

PROF. SERGIO BETTINI

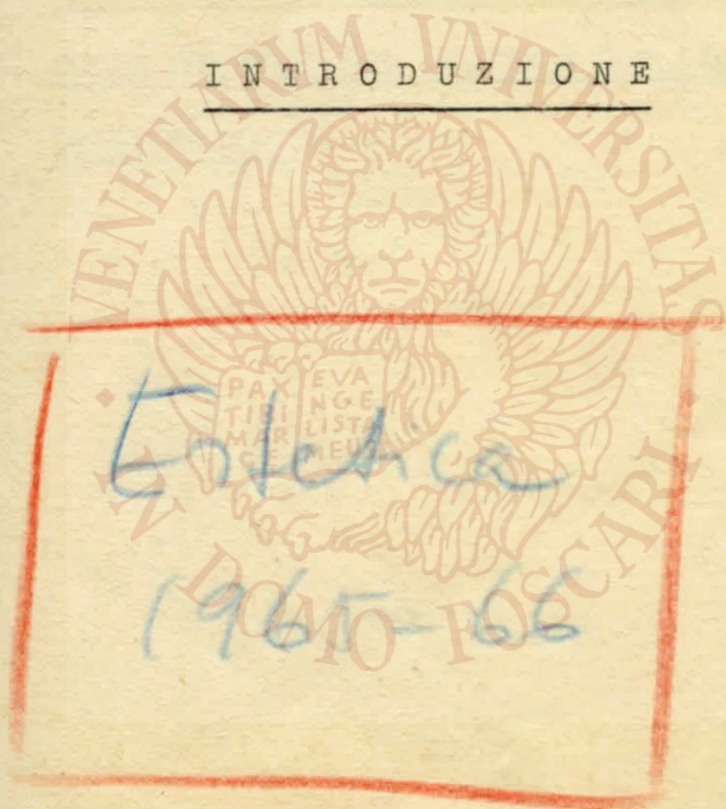
Lezioni di STORIA DELL'ARTE

MEDIOEVALE -

Lezioni di ESTETICA -

1965 - 1966

INTRODUZIONE



(INTRODUZIONE)

I

UNO SGUARDO SULLA SITUAZIONE ATTUALE
DELLA CULTURA, DEL PENSIERO, DELL'ARTE,
DELLA CRITICA.



I

Probabilmente, mai gli uomini hanno avuto prima d'ora e più che ora il senso di vivere una mutazione senza precedenti (°).

"Senza precedenti perchè, per la prima volta, la mutazione concerne tutti gli uomini, consciamente associati in una storia comune - e perchè non vi è un solo aspetto della realtà, un solo dominio dello spirito, ch'essa non attinga. Una nuova era geologica solleva la scorza dopo aver sommosso gli strati più profondi del pianeta mentale. Ciascuno di noi sta vivendo l'esperienza di cui, enigmaticamente, parlano i più antichi miti: entrare in vita in un mondo dove non può rinascere che morendo a se stesso: discendere, da vivo, agli inferi.

Non è stata necessaria nemmeno una vita d'uomo - appena un quarto di secolo, giusto il tempo di passare una giovinezza - per vedere trasformarsi la realtà storica del nostro mondo, come il suo paesaggio quotidiano; e vacillare, sprofondare le prospettive meglio assicurate del nostro pensiero e della nostra cultura. Esplose, rifiutate le nozioni più ferme, le evidenze più antiche e più naturali; disfatti i sistemi più stabili, più solidamente fondati. Le direzioni della nostra azione e del nostro pensiero che ci ispiravano più fiducia d'un tratto le abbiamo viste fermarsi, biforcarsi, perdersi in un labirinto.

Oggi, nessuno può evitare d'aprire gli occhi. Ma bisogna dire che abbiamo fatto di tutto per aprirli il più tardi possibile. All'inevitabile indugio nel trapasso, che fa che il tempo dell'invenzione non sia quello della cultura; che per es. l'insegnamento sia sempre abbastanza lontano dalle scoperte, si aggiungono resistenze particolari: così antiche erano le nostre abitudini di pensiero e di vita, così solidamente stabilite; e soprattutto, sembravano così coerenti con quel che pensavano essere la nostra natura. Non soltanto noi abbiamo resistito alle nuove evidenze: ci capita di continuare a vivere, a pensare, a sentire, come se non le avessimo incontrate. Sdoppiamento, questo, che è il solo omaggio forse che, senza troppo mentire, possiamo ancora rendere all'ordine antico: e che ci informa parecchio sull'accordo che ci univa ad esso. Succede che il nostro giudizio sia separato dalla nostra credenza, troppo debole - o piuttosto, troppo esterna a noi - per avere la meglio. Quel che noi crediamo, sentiamo, facciamo, contraddice sovente quel che noi pensiamo; o non ne tiene conto. Ed anche: quel che noi insegnamo: questa storia dell'arte e questa estetica, ch'io cerco d'insegnarvi. Da un lato, essa de-

(°) sull'argomento: G. Picon, Panorama des idées contemporaines, Paris Gallimard 1957. Introduction.

ve tener presente il vostro condizionamento scolastico, e il grado medio dell'insegnamento che vi circonda anche qui, che è vecchio, ma non può essere abolito d'un tratto; dall'altro, non può ignorare la mutazione in atto, anzi dovrebbe esserne l'interprete davanti a noi. Quel che ne risulta è una certa inquietudine, come l'eco della voce d'una cattiva coscienza.

Il mondo dei cervelli elettronici, dei jets a reazione, delle astronavi, sembra senza dubbio quasi naturale a coloro che non ne hanno conosciuto altri. Un adolescente è naturalmente un amatore di "science fiction", di musica fondata su ragtime, di arte astratta. Per gustare la pittura e la poesia moderna; per ascoltare, se è filosofo, la voce dei pensatori esistenzialisti o strutturalisti, non ha da vincere le resistenze che noi abbiamo dovuto vincere, o da inventare le passioni che noi ci siamo inventati - noi che siamo passati da Picasso, anzi da Cezanne, a Mondrian e a Klee, da Baudelaire ai Surrealisti, da Kant e da Hegel a Kirkegaard a Husserl a Sartre; da Beethoven a Schönberg, da Alessandro Dumas a Ray Bradbury. Non è così sciocco, che gli sciocchi parlino di giovinezza frustrata. Ed è un fatto, ancora, che un giovane che ha incontrato la storia del suo paese nel 1940 e quella dell'Europa al momento dell'incontro dell'armata sovietica e dell'armata americana sull'Elba non veda per es. il problema delle basi U. S. in Europa come quelli che si ricordano ancora di Orlando a Versailles o di Briand che parlava alla Società delle Nazioni. Tuttavia, se i nostri figli, se voi altri, non siete turbati dai vostri propri ricordi, dovete compiere anche voi uno sforzo difficile: dovete dimenticare le prime parole che noi vi abbiamo insegnato. La cultura che vi è stata dispensata è ancora quella del mondo antico. E il nuovo non appare che timidamente, in note a piè di pagina dei sacri testi, nelle appendici in carattere minuto, in materie facoltative in margine ai programmi ufficiali. Voi imparate ancora la storia da libri che cantano l'epopea della razza bianca, erede dell'umanesimo greco-latino, civilizzatrice dei popoli barbari; la leggenda degli Uomini Illustri e delle Gesta Dei per Francos che sboccia, dopo il tramite dei grandi secoli, nell'espansione della democrazia universale. Voi imparate ancora una filosofia, dove il pensiero dell'Occidente non dialoga che con se stesso: Platone con Aristotile, Epicuro con Epitteto, San Tommaso con Guglielmo d'Occam, Cartesio con Spinoza, Kant con Hume (ed anche nelle Università spesso non ci si china sul pensiero indiano o cinese per es. se non per richiamare il primato del pensiero occidentale - il solo ad essere "scientifico"; il solo che abbia saputo dissipare quella nebbia o quella notte "dove tutti i gatti sono neri"). A bordo del vascello illustre, taluni di quelli che hanno presentito il nuovo mondo fanno ancora la figura di passeggeri clandestini: è molto se nei programmi di filosofia si arriva a Husserl, dal quale si dovrebbe partire; e Marx e Nietzsche vi sono ancora considerati rivoluzionarii e ammessi con un certo sospetto.

L'arte, ad onta dell'ormai accertata distruzione dell'immagine, quale è insegnata, manifestata nei Musei e nelle grandi collezioni europee è ancora quella criticamente dominata dalla tradizione umanista: voce profana dell'individuo, della "personalità" che si libera, come la luce d'un mattino dell'uomo, dall'oscurità dei miti collettivi - "cosa di bellezza" dove s'esprime la differenza d'una vita personale sorta dalla conquista de' suoi propri limiti. Non è difficile da capire come taluni dei vostri colleghi in anni passati abbiano trovato queste mie lezioni infine piuttosto elementari, il cui scopo principale è d'aggiornamento - piuttosto "difficili"; ed altri m'abbiano confessato all'esame d'esserne rimasti profondamente turbati, perchè non avevano supposto che si potesse fare filosofia a questo modo.

A rigore, si tratta di "campi" nei quali possiamo fare una scelta: siamo liberi di scartare quel che ci sembra senza risonanza. Ma il problema è proprio quello delle condizioni in cui voi, noi stessi, siamo messi per operare la scelta. E bisogna riconoscere che il nostro insegnamento troppo spesso si accanisce a perpetuare un ordine di cose che non ha senso che in funzione di quei limiti, che l'estensione e la trasformazione del sapere hanno, precisamente, fatto scoppiare: tiene in vita, con una sapiente e disperata ginnastica respiratoria, questo grande corpo che fluttua ancora sulle acque del nuovo diluvio e che si chiama: "cultura generale".

