autospiegazione dell'architettura, quanto il consueto apparato di parti, distinzioni, questioni e articoli era, per lui, un'autoanalisi ed un'autospiegazione della ragione. Là dove la mente umanistica del Rinascimento avrebbe richiesto un massimo di "armonia" (dizione impeccabile nello scrivere, proporzioni impeccabili, quelle odi cui il Vasari lamenta così aspramente la mancanza nelle strutture gotiche, nell'architettura), la mente Scolastica richiedeva un massimo di precisione, di evidenza. Essa accettava, anzi esigeva, una spiegazione, che può sembrarci eccessiva o superflua, della funzione per mezzo della forma, allo stesso modo come accettava, anzi esigeva una spiegazione meticolosa, del pensiero per mezzo del di rifare l'esperienza dell'intero processo della cogita-

000
Amicus

- - -

Naturalmente a questa estrema, quasi cavillo-
sa articolazione del linguaggio architettonico, non si ar-
riva subito. La Cattedrale di Saint-Denis aveva fondato un
lessico ed una sintassi nuovi, ma non sappiamo fino a quel
punto li avesse elaborati. Questo lavoro di elaborazione e
di maturazione avviene nelle opere successive del sec. XIII:
nelle chiese che si costruiscono intorno a Parigi e segnano
l'apogeo dell'arte gotica. E' in esse, e soprattutto nel-
le tre grandi cattedrali di Chartres, di Reims e di Amiens,
che il linguaggio architettonico gotico si matura, si pre-
cisa, si articola fino a divenire esemplare per il resto
del regno dapprima, e poi per il resto della Francia e del-
l'Europa, non solo, ma si carica di valore poetico.

L'elaborazione avviene appunto nell'ordine di
una sempre più accentuata precisazione di quei "principi"
di cui dicemmo: della manifestatio, cioè luminosa evidenza
dell'insieme, in primo luogo, e poi di una sempre più defi-
nita connessione delle singole parti secondo la logica vi-
suale. Quindi, per es., la disposizione interna si sempli-
fica, adottando decisamente il numero di tre piani, e ri-
nunciando alla tribuna per il triforium, che porta ancor
più l'immagine in superficie e media più coerentemente il

(1) PANOFSKY, Gothic Archit. and Scholasticism, cit., pp.
53 e segg. -

passaggio dei valichi dalle arcate al pianterreno alla finestre superiori. Queste diventano sempre più alte e più ampie: per la prima volta a Chartres occupano tutta la campata. Chartres, che è la prima delle tre (iniziata subito dopo l'incendio del 1194, consacrata nel 1260; ma le volte erano già terminate nel 1220) segna un passo decisivo in questa maturazione di linguaggio: per es. la navata si slancia d'un sol getto fino a 37 metri. La cattedrale di Reims, più recente di una quindicina d'anni, ci dà per la prima volta i nomi degli architetti, anzi doctores, che la costruirono (erano iscritti nel pavimento, in un labirinto di cui si è conservato il disegno: Jean d'Orbais, Jean Le Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons); essa precisa ancor più il linguaggio di Chartres - per es., nelle volte che sono divenute regolarmente quadripartite; nelle campate, che non sono più quadrate ma rettangolari; mentre una campata della navata centrale corrisponde ad una navata delle collaterali. Ma forse il punto massimo di maturazione e di coerenza linguistiche è raggiunto da Amiens, costruita dagli architetti Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, Renaud de Cormont (iscritti anch'essi nel labirinto) tra il 1220 e il 1250 circa.

I caratteri generali di Chartres e di Reims sono interpretati con ardimento ancora maggiore. Le grandi arcate salgono d'un sol volo a più di 20 metri e le volte maggiori a 43 metri. Le finestre occupano tutta la campata; in più han questo di nuovo, che si prolungano in basso anche dietro il triforium, che così diviene anch'esso trasparente alla luce.