Che non ha più senso; perchè intorno a noi, frattanto, e davanti a noi, tutto è mutato, o sta mutando.-

II

Si è scritto spesso che, negli anni che seguirono la rivoluzione industriale, il mondo era cambiato più che non l'avesse fatto in dieci secoli. Ma le prime ferrovie avrebbero stupito un uomo del Settecento assai meno di quanto lo spettacolo di ciò che è divenuto il mondo da trent'anni a questa parte avrebbe sorpreso Ardigò o Fogazzaro. E non tanto perchè oggi noi voliamo a velocità supersonica, ci accingiamo ad approdare sulla luna, viviamo sotto l'incubo di esplosioni nucleari etc.; quanto perchè queste cose, ed altre che verosimilmente seguiranno, sono divenute possibili in seguito ad una mutazione radicale del modo delle operazioni umane in ogni campo. La prima rivoluzione industriale, salutata come la più grandiosa "svolta" nella storia dell'umanità dalle sue origini, a noi, oggi, sembra allontanarsi in una sorta di preistoria: quelle macchine potenziavano enormemente le possibilità dell'uomo, ma a livello per così dire del muscolo, non del cervello. Tornerò in seguito, più a lungo, su questo argomento; ma è frattanto chiaro che una locomotiva, un'automobile, un filatoio, insomma le macchine caratteristiche della prima rivoluzione industriale, aumentano a dismisura le possibilità di operazioni muscolari - sono a così dire un prolungamento delle nostre mani, del nostro corpo - ma hanno bisogno di comandi puntuali da parte nostra: in una parola, non hanno in sé una memoria in cui si possa inscrivere un programma. La seconda rivoluzione industriale - quella in atto da poco più che vent'anni - ha portato il governo delle operazioni a livello dei simboli. Un calcolatore elettronico agisce in virtù di una catena simbolica paragonabile a quella non del muscolo ma del cervello dell'uomo. Si fa di solito l'esempio elementare del termostato applicato ad un impianto di termosifone, ad uno scaldabagno, ad una lavatrice, etc. Il bruciatore, lo scaldabagno, la lavatrice appartengono alla classe delle paleomacchine - potenziano un lavoro che l'uomo altrimenti dovrebbe compiere coi propri muscoli -. Il termostato invece è una neomacchina: agisce a livello cibernetico, cioè comanda la paleomacchina come il cervello comanda al corpo: non ha in sé alcuna forza meccanica, ma è in grado di ricordare e di governare. Certo, è sempre l'uomo che fissa l'indice di un termostato ambiente per es. sui 20 gradi; ma fatto questo, il termostato da solo ricorda e comanda: se la temperatura supera i 20 gradi ordina al bruciatore di spegnersi; se va al di sotto, gli ordina di riaccendersi. Esso dunque percepisce il grado di temperatura dell'ambiente in cui si trova, trasforma questa percezione in un segno numerico (il grado termometrico) del quale non solo conserva la memoria, ma trasforma tale memoria in un impulso che determina un'azione secondo un preciso programma, opera cioè sul piano logico. E questo non è che un esempio elementare, ovviamente - tutti conoscono la straordinaria capacità di informazione e persino di

scelta, sempre a livello logico, dei grandi cervelli elettronici - ; il quale esempio tuttavia ci dice in che consista, fondamentalmente, la rivoluzione tecnologica attuale, in che si distingua da quella della fine del Settecento e dell'Ottocento. In parole grossolane per ora : possiamo dire che se le paleomacchine avevano potenziato enormemente le possibilità muscolari dell'uomo lasciando impregiudicato il problema della programmazione logica del lavoro, le neomacchine non si sostituiscono certo al cervello umano, perchè questo è connotato dalla libertà, ma ne potenziano le operazioni caratteristiche, le quali si svolgono entro una struttura logica, cioè una catena di simboli, entro un sistema di sillogismi dove poste certe premesse discendono - nell'ordine dunque non soltanto spaziale, ma temporale - certe conseguenze, certe operazioni anche d'una complessità estrema - per es. certi calcoli matematici o statistici, che un cervello elettronico compie in pochi secondi, mentre la mente umana anche la più dotata in quest'ordine impiegherebbe diecine e diecine d'anni per eseguirli, etc. -. S'intende che è sempre l'uomo che costruisce le sue macchine per accrescere le sue possibilità specifiche, per potenziare se stesso; ma, ripeto, se le macchine "antiche" agivano a livello del gesto, le macchine attuali agiscono a livello della struttura: ed è una rivoluzione ben più formidabile, se ci pensiamo: in presenza della quale non possiamo pretendere di conservare l'antica rappresentazione del mondo, l'antica Weltanschauung.

Giacchè la cibernetica, per vistosi e impressionanti sul piano pratico possano apparire i suoi esiti, in realtà è un aspetto particolare d'una rivoluzione ben più vasta, che interessa ogni campo del nostro pensiero e delle nostre azioni attuali, ed è strutturalmente coerente, solidale con essi.

Un tempo, il mondo era un vasto continente, del quale noi spostavamo senza posa i limiti. Tuttavia, noi sapevamo le terre sconosciute sottomesse alle leggi delle terre conosciute: il progresso della conoscenza era la verifica delle nostre ipotesi sulla struttura generale delle cose e non portava testimonianza che della gerarchia dei poteri dello spirito. Noi sapevamo bene, che ci saremmo annessi le regioni non ancora sottomesse, e secondo quale strategia sempre vittoriosa: e che esse si sarebbero disposte come nuove provincie sotto la legge d'un medesimo impero. Oggi, noi ignoriamo secondo quali leggi di navigazione spirituale ci accosteremo alle nuove rive, quali venti e quali correnti ci porteranno verso di esse. Non ci aspettiamo di vedere soltanto altre piante e altri animali; ma un'altra botanica, un'altra zoologia, insomma non altri esempi, ma altre leggi: di qui l'importanza grande che ha assunto sul pensiero attuale lo strutturalismo, sul quale torneremo a lungo in seguito. Quello stupore, di cui parlava Auguste Comte, a proposito del quale diceva che "la sensazione più terribile che possiamo provare è quella che si produce tutte le volte che un fenomeno ci sembra compiersi in contraddizione con le

leggi naturali che ci sono famigliari ", questo stupore non è più l'incubo instabile che minacci il sonno dello spirito: è l'istante più lucido della sua veglia.

Ieri ancora, se il mondo non era più quell'essere, conservato ad ogni istante dalla potenza che l'aveva creato, e diretto da essa fino alla fine dei tempi: un ordine, la cui natura e il cui senso ci erano imposti, se non era più quest'assoluto apriori, rimaneva tuttavia sempre un ordine, che avevamo il compito di scoprire e di adempiere, ma che non dubitava di se stesso. Semplicemente, l'unità del progetto umano si era sostituita alla finalità divina: l'ordine naturale delle cause e degli effetti, all'ordine della creazione. Fosse davanti allo sconosciuto della Natura, o a quello della Storia, lo spirito manteneva l'esigenza e la sicurezza di un ordine - una intelligibilità.

Per il positivismo, l'unificazione per mezzo della scienza era altrettanto rigorosa dell'unificazione per mezzo della religione o della metafisica: soltanto più lenta e più difficile da concepire. Abbandonando l'unità inespugnabile, perchè preconcepita, del pensiero mitico, Comte o Ardigò non avevano il sentimento di avventurare lo spirito in una navigazione a caso. Senza dubbio, anche per essi non tutto era conosciuto; anzi, quel che restava da scoprire era più del già scoperto, e la specializzazione faceva sì che le scienze fossero senza comunicazione immediata tra loro. Ma l'unità sussisteva: se non era più data in ogni particella del sapere, sorgeva dalla comparazione dei procedimenti e dei risultati: nasceva da una comunicazione, che si trattava di stabilire. Essi auspicavano "una classe nuova di studiosi, preparati da un'educazione conveniente, che, senza dedicarsi alla cultura specializzata d'alcun ramo particolare della filosofia naturale s'occupasse unicamente, considerando le diverse scienze positive nel loro stato attuale, di determinare esattamente lo spirito di ciascuna di esse, di scoprire le loro relazioni e il loro incatenarsi reciproci; di riassumere, se possibile, tutti i loro principii particolari in un numero minimo di principii comuni, conformandosi senza posa alle massime fondamentali del metodo positivo".

Ecco dunque lo specialista delle generalità - il filosofo - il quale raccoglie tutti i fili con mano ferma; giacchè, pur venuti da punti differenti, sono sempre tutti della stessa materia, presentano gli stessi nodi e si organizzano sul medesimo canovaccio.-

III

Ma oggi non è più possibile pregiudicare in tal modo il reale che resta da scoprire. Chi può essere sicuro ch'esso si conformerà alle nostre previsioni - siano pure le più recenti? Scommettendo per la causalità contro l'indeterminismo, Einstein aveva prolungato ancora, in quell'altro mondo ch'egli stesso aveva fatto sorgere, la fede in una concordanza finale della struttura delle cose e dello spirito. Ma Niels Bohr, optando per l'indeterminismo, sembra optare a priori contro ogni a priori, sottometersi alla fatalità d'un reale sempre alto da quello che il pensiero s'aspetta. Se l'indeterminismo ha la sua fortuna, allora non vi sono certezze possibili prima dell'esperienza, ed è da questa esperienza in atto, da questo presente vivente, dunque, che dobbiamo partire. - Ancora ieri, per diverse che fossero, le nostre conoscenze si situavano in un universo comune: un vasto paesaggio continuo che una stessa ragione illuminava, come uno stesso sole. Avanzando alla superficie d'un medesimo mondo, avviluppate da una medesima luce, le diverse ricerche dello spirito non si perdevano mai di vista. Oggi, ciascuna d'esse è impegnata in un laboro sotterraneo dove non la guida che la sua propria luce: chiusa in una trincea così profonda, che la voce delle altre non vi arriva. La specializzazione crescente allontana sempre più da ogni immagine ordinata del reale. Il cosmo - nel senso originario greco - si dissolve.

La rivelazione della microfisica è il simbolo forse più impressionante di questo frantumarsi d'un reale unificato in realtà irriducibili. Ma anche lo spirito - se si può usare questo termine - ha cessato di essere uno. Dobbiamo dire che esso precede, che segue, il reale; che lo dirige o che lo imita? In ogni caso, come quello, esso si scopre raddoppiato, diviso, affrontato a se stesso: vi sono molte geometrie, molte logiche possibili; vi sono mentalità, strutture di pensiero, strutture psicologiche irriducibili. E le scienze che si pongono a livello macroscopico debbono pur esse il loro sviluppo alla scoperta della loro specificità. Se la metafisica è nata da una disgiunzione della religione, e la scienza positiva da una disgiunzione della metafisica, le scienze attuali sono nate dalle disgiunzioni della scienza positiva: la psicologia distinguendosi dalla logica e dalla fisiologia; la sociologia separandosi dall'interpsicologia e dalla fisica sociale; l'estetica rendendosi autonoma rispetto alla storia. Associata strettamente alla matematica, la fisica non ne è l'applicazione: essa scopre gli scandali del discontinuo e dell'indeterminato. Associata alla scienza dell'inorganico - alla chimica - la biologia mantiene la specificità dell'organico. Associata alla linguistica storica, l'estetica rivendica l'arbitrarietà del gesto artistico. Lo spirito incontra il reale in una serie di esperienze dove, ogni volta, si scopre

un reale particolare. Non è perchè sono storico che posso essere sociologo; perchè sono filosofo che posso essere estetologo; perchè sono psicologo di me stesso che posso esserlo del primitivo, del pazzo, del malato, del gruppo sociale..... Non basta essere un pensatore per essere scrittore; essere scrittore per essere poeta; essere poeta per essere pittore (e inversamente); sembra che ogni arte debba il suo approfondimento attuale al suo ripiegarsi sulla sua differenza essenziale. Ciò è di un altro ordine: lo spirito contemporaneo non si stanca di ripetersi queste parole famose di Pascal.

Ancora ieri, lo spirito non spiava che i segni e i mezzi d'una vasta convergenza, o anche d'una vasta implicazione. Fosse il sogno galileiano della geometria universale, o il sogno cartesiano della matematica universale, fosse la ricerca positivista della legge fondamentale, la volontà di ridurre l'organico all'inorganico; o fosse anche il sogno romantico - wagneriano - dell'arte totale: si trattava sempre di trovare, nella lunga catena di ragioni, i principi dai quali tutto discende, o, nel cerchio luminoso della conoscenza, il centro raggiante - questa chiave, questo essenziale, questa unità, di cui non si dubitava. Oggi, le vie della deduzione sono tagliate. Il sistema della conoscenza è decentrato; o meglio, in ogni punto ha il suo centro. Si tratti di Gestalpsychologie o di psicanalisi, di linguistica o di antropologia strutturale etc., ogni dato appare come una struttura originale, una totalità singolare che non si può ridurre ad una associazione o combinazione di componenti fondamentali e che, come tale, appare, precisamente, come un particolare fenomeno: un volto nuovo, che richiede un nuovo sguardo; anzi: la sua apparizione implica la nostra visione. -

IV

Quella rappresentazione del mondo; quell'immagine, durata fino a ieri, d'un reale unificato - primi principi d'una catena ininterrotta, centro del cerchio luminoso della conoscenza - era inseparabile da una certa gerarchia di poteri umani. Se vi è un mondo, vi è un punto dove la sua unità di discopre, ed una via maestra dello spirito per scoprirla. La religione, se il mondo è creato da Dio; il mito, se è un mistero sacro; l'evidenza, se è la manifestazione della Ragione; l'esperienza scientifica, se è il determinismo delle leggi naturali. Per concepire un ordine del mondo, ogni epoca ha concepito come sovrana una certa forma dello spirito. E notiamo, che il dibattito dell'epoca che precede immediatamente la nostra porta ancora sulla scelta di questa facoltà sovrana. Puranco il materialismo dialettico di Marx e di Engels - il movimento di pensiero e d'azione più innovatore, più ricco d'avvenire, dell'Ottocento - ordina lo spirito in funzione della società e la società in funzione della scienza, perchè ordina il mondo in funzione della legalità universale, e i miti religiosi, il pensiero filosofico, l'immaginazione artistica sono trattati come illusioni. D'altra parte l'antipositivismo, alla stessa epoca, non concepisce la giustificazione del pensiero filosofico che sotto la forma d'una critica della scienza. E' tipica a questo proposito la posizione di Benedetto Croce: egli si dichiara immanentista, antimetafisico: ma la sua intuizione è un'esperienza dell'assoluto e dunque metafisica, e relega la scienza al rango di tecnica dell'azione, di conoscenza inferiore, ricostituendo così la gerarchia. - Ma oggi si è imposta a tutti l'idea che ad ogni livello dello spirito si effettua un'esperienza specifica che non dipende veramente che dalle sue proprie leggi. E la nozione contemporanea di esperienza invita pure a cancellare ogni distinzione tra la prospettiva e l'oggetto. Guardiamoci dal dire che la realtà si frammenta secondo prospettive differenti. Non si distingue più ciò che è da ciò che appare, l'immagine è realtà, l'angolo di visione è visione di quest'angolo delle cose, ogni conoscenza è il reale ch'essa riconosce. E queste regioni del reale, inseparabili dalle prospettive dello spirito, rivendicano una perfetta uguaglianza di diritti.

Così vediamo la scienza contemporanea dar prova d'una potenza veramente prodigiosa (accanto alla quale i sogni più audaci degli scienziati del secolo scorso sembrano quasi timidi) senza paralizzare tuttavia la ricerca filosofica, e senza pretendere un solo istante di farlo. L'aut aut che era di Kirkegaard, ma anche di Bergson e di Comte, sembra infine sventato. Tutti sanno che noi stiamo vivendo la grande epoca della scienza. Ma viviamo anche una grande epoca della filosofia. Il pensiero sui problemi dell'essere e dell'esistere s'è ripreso, con uno slancio certo molto inatteso, dal lungo discredito del-

l'era critica e positivista, i nomi di Husserl, di Heidegger, di Whitehead stanno a pari dei più grandi nomi della tradizione dell'Occidente. Di più, i concetti filosofici hanno permeato, assai più di quanto non sia verificabile in nessun'altra epoca, strati sempre più larghi della cultura: voi li trovate riflessi nei settimanali, nei quotidiani di diffusione larghissima e popolare. E' sufficiente che voi paragoniate il linguaggio delle pagine e degli inserti letterari e non soltanto letterari, di giornali come il Giorno e l'Unità o di settimanali come l'Espresso (e scelgo appositamente tra quelli di maggiore e più popolare diffusione) col tono dominante, col frasario medesimo degli stessi, o d'altri analoghi periodici soltanto d'una ventina d'anni fa, per accorgervi che v'è un distacco enorme; basta che sfogliate le collezioni e i cataloghi degli editori di maggiore fortuna come Einaudi, Il Saggiatore, Feltrinelli, Bompiani, etc. per riconoscere quanto profondo sia il cambiamento: la nostra epoca parla un linguaggio filosofico; e quel che più importa, ad un livello nel quale l'antico passato che divideva le "due culture" - quella scientifica e quella umanistica - sembra colmato, o in via di colmarsi. Scienza e filosofia sembrano aver trovato il segreto d'una coesistenza pacifica. E tuttavia, questa coesistenza non somiglia per nulla a quella d'un tempo, sempre preoccupata del tracciato e della rettificazione delle frontiere. Se la filosofia non disturba la scienza, non è per accamparsi modestamente in regioni che la scienza le abbandona, o che questa in effetti non può raggiungere - per contentarsi insomma d'essere una critica delle condizioni o dei risultati della scienza. La filosofia attuale non è un pensiero della scienza: è un pensiero dell'essere. Sono le cose stesse nel loro fondamento; meglio, è il fondamento stesso del loro essere cose, che Husserl si sforza di svelare. Ma se la filosofia, come la scienza, ha di mira l'essere, si tratta, per l'una e per l'altra, del medesimo essere? Il filosofo parla del mondo, e tuttavia non scrive più un "Trattato del mondo": questa composizione dubbia, che si ritrova ancora in Nietzsche o in Bergson, questa contaminazione tra intenzioni filosofiche e dati scientifici, va scomparendo. Le Idee per una fenomenologia trascendentale di Husserl e l'Essere e il Tempo di Heidegger sono forse i primi grandi libri della nuova metafisica occidentale: una metafisica non più fondata sull'apriori delle idee o delle categorie, si intende; ma che si può dir tale perchè non implica quasi più nessun riferimento puntuale alla $\psi \nu \delta \iota \varsigma$ alla rappresentazione scientifica del mondo - mentre tutta la sua ricerca è del perchè il mondo sia mondo.

Inversamente, se la scienza non disturba più la metafisica, non è perchè si sia accampata in regioni secondarie, dalle quali non potrebbe minacciarne il primato, la scienza attuale non è soltanto una tecnica d'azione: il suo potere senza precedenti non è che la conseguenza del suo sapere. E questo sape-

re, non è tanto una lucidità, un'attitudine a decifrare il reale che le è dato perire quanto una sorta di calcolato azzardo dove l'invenzione coincide col presentimento: un dono di inventare il mondo quale è. Se anche noi, che non siamo degli scienziati, leggiamo (e possiamo leggerle senza difficoltà) le opere di Einstein o di Plank o di Bohr o di Heisenberg, di Eddington o di Wiener, ci accorgiamo facilmente quanto siamo lontani dai modesti programmi positivisti: la scienza contemporanea non s'accontenta di vivere nel regno del come e della legge: cerca di cogliere le cause, spiega, inventa teorie che hanno l'ambizione di strappare al mondo il suo segreto.

Le religioni - le religioni costituite - sono retrocesse come fenomeno sociale: non sono più in grado d'ordinare il nostro mondo. Ma non è nemmeno contro di esse che si può, oggi, ordinarlo. La nostra epoca - che, non bisogna dimenticarlo, ha inizio da una rivolta contro la ragione, - ha veduto un notevole risveglio del pensiero religioso, che avrebbe stupito parecchio i filosofi della fine del secolo scorso. Anche la religione non si sente più turbata dalla filosofia e dalla scienza (basterebbe l'esempio del pensiero, essenzialmente religioso, di Theilard de Chardin), e s'avvia a rinunciare all'oscurantismo, come ai compromessi scientifici del cosiddetto modernismo. Né la scienza, né la filosofia possono nulla contro d'essa: esiste un'esperienza religiosa che è primaria, irriducibile.

L'arte, infine, quando mai ha vissuto una rivoluzione paragonabile a quella dell'ultimo mezzo secolo? Quel che più conta per noi, in veste di studiosi di estetica, è che anch'essa si è riconosciuta come esperienza irriducibile; ha rivendicato una piena autonomia; ha cambiato il suo antico statuto di provincia comunque sottomessa, con uno statuto di libertà. Se non la condannavano a sparire, le epoche fondate sugli ordinamenti della religione, del pensiero o della scienza, non potevano assegnare all'arte che un posto, ed una funzione, sempre in qualche modo controllate. Persino Benedetto Croce aveva accettato l'antica definizione dell'arte quale gnoseologia inferior e l'aveva a sua volta definita "forma aurorale dello spirito": un primo barlume della coscienza, della quale il giorno pieno, il meriggio, era la filosofia; e Giovanni Gentile aveva spostato l'arte - puro soggetto-da un lato; e la religione - puro oggetto - dall'altro, nel regno dell'astrazione: poichè il solo concreto era nell'atto dell'autocoscienza; cioè infine, ancora, nella filosofia. Ora, se vi è una tendenza comune a tutte le tendenze, pur così diverse, dell'arte contemporanea, è il sentimento della legittimità. Ed anche l'impressione, più diffusa di quel che non sembri, che ormai tutte le sue strade siano state percorse e ch'essa sia entrata in agonia, non deriva da una rinuncia, che si opporrebbe a quell'ambizione; ne è piuttosto la conseguenza: se talvolta taluno riprende il motto hegeliano della "morte dell'arte"; se gli artisti medesimi spes

so rifiutano la legittimità della stessa definizione; se insomma qualche volta la nostra arte pensa di non essere nulla, è per aver voluto essere tutto. In ogni caso essa non accetta più d'essere quel gioco, quel divertimento che fu - ornamento d'una civiltà, glorificazione, propaganda. Che crei o che scopra, è un'esperienza che si erige come la propria autorità. E quel che crea o scopre le sembra d'un'importanza incomparabile: tale da suscitare dei mondi nuovi, da cambiare la vita, da scoprire il segreto del mondo - o la chiave dell'antico festino. Mallarmè aspettava dalla poesia "la conoscenza orfica della terra", Cézanne vuole con la sua pittura "congiungere le mani della natura", e Heidegger afferma (a proposito di Hölderlin) "la fondazione dell'essere per mezzo della parola poetica".