Di questo linguaggio, ormai pienamente maturo, e di questa poetica, naturalmente, come sempre avviene, ogni architetto esprime il proprio gusto, afferma la propria personalità di artista. Uno dei maggiori, se non il massimo tra cotesti, fu Pierre de Montereau, che nella seconda metà del secolo, rifecce, con un triforium e giorno, ampie finestre ed immensi rosoni nel transetto, la navata ancora, possiamo dire, balbettante le prime parole gotiche della cattedrale di Sigieri, a saint-Denis, forse il capolavoro di tutta l'architettura gotica. Nell'ordine d'una storia linguistica, va poi ricordata la chiesa di Saint-Urbain di Troyes, costruita tra il 1262 e il 1266, che annuncia una modificazione dell'ordinamento stesso dell'edificio, perchè sopprime addirittura il triforium, anche traforato. Il suo architetto, Jean Langlois, riduce i muri ad una semplice ossatura di pietra e fa discendere le finestre fino a 3 metri dal suolo. Gli archi velanti non sono più che esili stelli. Tutti i membri della costruzione sono di una delicatezza estrema, sono si può dire pure linee quasi immateriali, campite sulla luce. Dal punto di vista tecnico-linguistico, l'architettura gotica non andrà più innanzi, rifecce, con un triforium e giorno. Ritornando dunque, per concludere, al nostro esame, anzi al nostro parallelo con la struttura del pensiero della Scolastica: è ormai, credo, evidente, che, oltre al principio generale della manifestatio, è il principio Scolastico, appunto, della divisibilità (o, vista dall'altra parte, moltiplicabilità) che investe progressivamente l'intero edificio fino al più piccolo particolare. Nel pieno dello sviluppo dello stile gotico in queste, cat-



168

tedrali dell'Île de France, i sostegni sono divisi e suddivisi in pilieri principali, fusti maggiori, fusti minori, e fusti ancora minori; il reticolato delle finestre, dei triforia e delle arcate cieche in régoli e profili primari, secondari e terziari; nervature ed archi in una serie di modanature . E' chiaro che questo principio di divisibilità virtualmente infinita, implica il fondamento dell'omologia: tutte le parti, dalle più grosse alle più sottili, e tanto dello spazio quanto delle strutture devono essere allo stesso livello logico per poter essere così divise e classificate: e infatti tutto quanto costituisce una cattedrale gotica appare d'una sola identica materia , d'un solo identico colore. Ciò si può osservare soprattutto in quelle parti, diciamo decorative e rappresentative, che, in architettura, corrispondono alle similitudines di S. Tomaso d'Aquino: esse vengono sempre più considerate come membri o articoli di una sola "classe": di modo che, per es., la grande varietà di forme, ma soprattutto di grandezza, dei baldacchini e tabernacoli, la decorazione degli zoccoli e degli archivolti, e soprattutto, la forma (ancora in qualche modo autonoma nell'architettura romanica) dei pilieri e dei capitelli, tendono ad essere soppresse in favore di tipi standard, che ammettono soltanto delle varietà paragonabili a quelle che in natura intercorrono tra individui di una sola specie. E s'intende come anche le sculture - di cui le cattedrali gotiche sono così ricche, nei portali, per es., etc. - vengano condotte sotto il significato formale dell'architettura: anche le sculture, a lor modo descrittive e rappresentative, anche quelle antropomorfe. E non tanto perchè siano inserite nella

cornice architettonica e vi si adattino (per cui si dice che una statua gotica non può stare senza il suo tabernacolo), ^{Ma} perchè la loro stessa sostanza è omogenea con quella delle membrature architettoniche, e la loro stessa struttura formale (profilo, linee dei panneggi, ecc.), attua la stessa logica interna della struttura architettonica; anche la statua gotica è la varietà individuale di una sola specie, per così dire, l'articolo di una "classe". —

169.

Il frazionamento virtualmente illimitato dell'edificio gotico è tuttavia arginato da quel che corrisponde alla terza esigenza d'un trattato di Scolastica: "distinguibilità e forza deduttiva". Gli elementi individuali, mentre costituiscono un tutto non smembrabile, debbono proclamare la propria identità rimanendo chiaramente separati l'uno dall'altro — i fusti delle pareti o del tronco dal piliere; le ogive dalle cappe delle crociere; tutte le membrature verticali dai loro archi, ecc.: e tra essi vi deve essere una correlazione inequivocabile —.