Insomma, nessuna prospettiva dello spirito accetta, oggi, di concepirsi come modo transitorio o subordinato: ciascuno si concepisce come possesso autentico dell'essere - rivelazione essenziale e autonoma. Perciò può sembrare a taluni che, in un mondo che si scava in profondità invece di distendersi in superficie, ogni conoscenza sia prigioniera del suo campo di visione. Fuggente, informe nebulosa, dove ogni stella è centro, la realtà non è più, al limite, che la convergenza improbabile di mondi divergenti.-

V

Quell'unità del mondo, che sembra fallita col fallimento d'un ordine unitario della conoscenza, possiamo noi recuperarla con la nostra azione? Questo è l'altro dei grandi temi dell'epoca contemporanea: impostato, come tutti sanno, dallo storicismo. Cerco d'essere il più possibile semplice, elementare, in queste prime lezioni comuni, dedicate non ai soli studenti di filosofia; e perciò sommarie, a così dire, panoramiche. Per lo storicismo, per lo stesso materialismo dialettico, la storia è prodotto della volontà umana, e l'obiettivo di questa volontà è una rivincita sul disordine del mondo. Ma in effetti, come ho detto in altri corsi, e spiegherò meglio in questo, uno dei risultati forse più inattesi della più recente antropologia strutturale, e dello strutturalismo in genere, è che la stessa storia è un discontinuo temporale, analogo a quel discontinuo spaziale di cui abbiamo parlato poco fa, e che sembra connotare l'attuale Weltanschauung: la rappresentazione del mondo della nostra epoca. Nel momento in cui l'uomo vedeva nella scienza la rivelazione progressiva d'una causalità intelligibile, egli credeva anche la storia premessa al regno della ragione: è chiaro che l'idea della democrazia universale è inseparabile dal razionalismo scientifico. E nello stesso modo come il pensiero scientifico attuale, quando mantiene l'ideale di causalità contro l'esperienza dell'indeterminazione, si sforza di ritrovare in mezzo ai frammenti spezzati il filo dell'antico cosmo - ugualmente il pensiero marxista tenta di ritrovare, nel linguaggio irrazionale della realtà nuova, quella dialettica, di cui il pensiero democratico si immaginava che avrebbe potuto contemplare il trionfo, senza averne da pagare il prezzo. Ma possiamo noi credere, oggi, alla razionalità della storia come lo si poteva fare all'alba di questo secolo? Senza dubbio, la praxis rimane il regno del desiderio, dell'esigenza; senza dubbio noi decidiamo del mondo storico meglio di quel che non possiamo decidere del mondo della cosiddetta natura; e non possiamo guardare all'avvenire, senza sperare ch'esso sarà la realizzazione della dialettica. Ma come ho detto poco fa, la stessa divisione dell'esperienza in mondo della storia e mondo della natura è una nostra divisione, e i nostri codici, in base ai quali noi la compiamo, sono, oggi, allo stesso livello strutturale. Ogni nostro progetto, in ambedue gli ordini, ha da fare con le cose - o, se preferite, con l'altro, col diverso, con ciò che non è il progetto stesso. Noi non siamo mai soli, nell'azione come nella conoscenza: se non altro perchè il nostro ego si urta sempre con un alter ego. Si sarebbe tentati di ritrovare nella storia l'equivalente di quel che la fisica contemporanea rivela sotto il nome di complementarietà. Come è impossibile definire nello stesso tempo tutti i dati che sarebbero necessari alla conoscenza ed alla previsione d'un sistema, così ogni impresa ha

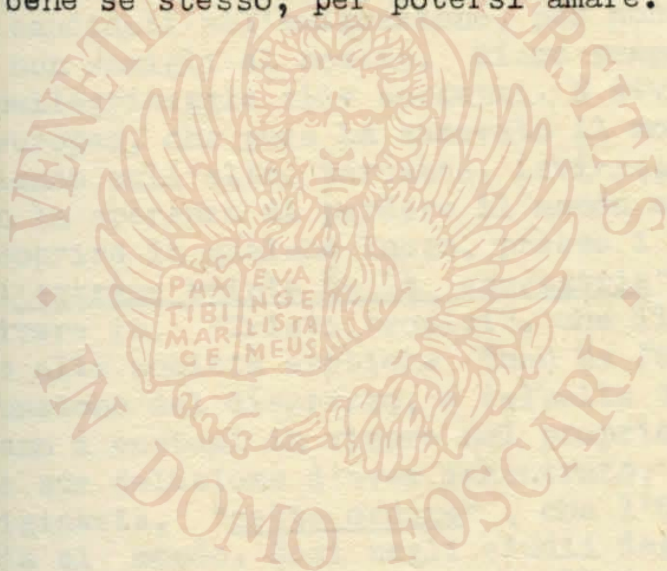
qualche lacuna, qualche fuga, per contropartita: sembra che non possiamo più aspettarci dalla storia l'unità delle nostre aspirazioni: questo bene sovrano che abbiamo proiettato nell'avvenire per averlo perduto nel presente. E, per metterla in soldoni: il capitalismo garantisce la libertà, ma arreca l'ingiustizia; il comunismo non realizza un ordine sociale più giusto, che al prezzo di distruggere lo spirito di libertà; ed il socialismo liberale non riconcilia i due ordini, che verbalmente. Non meraviglia che tutti questi sistemi stiano attraversando oggi, ciascuno nella propria struttura, una crisi profonda: essa è l'indice evidente dell'inadeguatezza ormai delle ideologie e dei metodi.

Giacchè non è solo la complementarità che ritroviamo nella storia, ma anche l'equivalente di quel che nella fisica attuale è l'indeterminismo, la contingenza. E troppo serie sono state anche in tempi recenti le probabilità d'un "pourrissement de l'histoire" - l'espressione è di Merleau-Ponty - perchè esse si lascino mettere sul conto di quelle reazioni, inevitabili, ma fragili, che suscita, secondo tutte le filosofie del progresso, il cammino stesso degli avvenimenti. E' facile prevedere che nella seconda metà del nostro secolo assisteremo ad un processo di lenta, difficile, ma inarrestabile revisione del campo dell'azione politica e dei suoi stessi fondamenti strutturali.

Ma la prima metà del nostro secolo ha messo in luce anche, spietatamente, contraddizioni e ambiguità, non solo nella conoscenza della natura e nella progettazione della storia; - in questo nostro proiettarci al di fuori di noi -; ma in noi stessi. In quest'ordine, la psicanalisi si pone all'origine della mutazione contemporanea della psicologia, quanto la relatività all'origine delle scienze fisiche, e il marxismo all'origine dell'azione sociale. E vi è un'evidente analogia strutturale, oltre che una interrelazione stretta, tra codeste tesi. Risultato comune ne è stata l'angoscia di questo mezzo secolo. E' sembrato ch'esso avesse chiuso il cerchio di tutti i mostri intorno al nostro abbandono. Dal Dio morto, dalla ragione rifiutata, da una natura e da una storia inintelligibili era sorta un'ombra dove s'era rivelato il nostro nulla: l'uomo aveva la prova di se stesso nell'angoscia della sua derelizione, che non era più che vuoto: la vuota libertà-per-la-morte. Questa Weltauschauung ha toccato sul suo massimo nel decennio seguito alla guerra: l'esistenzialismo d'allora, specie quello di Jaspers e di Sartre, ne è stata la maggior espressione filosofica.

Tuttavia, qualche cosa, per la psicanalisi, abita questo vuoto: sono i nostri mostri. Cadute tutte le maschere, l'espressionismo aveva visto nei volti nudi smorfie e sogghigni: dovunque la bestia, dietro l'angelo. Si è scoperto l'uomo sotterraneo: l'inconscio, la sessualità sotto l'apparente purezza degli affetti - e anche, con minor ragione, sotto la nobiltà dell'ar-

te; il risentimento al fondo della giustizia; l'orgoglio e la volontà di potenza sotto la carità e la santità; la viltà nella saggezza; l'aggressività nella creazione; la mistificazione dei valori nell'etica e nella cultura. Separato da tutte le credenze che l'aiutavano a vivere, l'uomo s'era trovato disarmato. Anonimo nell'anonimato della grande metropoli, sottoposto ad una spietata concorrenza senza volto, avendo perduto la sua integrazione naturale a un ambiente sociale organico e l'assise delle tradizioni, senza vita, senza miti, senza illusioni, morente di freddo nella morte delle leggende, abbandonato dalle api d'Aristeo, si era scoperto vita inautentica, coscienza nevrotica, coscienza infelice, coscienza colpevole. Il suo rifugio preferito era l'autodistruzione per mezzo dell'alcool o della droga o del sesso; la sua sola arma, la lucidità: un'arma ancor più implacabilmente distruttrice. Egli vedeva troppo bene se stesso, per potersi amare. -



VI

Quest'angoscia non è ancora vinta, sebbene sembri aver superato la fase acuta, febbrile. Siamo risalendo - tant'è vero che è probabile che queste mie parole, che hanno il tono di quelle che potevan risuonare quindici anni fa nelle caves degli esistenzialisti di Saint Germain des Prés, intorno a Sartre - forse sembreranno a voi, come del resto sembrano a me stesso, un tantino troppo drammatiche. Ma l'eco rimane ancora in noi, e si riflette nel nostro gusto, seppure più distaccato e sereno, per i musei immaginari, per le inchieste etnografiche e antropologiche; nelle impazienze sociali della nostra cultura; e dalla psicanalisi, divenuta cognizione divulgata anzi massificata, c'è rimasta l'inquietudine verso noi stessi, e questo desiderio d'un esodo collettivo. Noi siamo per petuamente candidati all'emigrazione, per non importa quale mondo, purchè non somigli al nostro. Siamo sempre pronti a partire per un pellegrinaggio alle sorgenti. E avviene che un grande etnografo europeo, che pure ha superato il momento d'angoscia e sta risalendo sull'altro versante, Levi-Strauss, si metta in viaggio con la speranza di perdere il mondo al quale appartiene, e di scoprire in qualche luogo, presso i Bodoro o i Nambikwara "l'extrême pointe de la sauvagerie"; e finisca poi con lo scrivere in "Tristi tropici", che il valore ch'egli attribuisce alle società esotiche "non ha fondamento proprio"; ma "è in funzione del disprezzo, e talvolta dell'ostilità, che gli ispirano i costumi in vigore nel proprio ambiente"; e ci confessi la sua delusione d'aver incontrato, al posto dell'innocenza originaria, "cette ordure", che l'Occidente ha gettato in faccia al mondo. Così negli studi degli artisti del nostro tempo, le copie da Raffaello o da Tiziano o i modellini dell'Acropoli che ancora ammobiliavano gli ateliers degli Impressionisti, han ceduto il posto alle maschere e ai feticci negri, agli idoli dell'isola di Pasqua, alle riproduzioni dei disegni rupestri dell'Australia; ma poi anche questi sono scomparsi, e s'è finito col cercare l'altrove nella costruzione di oggetti con i rifiuti dell'esistenza quotidiana.

Ma infine, l'angoscia degli anni cinquanta non era che l'inevitabile riflesso della mutazione; e noi oggi - ecco perchè ve ne parlo - ne abbiamo preso atto; e con ciò l'abbiamo esorcizzata: siamo ormai stanchi di lagne. S'intende, che chi si illudesse di tornare indietro - magari rifacendosi alle categorie dell'idealismo, se non alla metafisica di Platone - farebbe un calcolo sbagliato. Il cammino del mondo veramente contemporaneo: di noi viventi qui ora, non può partire che dalla coscienza di quell'angoscia e di quella lucidità. Non potremmo sopportare che si ripongano le antiche maschere - nemmeno a scuola - sul volto della nostra libera solitudine, per quanto

possa apparire pauroso. Ma il fatto è, che non ci fa più paura. Non ci fa più paura prendere coscienza, con la psicanalisi, della sessualità; nè, col marxismo, prender coscienza dell'alienazione. Non sono più mostri, per noi: sono dati, possono essere problemi; sono, soprattutto, responsabilità. E le cosiddette passioni che parevano in agguato sotto le illusioni del disinteresse, poichè le abbiamo svelate e non abbiamo timore di guardarle, non condannano che l'ipocrisia delle "anime timorate". Così l'arte senza immagini, costruita come un oggetto autonomo al di fuori delle **antiche** dimensioni dello spazio e delle **antiche** misure del tempo, non scandalizza più nessuno. Questo mondo, che la scienza attuale ha fatto esplodere in mondi irriducibili, che vivono d'una coesistenza senza gerarchia, l'abbiamo riconosciuto come il nostro mondo: il solo possibile. E' di qui che comincia il pensiero veramente contemporaneo. Da questa ammissione d'una realtà discontinua, e forse indeterminata; d'uno spazio che non è finito nè infinito, chiuso e tuttavia senza limiti; d'un tempo, la cui durata non è pensabile che a partire dalla "presa istantanea" - l'**espressione** è di Husserl - del presente vivente; dell'identità d'energia e di materia; di geometrie vevoli per spazi che non sono quelli della nostra percezione; d'una logica che oltrepassa l'antinomia del vero e del falso, insegna che le proposizioni della sillogistica possono non essere che delle pseudo-proposizioni vuote di senso, e così via. Le proposizioni matematiche non sono più delle evidenze iniziali e il ragionamento che le incatena perde la sua necessità: si tratta di convenzioni, in funzione delle quali si organizza una vasta tautologia: e si possono **concepire** tante convenzioni iniziali, tanti sistemi tautologici, quante sono le possibilità logiche del pensiero. Da ogni parte sorgono delle realtà che rovesciano le antiche evidenze. Ma siamo noi, che le abbiamo costrette ad apparire. - V'è chi dice che si tratta d'una rivoluzione più radicale di quella copernicana; lasciamo le parole grosse: quel che è certo, è che si tratta della nostra rivoluzione.-

VII

Per misurarne la portata col metro d'un esempio molto semplice, e che ha interesse particolare per il problema estetico, consideriamo il significato del termine obbiettività. Quel che nel pensiero occidentale fino a ieri si intendeva con obbiettività, era la condizione stessa della verità del pensiero, fosse quello dello scienziato o del filosofo. Perchè il pensiero raggiunga il suo oggetto - si diceva - e lo raggiunga tal quale è veramente, perchè vi sia un oggetto, e non soltanto un'illusione di conoscenza, occorre che il pensiero se ne distacchi, prenda, in rapporto ad esso, una distanza tale, che la sua ombra non possa coprirlo od offuscarlo. In ogni tempo, la tradizione filosofica occidentale ha richiesto questa distanza d'osservazione; in ogni tempo, ha voluto ritirarsi dalla torbida mescolanza dove si confondono, nell'esistenza, gli sguardi e le cose, al fine di sostituire, ad una coincidenza, una contemplazione. Liberi noi di pensare che la filosofia non ha mai realizzato questo programma, che il pensiero di Cartesio non è che la storia della sua esperienza, che il sistema di Spinoza è il grafico delle sue passioni. Ma che valore avrebbe avuto ai loro occhi un pensiero convinto di non essere che il sentimento d'un'esperienza vissuta? Spinoza considera i sentimenti, conoscenze inadeguate; e, se il cogito è un'esperienza, è l'esperienza di un soggetto ritirato dal mondo e dal tempo, e che potrà ritrovarli, in seguito, a distanza, come oggetti di contemplazione. Il pensiero, scrive Cartesio, "ne reçoit pas plus de changements de ces objets que la lumière du soleil de la variété des choses qu'elle éclaire" - : "non riceve più cambiamenti, che la luce del sole (non ne riceve) dalla varietà delle cose ch'essa illumina" -. E senza dubbio Kant ci fa capire che vi è un'azione dello spirito sul mondo; ma separando radicalmente il mondo strutturato dallo spirito, dal mondo stesso; proibisce al pensiero di sognare alla cosa in sè, e costituisce l'universo fenomenico come un dominio di rapporti necessari, e dunque, di conoscenza obbiettiva.

In effetti, il pensiero filosofico in Occidente, dai greci in poi, non si è mai veramente separato dalla scienza, e lo spirito scientifico ha concepito se stesso, fin dalla nascita, come obbiettività. Anzi: proprio questa è stata la conclusione specifica della conoscenza scientifica: questa capacità di separare l'oggetto dall'indistinto esistenziale, dei miti e delle credenze, quanto da ogni inquietudine del sentimento; e per questo la scienza ha potuto aprirsi dinanzi la via diretta del suo progresso, dove le esperienze si confermano, e si aggiungono le une alle altre invece di distruggersi. Nell'Ottocento, le scienze umane, o storiche, han creduto che sarebbe bastato loro, per conseguire un successo uguale a quello delle scienze della natura, di trattare il loro oggetto, sull'esempio di queste, come esteriore e indifferente. L'imparzialità,

la convinzione che é possibile scartare ogni pregiudizio personale, nazionale, od anche contemporaneo, fonda la storia come scienza. Secondo i suoi iniziatori, la sociologia deve trattare il suo oggetto come una cosa. La psicologia approva la condanna dell'introspezione, che mescola lo sguardo al guardato. È sempre al di fuori di noi, a distanza, che bisogna cogliere le cose, se noi vogliamo coglierle. La filosofia cessa d'essere esperienza del filosofo per divenire storia della filosofia. La logica cessa d'essere una auto-analisi intellettuale per diventare la storia delle teorie e dei metodi scientifici. La morale cessa d'essere intuizione personale dei valori per divenire scoperta dei valori esteriori, obbiettivati sotto la forma delle istituzioni e dei costumi.

Proprio a tutto questo, noi vediamo che il pensiero contemporaneo ha rinunciato. Assistiamo al generale riflusso delle idee di obbiettività. Dovunque, si trova il ricercatore implicato nella sua propria ricerca; l'osservatore o fruitore d'arte implicato nella realtà dell'opera concreta. La luce della conoscenza non é più quella chiarezza inalterabile che si posa sull'oggetto senza toccarlo e senza essere toccata: é una lunga scintilla nata dal loro contatto, dalla loro compenetrazione: una partecipazione, una comunione. La filosofia contemporanea di dichiara esperienza, identità vissuta della conoscenza e del conosciuto, del vissuto e del pensato, del vissuto e del reale. Le scienze umane oppongono spiegazione a comprensione: cogliere il senso d'un fatto umano, é cogliersi in lui e coglierlo in sé. La storia non appare più come conoscenza obbiettiva: lo storiografo non discopre la storia che mettendosi nel gioco: noi concepiamo il passato secondo la nostra vocazione presente, che poi é il senso, di cui, secondo Husserl, dobbiamo scoprire l'origine nel passato per intenzionare l'avvenire.

Ciò che più sorprende gli anziani, i geronti, i professori, é di vedere l'obbiettività abbandonata da quelle stesse scienze fisiche e naturali, che ne avevano comunicato l'idea alle scienze dell'uomo. Ha cominciato la relatività di Einstein ad insegnarci che il tempo e lo spazio non sono delle grandezze fisse, indipendenti l'una dall'altra, e indipendenti dall'osservatore. " Il tempo quanto lo spazio si trova implicato nelle nostre misure" scrive Eddington. Diventa impossibile, addirittura impensabile, determinare la simultaneità d'avvenimenti distanti. Il tempo si mescola allo spazio e, col tempo, é l'esistenza stessa dell'osservatore che partecipa alla struttura dell'oggetto. Il rapporto di indeterminazione di Heisenberg ci rivela che, nel campo delle molecole, ogni approfondimento della conoscenza porta con sé una modificazione dell'oggetto, talché diventa impossibile determinare nello stesso tempo e con uguale precisione tutti i dati che sono per altro necessari alla descrizione ed alla previsione d'un sistema - Talché, con la nozione di conoscenza, vediamo cambiare la nozione stessa di oggetto: il quale non é più l'apparizione di una cosa indipendente, rivelata da una luce impalpabile o inerte; ma é la sua stessa costituzione; l'atto del nostro porlo come oggetto. Il mondo non é insomma qualcosa che si rifletta in noi, ma é il grafico, la scia fosforescente della nostra azione.