Noi dobbiamo essere in grado, ed effettivamente lo siamo, di dire quali elementi si legano con ~~quanti~~ ^{quali} altri, o da essi derivano; in maniera che risulti quel che si può chiamare un "postulato di reciproca deducibilità" — non nella dimensione, come nell'arte classica, ma nella conformazione —. Ranofsky ha sottilmente indagato come questa connessione si vada facendo sempre più legata e più evidente, per es., nei piloni, o nell'evoluzione del triforium e del rosone, etc.

— —

S'intende che, in ordine ad una storia dei linguaggi artistici medievali, l'arte gotica non sarebbe potuta arrivare a cotesta struttura, se non avesse avuto a suo fondamento la dimensione dell'arte romanica, anzi più precisamente, dell'arte romanica francese.

E' per questo che mi sono soffermato ^{alla storia} a lungo, ~~nelle lezioni della prima parte di questa opera~~, nel tentativo di chiarire la differenza di strutture figurative tra il romanico italiano, cioè lombardo (Sant'Ambrogio di Milano) e il romanico francese. Mentre il romanico italiano, si è visto, raccoglie in un'immagine di superficie e su questa definisce linearmente ogni direzione dello spazio e con ciò distingue la consistenza del solido corpo strutturale dello spazio che lo circonda, il romanico nordico, e francese in ispecie, rinuncia radicalmente ad ogni illusione di spazio: riduce nello stesso modo e con la stessa risolutezza corpo e spazio sul piano: l'uno e l'altro costituiscono un'unica e medesima massa omogenea. Lo si vede ben chiaro, più forse che nell'architettura, nella scultura: una figura in rilievo d'un portale o d'un architrave d'un capitello di una cattedrale romanico-francese, non è un corpo posto davanti a una parete, o dentro una nicchia: corpo e spazio, cioè figura e fondo sono omogenei, della medesima sostanza: per la prima volta in Europa è nata una plastica architettonica, nel senso che la scultura - a differenza dai rilievi delle metope o delle statue delle cariatidi antiche, o delle sculture del Rinascimento: quelle di Donatello sul campanile o in ~~San~~ Sanmichele, per es., - non è inserita nell'edificio, nè a questo accostata, ma fa parte integrante della stessa massa architettonica. Il rilievo d'un portale

171

romanico francese è una modulazione della ghiera o dello stipite del portale, la figura scolpita di una parete è muro, lavorato plasticamente.

Con questo l'arte romanica nordica ha senza dubbio superato, per così dire, la pura superficie figurativa dell'Alto Medioevo ed ha raggiunto un volume, a tre dimensioni; me - come ho fatto notare, e giova insistervi - questo volume nel Nord Europa non è corpo, è massa. È una substantia omogenea, insomma non organica. Il corpo si distingue dalla massa per la sua organicità: la coesione d'un corpo è garantita dal collegarsi degli organi appunto, cioè di parti distinte, di estensione individuale determinata, forme individuale determinata, funzione individuale determinata. La coesione di una massa invece è garantita dalla omogeneità della sostanza, cioè dal collegarsi di parti non distinguibili di uguale funzione.

L'arte gotica introduce in questa massa - come s'è visto - il principio (Scolastico) della distinzione, anzi d'una distinzione precisa, minuziosa, cavillosa, tuttavia, come pure s'è visto, ed è evidente - il criterio di questa distinzione non è l'organicità ma, anzi, è l'omologia; e insomma non è distinzione qualitativa, ma quantitativa. Certo, l'arte gotica distingue la statua dal muro, per es., ma non per questo ne fa un corpo organico. La statua gotica assume una forma plastica e si svincola materialmente dalla parete, ma non cessa per questo di costituire un'unità parziale della massa dell'edificio: di quel tutto omogeneo, la cui unità e indivisibilità erano state fissate dal romanico dell'Europa del nord. Al di fuori di ogni determinismo, si può comprendere tuttavia come la nuova visione artistica - cui corrisponde tutta una nuova struttu-