VIII

Come ricordavo in altri corsi - e riprendo in questo, perchè gli uditori non sono i medesimi - la conoscenza, secondo la nozione durata in Occidente fino al nostro secolo, era senza dubbio un'attività dello spirito: attività, la cui funzione creatrice o formatrice si esauriva tuttavia nell'impegno di ridurre alla propria struttura categoriale, data a priori, un mondo anch'esso a priori: indipendente da essa, e precostituito. Le evidenze, le forme a priori, le idee, avevano la funzione di rivelare allo spirito il mondo: reso conoscibile appunto perchè determinato in base a quelle categorie. Ora invece il mondo - l'oggetto - non è più l'apparizione della cosa in sè, rivelata allo spirito da una luce epifanica: e lo spirito - il soggetto - non è nemmeno esso un in sè, che preceda (secondo l'idealismo), o segua (secondo il positivismo) l'essere del mondo: sono l'atto, o il progetto, o, come mi sembra preferibile dire, il campo della loro costituzione.

Una mutazione siffatta non è ravvisabile soltanto nelle scienze fisiche e nelle filosofie di oggi, investe tutta l'area del nostro pensare ed agire: gli esempi sono ovvii, davanti a tutti noi. La critica logica del linguaggio va, da decenni, compiendo operazioni analoghe a quelle dell'epistemologia; la storiografia - a partire almeno dalla "critica della ragione storica" di Dilthey, che possiamo estendere anche alla "critica della ragion dialettica" di Sartre - ha compiuto la propria rivoluzione nello stesso senso; un processo di pari frantumazione delle vecchie strutture è in atto nella nostra conoscenza dell'uomo nella sua vita individuale (psicologia) od associata (sociologia), ecc. fino alle più recenti articolazioni della stessa istanza religiosa, che sempre meno sopporta d'essere predeterminata da una teologia o da una dottrina. Scoprire con Freud, l'inconscio sotto la coscienza; con la Gestaltpsychologie il progetto unitario della forma sotto le singole percezioni, con Marx, le infrastrutture economiche sotto le strutture sociali e politiche; scoprire le passioni dietro il pensiero, i presupposti alla base delle evidenze, i progetti esistenziali sotto i sistemi speculativi, lo storico nella storia; scoprire con Husserl e Merleau-Ponty, il corpo prima del pensiero del corpo, la presenza dell'alter ego nel cogito più solitario dell'ego, etc. etc., sono tutti passi paralleli e complici, che rovesciano l'apparenza del manifesto disciogliendone le implicazioni. Tutto ciò per rivelare un'intenzione fondamentale comune: quella di metter in parentesi l'antica rappresentazione del mondo come totalità obiettiva, per riconoscere invece l'interazione in atto tra realtà ed esistenza. Insomma - se vogliamo venire ad una definizione, accogliendo una delle tante provocazioni epistemologiche, di cui pare non si possa fare a meno - la realtà per noi non è l'essere precò

stituito, ma l'attuale esperienza intesa come campo di forze: non dunque un sistema chiuso, equilibrato in sè, autosufficiente; ma una costituzione aperta, la cui totalità non riflette una figura dimensionale, ma l'interno dinamismo delle energie in azione, inclusevi, s'intende, quelle del nostro personale atto d'accertamento, e di progetto, di esse. Onde (come nelle scienze fisiche, matematiche, cibernetiche dove il termine ebbe origine) un campo siffatto non ha dimensioni spaziali ed ha in ogni punto il suo centro: e per es., considerando l'arte non più come un sistema di dati obbiettivi da contemplare ma come campo attivo di comunicazione, la presenza del fenomeno artistico non si verificherà nella coincidenza tra un soggetto che esperisce ed un oggetto (opera d'arte) assunto come un in sè, anteriore all'atto del fruitore; ma nel punto di convergenza di quelle forze cui diamo il nome di arte come produzione ed arte come fruizione, entro la totalità di quel campo, cui possiamo anche conservare il nome di linguaggio artistico. Ed è infatti in quest'ordine che da parecchi decenni ormai (almeno dal Richards in poi) si muove una delle correnti più vive della critica, specie letteraria, e specie fuori d'Italia.

Del resto, è chiaro che soltanto uno strumento critico in tal modo illimitato, voglio dire senza limiti preventivi, può consentire d'indagare, con funzione significante, un mondo dell'arte come è quello di oggi, il quale non ha più nessun senso di limiti dimensionali, e perciò non può essere abbracciato in una totalità e integrità oggettive. Basti riflettere, per ora piuttosto elementarmente, sulla differenza di significato, che la stessa nozione di arte ha assunto oggi rispetto al passato, anche solo di mezzo secolo fa, quando con arte propriamente detta si intendeva in effetti un certo sistema avulso dalla storia, ottenuto idealizzando, assumendo a valore universale ed eterno le immagini dell'arte greco-romana e quelle dell'Europa moderna, che si credevano formalmente assimilabili ad esse. Mentre oggi, anche presso i più semplici, non solo il primato dell'arte di tipo classico è scaduto, ma è minacciato quello stesso dell'arte europea e occidentale. Anche la critica è venuta recuperando, dapprima gli stili europei per l'innanzi considerati marginali (arte tardo-romana, barbarica, medievale ecc.); poi quelli delle civiltà storiche extraeuropee (indiana, cinese, precolombiana ecc.) poi quelli già classificati come periferici o preliminari (arte sumerica, hittita ecc.) e quelli ch'erano situati fuori della civiltà (arti preistoriche, primitive, selvaggie, dei nomadi dell'Africa nera ecc.), mentre s'aggregavano manifestazioni prima considerate estranee al nostro tradizionale umanesimo (arte dei bambini, per es.). Talchè, non soltanto nell'ordine, per intenderci, storico-geografico; ma anche in quello, più vasto, antropologico, dell'umano, l'arte è divenuta per noi la totalità delle forme prodotte dall'uomo, le quali siano veicolo di comunicazione ed attestino un valore. Né soltanto codesti confi-

ni - storici, geografici, psicologici - sono caduti; anche le divisioni tradizionali a così dire interne nel campo dell'arte sono crollate. Per es., e da tempo, quella in "grandi" arti ed arti minori, o quelle per generi. Insieme, s'è imposto un totale discredito del valore determinante dei "contenuti": per cui non vi sono più, ovviamente, soggetti nobili o ignobili, degni o indegni d'essere assunti dall'arte: ogni soggetto può divenire artistico: o anche nessun soggetto. La possibilità di articolazioni formali, con la rottura dell'antica legislazione linguistica, è divenuta praticamente illimitata. Pure le tecniche permeabili all'arte si sono estese, moltiplicate, articolate; non solo l'architettura o le arti industriali si giovano d'una quantità e d'una varietà mai prima conosciute di tecniche e di materiali; anche la pittura e la scultura e la musica hanno acquistato, in più di quelli di cui disponevano tradizionalmente, nuovi mezzi per realizzare le loro forme visive o auditive. E infine, sono nati e sono cresciuti linguaggi artistici del tutto nuovi, non pure per la tecnica, ma per la struttura linguistica e la capacità di informazione. Onde la nostra attuale nozione di arte, oltre ad estendersi all'esperienza di tutte le opere d'ogni tempo e luogo, include per principio qualunque oggetto comunque costruito dall'uomo, dove la forma, cioè la presenza delle strutture, sia verificabile nei termini interdipendenti di comunicazione e di valore.

Più ancora e più addentro, la disgregazione dell'antica figura contemplabile del mondo dell'arte, ha investito la stessa intima struttura dei linguaggi. Spero mi perdonerete se risparmierei ora a voi e a me l'esposizione anche rapida dei caratteri e delle fasi successive del movimento moderno: dagli "arbitrii irrealistici" di Cézanne e dei post-impressionisti, alla rivolta contro l'immagine dei cubisti e degli astrattisti, all'impegno nella "funzione" dei razionalisti e neoplastici, alla casualità ed "apertura" degli informali, ecc. Se vogliamo reperire una intenzione fondamentale comune pur nella varietà delle poetiche, e concorde con quella di tutta la civiltà attuale, essa secondo me sembra ravvisabile nella tendenza a far prevalere il tempo sull'antica dimensione dello spazio obiettivo. In una prima fase, il tempo è inteso come durata, come quarta dimensione dello spazio, e rimane rappresentato nelle opere (es. cubismo, futurismo ecc.); in una seconda fase ci s'accorge che la pretesa di obiettivare il tempo rappresentandolo, lo riduce a spazio, cioè lo nega proprio come attuale temporalità e possibilità: perciò si cerca di inverarlo non più come un "dato", ma come momento necessario sia alla produzione, che alla fruizione in atto dell'opera (es. forse più tipico e più chiaro il funzionalismo architettonico e la poetica del Bauhaus di Gropius). A questo punto si fa largo il "principio intenzionale" dell'arte come progetto: giacchè questo, non solo temporalizza il disegno fermato spazialmente, ma lo getta innanzi verso il futuro: ogni progetto è sempre in vista di qualco-

sa e di qualcuno. E' facile capire come una poetica siffatta involga implicazioni sociali e politiche, avvicinandosi alla migliore - cioè non dogmatica - estetica della praxis. Quando si fa leva sul carattere di progetto dell'opera d'arte, si è necessariamente portati a prevedere la struttura di quella società di fruitori, che dovrà far proprio, invero in sé, il progetto (tipico per questo lato il saggio di Sartre: " Per chi si scrive?"). E si capisce anche, che tale poetica abbia trovato i suoi primi e più facili esiti, non già nelle arti considerate tradizionalmente "gratuite" (pittura, scultura), ma in quelle che da sempre avevano mostrato chiara la propria componente funzionale (architettura, urbanistica, disegno industriale ecc.). Sembra anzi vi sia distacco e quasi contraddizione, qui, tra la dichiarata funzionalità per es. dell'architettura, e l'impraticità o gratuità, considerate ineliminabili anzi costitutive, delle arti figurative.

Ma è contraddizione soltanto apparente, se portiamo un po' a fondo l'analisi delle strutture linguistiche. Risulta allora che architettura funzionale e pittura astratta per es., non solo non sono in contraddizione formale e neppure semantica; ma in effetti obbediscono alla medesima poetica e attingono risultati figurativi che sono sullo stesso piano. Che cosa significa intendere l'architettura non più come monumento ma come strumento (machine à habiter)? Significa intendere l'edificio non come rappresentazione d'uno spazio idealizzato, mitologizzato (e perciò monumentale), avulso dalla dimensione del nostro concreto esistere, ma come forma data al vissuto.

Ciò perchè lo spazio per noi non è più la "natura" che preesiste alla vita, ma è il campo della vita stessa: è una costruzione del pensare e dell'agire umani, e pertanto, poichè la vita, l'uomo stesso, non è nel tempo, ma è tempo, non è un dato naturalistico chiuso, ma una possibilità aperta, l'architettura funzionale è una possibilità costruttiva virtualmente illimitata. E, appunto perchè è progettazione continua, il disegno, il progetto, non è e non può essere ovviamente una figura definita (sia pure da dover essere "tradotta" spazialmente); ma una possibilità di operazione. Non diversamente la pittura astratta (nel senso più lato) non dà adito allo spazio naturalistico ed alle sue immagini; non è nello spazio: è spazio, e perciò è priva di limiti; e i suoi singoli morfemi non sono più le coordinate per la quadrettatura o comunque composizione d'uno spazio rappresentato: sono momenti di identificazione col vissuto. Qui è anche la "spiegazione" della poetica dell'arte informale o materica: riconoscere la forma nella materia significa portare quell'identificazione fino al limite della coincidenza con la percezione immediata.

Ad ogni modo: ripercorrendo la storia del movimento moderno, cotesta intenzione (di identificare lo spazio-tempo dell'opera con lo spazio-tempo dell'esistenza) salta all'occhio di chiunque, credo, e in maniera macroscopica, ed in tutte le

arti, nessuna esclusa. Già agli inizi, abbiamo visto per es. il vecchio teatro cercare di frantumare la propria forma chiusa dalla ribalta (come quella d'un quadro antico dalla cornice), tentando di includere, già coi futuristi, con Majakowski, con lo stesso Pirandello ecc., la platea - cioè l' Erlöbnis, lo spazio-tempo vivente dello spettatore - entro la propria forma; la musica, prima di adottare la serialità (cioè il tempo come quarta dimensione), ma poi abbandonare anche questa, ridursi a punti sonori che possono giungere impreveduti da qualunque punto dello spazio ed in ogni momento del tempo, per allontanare gli ultimi sospetti di spazializzazione "obiettiva" del campo musicale; l'architettura, al di fuori della corrente dichiaratamente funzionale, farsi "organica", imprevedibile nel proprio sviluppo (perchè, come osserva Sartre a proposito di letteratura: se noi chiudiamo il tempo dell'opera non possiamo identificarlo col nostro: giacchè, in quanto siamo vivi, il nostro tempo è aperto: indirizzabile nel suo senso, ma imprevedibile nei suoi eventi); infine, abbiamo visto pittura e scultura screditare il pur tanto glorioso, acclamato, e infine più facile sistema linguistico delle immagini: non certo per una follia collettiva ed ormai quasi secolare che abbia obnubilato la coscienza della maggioranza degli artisti; ma perchè appunto le immagini costituivano un sistema chiuso in una spazialità chiusa e rappresentata, analoga a quella della "natura" delle scienze antiche; e gli artisti non sarebbero stati quel che sono sempre stati: le antenne, le punte avanzate della sensibilità del loro tempo, se non avessero aperto cotesto sistema rendendolo un campo illimitato; e, per poter dare ad esso una forma visibile, non vi avessero affermato una sorta di onnicentrismo: ponendo in essere dei punti di formazione, sottratti ad ogni dimensione preconstituita: soltanto in questo modo potevano sperare di rendere l'opera identificabile con lo spazio-tempo dell'esistenza concreta. Sembra del tutto superfluo ripetere oggi che l'arte dei nostri giorni, lungi dall'essere un'aberrazione culturale, manifesta nella propria forma, cioè nella presenza delle proprie strutture, caratteri che trovano risposta nell'atteggiamento fondamentale di tutte le altre sfere della cultura dei nostri giorni. Il che - anche questa precisazione parrebbe superflua - non vuol dire che si debbano ricercare o riconoscere, come taluni fanno, nell'arte, i rigorosi equivalenti formali delle scienze o delle filosofie. Si veggono spesso ricorrere i saggi di critici, ed anche di artisti in veste di critici, locuzioni mutuata dal linguaggio scientifico (per es. indeterminismo, probabilità, statistica, informazione, entropia, ecc.); nè ci sarebbe da scandalizzarsene, perchè sempre l'estetica e la critica si son valse di termini tratti dalle scienze, a cominciare da quello stesso di forma. Nascono gli equivoci, quando, e soprattutto dagli artisti (da Kandinsky, per far un nome, a George Mathieu, per farne un altro: ma sono innumerevoli) essi sono stati usati per qualificare, o almeno per denotare,

le opere d'arte in concreto: travisando in tal modo il senso col quale sono impiegati dalle stesse scienze. Quei "principi" di metodologia scientifica infatti (complementarità, casualità, indeterminazione, quantistica ecc.) non rappresentano proiettivamente il mondo fisico, ma offrono delle ipotesi, intese a rendere più operativo il nostro discorso sulla struttura del mondo. Voler istituire paralleli puntuali per es. tra geometrie non euclidée e cubismo; tra le teorie dei numeri transfiniti e degli insiemi ed astrattismo; tra la teoria dei giochi di Von Neumann e Morgenstern e l'action-painting; tra la geometria assiomatica di Hilbert e neoplasticismo o costruttivismo, ecc., appare altrettanto sfasato e ingenuo quanto credere che quelle teorie riproducano il mondo fisico "come è". Possiamo tuttavia riconoscere in tale mutuazione, ancorchè impropria, della terminologia, almeno la coscienza del problema critico, il tentativo di fornire il linguaggio critico di strumenti semantici più aderenti alle forme dell'arte attuale. E infine essa vuol dire, che quella discontinuità dei fenomeni, che rende oggi impossibile alle scienze ed alle filosofie di conservare valore assoluto all'antica immagine chiusa e permanente del mondo della natura e del mondo dello spirito, trova risposta nella fondamentale discontinuità della struttura formale di tutte le arti di oggi; inoltre (ma in connessione), che tale discontinuità non è da esse rappresentata, ma è; o, in altre parole: mentre le arti antiche ci davano l'immagine d'un mondo permanente e continuo, che doveva esser assunta da noi come tale, le arti di oggi non ci danno l'immagine nemmeno del discontinuo e dell'emergente: sono esse stesse emergenti e discontinue: talchè è la nostra temporalità in atto, e insomma possibilità aperta di scelta e di integrazione, che è inclusa nelle loro strutture. Onde si riconferma l'esigenza, per chiunque voglia intenderle e farne critica, di non considerarle "in sè", ma nella connessione dell'intero "campo di forze", quale ho cercato di proporre da tempo in miei scritti, e in questi stessi corsi. -

IX

In ogni caso, sembra piuttosto ovvio che, senza attuare questa sorta di aggiornamento semantico, sarà difficile che la critica d'arte elimini lo sfasamento deprecato da parecchi ma infine persistente, specie in Italia e particolarmente - è una constatazione che noi stessi dobbiamo fare per amore di verità - in ambito universitario. Salvo poche eccezioni qui, anche tra i giovani, innanzitutto si separa la storia dalla critica d'arte come fossero due distinte tecniche del pensiero: e la storia dell'arte viene esercitata secondo il "metodo" archeologico ottocentesco della schedatura e dell'attribuzione. Non può trarre in inganno l'effusione descrittiva od il "bello stile" di taluno: in realtà si tratta di uno scrivere forbito che decora una struttura, che fondamentalmente rimane quella del "conoscitore" che bazzica antiquari e "bodegoni", ma che ha poco da vedere con l'esercizio d'una critica conscia di se stessa, sia pure sul piano dello storicismo. Le nostre Università non hanno avuto fino a ieri - e in buona parte non hanno nemmeno oggi - innovatori metodologici maestri di storia dell'arte paragonabili, non dico ad un Riegl, a un Focillon, a un Wölfflin, ma nemmeno ad uno Schlosser, un Panofsky, un Sedlmayr; costoro anzi sono tuttora guardati con qualche sospetto, quando non sono accusati di "estetismo" - una curiosa posizione di arretratezza oltre che metodologica, mentale -; si capisce che per la maggior parte di codesti, occuparsi d'arte contemporanea in altro modo che non sia quello della facile ironia o del dileggio, sembrerebbe cosa poco seria.

La scuola - salvo eccezioni, per fortuna non infrequenti - è in arretrato rispetto alla critica militante: rispetto alla stessa critica giornalistica di divulgazione. Ma anche questa possiamo dire che si valga sempre di categorie davvero pertinenti, anche quando si occupa di fenomeni più vistosi dell'arte contemporanea?

Per es. quella, globale, sotto la cui etichetta è solitamente posta tutta l'arte attuale: quella dell'irrealismo. E' chiaro che essa - come del resto quasi tutte, fino all'informale - è di carattere soltanto negativo. Anche Hugo Friedrich, nel suo bel saggio sulla "Struttura della lirica moderna", lo constatava a proposito delle poetiche e della critica della poesia di oggi, almeno da Mallarmé in poi. Le categorie che usiamo correntemente (dell'irreale, dell'astratto, dell'informale ecc.) non hanno in effetti un significato strutturalmente attuale: sono soltanto inversioni di segno critico: sono negazioni del significato ottocentesco della realtà come natura e della forma come figura; e, pur negandola, si rapportano sempre a quella struttura. In tal modo, anche da parte dei critici acclamatori delle punte più avanzate dell'arte di senso, oggi, si mantiene implicita una polemica che ormai è priva di un continuo riferimento al passato; e in fondo si riesce a dire al pubblico che l'arte di oggi non è quella di ieri; ma non si dice quel ch'essa sia.-

X

E così la critica corrente, anzichè aiutare il pubblico a capire, il più delle volte contribuisce a disorientarlo. E a questo proposito, lasciatemi dire che mi sembra molto ingiusta l'accusa, che spesso si muove al pubblico odierno: d'esser negato, più di quello d'ogni altra epoca della storia, alla comprensione dell'arte del proprio tempo. Frattanto, gli inviti ch'esso riceve sono senza precedenti. Non vi sono mai state altrettante esposizioni, mostre d'opere d'arte di ogni genere e specie; nè altrettanti musei pubblici e raccoglitori privati. Mai gli artisti sono stati altrettanto ansiosi di interpretare essi stessi e di far conoscere agli altri la propria produzione e la propria poetica, invitando a visitare gli studi, parlando e scrivendo di sè e delle proprie opere e dei propri programmi.

Non vi sono mai stati altrettanti movimenti artistici e manifesti di cotesti movimenti. E il pubblico, in realtà, risponde a tale assertiva audacia dell'arte. Frequenta le mostre, ancorchè siano innumerevoli; dedica alle opere una attenzione impegnata, sebbene spesso polemica, quale non conosciamo in altre epoche in pari misura; acquista con crescente frequenza pubblicazioni sull'arte di oggi a prezzo elevato, ed anche, purchè lo possa, le opere, le quali han raggiunto prezzi per l'innanzi inauditi; mentre gli artisti che solo si sian fatti un po' di nome sono gratificati di premi in numero e misura crescenti, talchè all'antica figura dell'artista negletto, incompreso e affamato, si va sostituendo quella dell'artista miliardario ancor vivo, come Picasso e altri. E' questa un'epoca che trascura l'arte? Sembra vero l'opposto: sembra anzi che i fatti dimostrino che l'arte non ha mai conosciuto un momento più favorevole del presente; che mai v'è stata da parte degli uomini una così viva volontà di aderire alle sue forme anche le più arbitrarie e difficili.