172

ra dell'intera civiltà - che prende il nome di Rinascimento, abbia luogo in Italia, e non, per es., in quella Francia che pure aveva creato lo "stile" più alto e più maturo del Medioevo; lo "stile", appunto, gotico. La cultura italiana medievale, infatti, già nell'epoca romanica, ma poi anche nel secolo successivo, quando fu anch'essa profondamente permeata di gusto gotico, non rinunciò mai all'espressione di corpi - non di masse - cioè all'organicità della forma, che anzi andò sempre più accentuando: sicchè già con Giotto, agli inizi del Trecento, potea fare di cotesti corpi appunto il fondamento stesso del proprio linguaggio. E si spiega che i trattatisti del Rinascimento - Vasari per es., - e dopo di essi in genere tutta la storiografia artistica, abbiano veduto in Giotto un precursore del Quattrocento toscano (Masaccio) e giù fino allo stesso Michelangelo: non certo, evidentemente, perchè l'arte di Giotto si esprima con la prospettiva albertiana; ma perchè le sue figure sono autonome, sono emancipate dall'unità e uniformità della dimensione gotica: non sono insomma masse, ma corpi.

Tuttavia, è anche giusto rilevare, (sempre al di fuori di ogni determinismo) che la visione prospettica del Rinascimento fiorentino presuppone precisamente, oltre che l'organicità dei corpi singoli della tradizione basso-medievale italiana, anche l'omogeneità della dimensione che li include: omogeneità, la quale assicura anzitutto la possibilità di intendere questa dimensione come un tutto che possa essere reso rappresentabile (dall'arte) e conoscibile (dalla scienza) col mezzo, appunto, della prospettiva, come un tutto in prima istanza visibile e pertanto unifor-

173
nemente illuminato, e riducibile al piano per mezzo del disegno prospettico. E' dubbio che a ciò si sarebbe arrivati senza l'esperienza gotica. La superficie gotica, infatti, seppure composta di una summa di articoli separati e limitati, è da considerarsi per sua natura intrinseca atta ad un'estensione illimitata; questa sua accezione è una novità rispetto al mondo antico, e non è da questo - dal quale il Rinascimento pretendeva di trarre le "leggi" della propria visione - che i grandi fiorentini del Quattrocento poterono assumerla; ma, invece, dalla tradizione gotica.

Non è da dimenticare, infatti, che proprio la civiltà gotica - con Vitellione, Peckham e Ruggero Bacon - diede un'interpretazione nuova all'ottica antica; così come la filosofia Scolastica, pur accogliendo la disciplina spaziale del pensiero greco e particolarmente di Aristotile, diede a questa una nuova e fondamentale interpretazione, discendente dalla premessa che, al di là della finitezza del mondo empirico, vi fosse l'infinità dell'esistenza divina o della sua azione. Questa infinità, il pensiero gotico - a differenza del pensiero moderno - non considera ancora realizzata nella natura: nondimeno essa significa, a contrasto con la genuina visione aristotelica, una vera e propria *ἐπέκεινα τῆς οὐρανόθεν* (infinito per effetto), che pur essendo limitato ad una sfera sovranaturale trascendente, potrà estendersi anche alla sfera umana e naturale.

Questa estensione, certo, è opera del Rinascimento, non del Gotico.

"L'infinità in atto, che era assolutamente in-

concepibile per Aristotile, e per l'alta Scolastica unica-
 mente comprensibile nel senso dell'onnipotenza divina....
 prende allora la forma della "natura naturata". La visione
 dell'universo è in certo modo steologizzata, e la priorità
 dello spazio di fronte alle singole cose, un concetto che
 Pomponio Gaurico aveva espresso così tangibilmente, divie-
 ne ormai un "quantitas continua, physica triplici dimensio-
 ne constans, natura ante omnia corpora et citra omnia cor-
 pora consistens, indifferenter omnia recipiens". Non ne-
 raviglia quindi che un uomo come Giordano Bruno rivesta que-
 sto accordo (infinito della sua spazialità, che, innalzan-
 dosi in certo modo al di sopra dell'onnipotenza divina, re-
 sta essenzialmente ^{incomparabile} ~~incomparabile~~) di una imponenza quasi religio-
 sa, e le ~~prestige~~ ^{prestige} con l'estensione infinita del democriteo
 ΚΕΥΘΥ, la dinamica infinità della neoplatonica anima
mundi" ~~---~~ (Duhem, cit. da 1)

fine del corso

(1) E. PANOFKY, Perspektive als symbolische Form, in
 "Vorträge von Bibliothek Warburg", 1924-25,
 pp. 259 segg. -