Si obietta, naturalmente, che questo è un fenomeno di massificazione, provocato dal moltiplicarsi dei mezzi di diffusione e dal miglioramento economico; ma che è fondato su un radicale equivoco, che non è dissipato, ma aggravato dall'incessante ripetersi di messaggi figurativi: il quale non può che accelerarne l'entropia, il "consumo". Non si è avuto e non si ha - si dice - un accrescimento di autentica informazione qualitativa (la sola valida, in fatto d'arte); ma al contrario è avvenuto che l'esperienza estetica del pubblico, tanto ha guadagnato in estensione e in quantità, quanto ha perduto in qualità, e in capacità di interpretazione personale. Ma questa non è certo caratteristica del nostro tempo, se non per la sua ampiezza e penetrazione anche in strati sociali per l'innanzi esclusi dalla contemplazione gratuita della bellezza artistica, riservata alla élites: ed è chiaro che non si tratta di un problema estetico, ma di un fatto sociale. Giacchè il feno-

meno in sè rientra nell'antico ed eterno problema della lettura dell'opera d'arte. E' pacifico che in ogni tempo le "masse", leggendo, traducendo in sè le forme dell'arte, ne hanno sempre dato una versione che ne trascurava i più sottili e puntuali valori qualitativi: e ciò perchè la comunicazione, non oggi soltanto ma in ogni epoca, avviene per essa su un piano di semantica "consumata", o, se si preferisce, di gusto generalizzato e scontato. Compito della critica dovrebbe essere appunto, non già quello di continuare uggiosamente a piagnucolare sulla cosiddetta alienazione; ma di guidare le masse ad un'interpretazione dell'arte attuale più autentica, più qualificata. E, a proposito di alienazione - nei riguardi della fruizione di beni artistici, s'intende - mi sembra chiaro che le "masse" non sono alienate per nulla, non si sentono frustrate per nulla, che anzi non hanno mai avuto come ora un proprio, apertissimo campo di godimento estetico: che sia quello della canzonetta o del fotoromanzo, non importa, in relazione al problema dell'alienazione in se stesso; e che esso sia declassato a fenomeno di massa, presuppone una gerarchia di valori da parte nostra, in base alla quale noi diamo un giudizio su ciò che è artisticamente valido e ciò che non lo è, e infine decidiamo che le masse, escluse dal godimento di quel che consideriamo valido, sono alienate. Ma si tratta di un'interpolazione evidente, di una contaminazione nostra tra due campi di significato. - Nè l'alienazione può essere verificata a livello delle élites, sia culturali che economiche. Le élites culturali perchè aderiscono all'arte di oggi, con la quale sono dunque integrate; le élites economiche - nei paesi capitalistici - perchè hanno i mezzi per acquistare le opere che desiderano possedere, a qualunque titolo questo sia fatto. Oggi gli "alienati estetici" sarebbero da ravvisare semmai nella "zona intermedia" di certi intellettuali di estrazione borghese: e per la stessa ragione per la quale, dopo la rivoluzione dell' 89, non erano i borghesi parigini, che l'avevano fatta, a sentirsi alienati; ma gli aristocratici sopravvissuti o le bas-bleu: perchè si trovavano messi in margine, si consideravano ancora delle élites, ma detronizzate; così oggi, in fatto di arte si sentono alienati coloro che l'arte attuale ha privato del privilegio di contemplare degli oggetti praticamente inutili ma costosi: di godere di un bene (l'arte "vera e grande" appunto) cui soltanto pochi raffinati - essi - si consideravano in grado di apprezzare; e soprattutto, di possedere.

Tornando a noi: è chiaro che, per assolvere ai nuovi compiti che la nuova arte le propone, la critica non può più limitarsi all'uso di categorie negative; e perciò è opportuno che non respinga certe provocazioni epistemologiche che l'aiutano a rinnovarsi. E, per es., la considerazione dell'arte non più come territorio riservato alla contemplazione gratuita di forme "belle"; ma come campo di comunicazione, dove interagiscono le forze dei produttori e dei fruitori (che è poi il modo vero ed attuale, secondo me, e come cercherò di spie-

gare più innanzi nel corso, di identificare l'estetica con la linguistica generale), può impostare in maniera più operativa, anche il problema della "massificazione". In essa infatti possiamo ravvisare il tentativo, non solo d'apertura del fenomeno artistico, al di là di quell'ambito privilegiato in cui lo avevano confinato le estetiche antiche, verso nuove e più attuali possibilità di significati e di valori; ma di rispondere alla esigenza di tutti gli uomini ormai, ciascuno a suo modo, di ritrovare nell'arte la propria autenticità: di personalizzare un'esistenza sempre più livellata, attraverso l'esperienza artistica appunto, comunque compiuta: giacchè ogni esperienza artistica è un'esperienza di libertà, che non vuol essere più privilegio di alcuni, ma destino di tutti gli uomini.

E' ovvio però, ripeto, che questa presenza, che constatiamo, dell'arte nella cultura contemporanea, va interpretata e chiarita; e insomma deve divenire coscienza. Ad essa, come ho già detto, poco ha giovato finora la critica scritta; e meno ancora, quella non scritta. Coscienza è struttura intersoggettiva, e questa non ha luogo soltanto per mezzo della parola. V'è anche una critica muta, o implicita: per dar un solo esempio: il modo come le opere d'arte di oggi vengono presentate nelle esposizioni. Queste sono senza dubbio guidate da un criterio; ma non possiamo dire ch'esso interpreti sempre strutture e significati delle opere esposte: il più delle volte anzi li travisa, e così contribuisce non all'informazione, ma al disorientamento del pubblico. Il quale, dalla funzione esplicitamente dichiarata, dalla stessa struttura delle Esposizioni è invitato a considerare le opere d'arte di oggi proprio per quello che non sono. Le Esposizioni sono nient'altro che luoghi deputati alla contemplazione di forme gratuite, adunate al solo scopo di essere contemplate; mentre è pacifico che le opere dell'arte attuale saranno tutto ciò che voi volete, ma non sono, non vogliono essere in alcun modo forme contemplabili. Le Esposizioni insomma si mantengono ancora malgrado tutto nella dimensione dei musei d'arte antica, che sono stati in effetti i loro progenitori. Ma a sua volta il museo è, come noto, figlio di un'estetica, la quale si costituisce nel momento in cui la funzione e il significato vivi dell'arte s'arrestano; e si fa valere l'idea della gratuità di certi oggetti, che non servono più alla vita, ma vengono raccolti ed esposti soltanto per essere conservati ed ammirati. Quando ciò ch'era innestato nella vita - fosse, nel Medioevo, pala d'altare od altro oggetto di devozione o di servizio religiosi; o poi scultura o pittura inserite nello spazio agito e vissuto d'un edificio; o in altro modo cosa servibile alla vita concreta - diventa objet d'art, o statua o quadro da collezione o da Museo: insomma, si "vetrinifica", esso passa, dal concreto dell'esperienza integralmente temporale della vita, nel paese d'esilio di un'astrazione fuori del tempo. Siamo ben d'accordo col Duthuit: che, entrando nella dimensione del museo, degli oggetti, che per l'innanzi erano parte integrante d'una totalità

presente, diventano frammenti condannati all'inerzia. Insomma, si "destoricizzano"; e il lavoro dei critici e degli storici dell'arte è indirizzato a "ristoricizzarli": in un ordine tuttavia, che non può avere la connotazione dell'attualità.

Onde si legittima l'esistenza e la funzione del museo d'arte antica. Poichè le strutture formali e la funzione semantica dell'arte antica non coincidono più con quelle in atto della nostra vita presente, compito del museo è appunto quello di preservare e di rendere penetrabili da noi quelle coerenze strutturali "in sè", nelle quali risiede ora tutto il loro valore. Ma per le opere dell'arte contemporanea il museo è illegittimo; o, meglio, è un mezzo di comunicazione che, invece di chiarirlo, ne intorbidisce e ne falsa il significato anche formale: giacchè respinge e situa in un "passato", che solo è contemplabile, delle strutture presenti, incontemplabili perchè vissute: con tutte le tensioni di significato della nostra attuale esperienza; con tutte le funzioni e le istanze, personali e sociali, che danno concretezza ed attualità al vivere.

Tanto più che oggi, come ho cercato di riassumere, è la stessa arte che deliberatamente, violentemente respinge la rappresentazione e quindi la contemplabilità: se mai v'è stata una arte che non è da museo, è proprio quella attuale, la cui tendenza fondamentale è precisamente l'opposto del museo: è, come s'è visto, quella di rendere l'opera identificabile con l'esistenza. E non da ora: almeno dagli inizi del secolo. Quando Boccioni, per es., nel 1914, scriveva "noi porremo lo spettatore nel centro del quadro", voleva dire appunto che nella nuova pittura lo spazio non doveva essere rappresentato e contemplato, ma vissuto: perciò doveva coincidere con lo spazio-tempo dello spettatore. Quando poi qualche anno fa i "disintegristi" proponevano di disintegrare gli elementi figurativi del quadro e di spargerli intorno allo spettatore (il quale così poteva entrare materialmente nella pittura come si entra in un'architettura), manifestavano più radicalmente la stessa esigenza di far coincidere esistenza ed immagine, spazio dell'opera e tempo dell'uomo. S'intende, che alla base di questi programmi v'era, insieme con un'esigenza autentica, un equivoco critico che è facile sfatare. Boccioni presumeva di porre lo spettatore al centro del quadro, mentre il quadro stesso rimaneva un oggetto di contemplazione gratuita, appeso alla parete; i disintegristi volevano spargere intorno allo spettatore dei frammenti, tuttavia di un "quadro", del quale non superavano in tal modo, ma solo suddividevano e moltiplicavano, lo "spazio contemplato". E' chiaro che l'identificazione non si ottiene mantenendosi in quella classe privilegiata di opere, che sono i quadri e le statue. Essa invece è immediatamente data con linguaggi strutturalmente attuali: quello del cinema per es.: la cui tecnica, a riprova, va sempre più includendo il campo dell'esistenza dello spettatore: allargando, protendendo, curvando lo schermo, fino agli ultimi esiti del circarama: dove lo spettatore si trova effe-

tivamente posto al centro del quadro: il quale però non è affatto un quadro: è una struttura del tempo; è tempo che attualmente si svolge e coincide col nostro. O, rimanendo nell'ordine degli "oggetti": non son certo i quadri da esposizione che possano disintegrarsi per vivere con noi. Vi sono forme che non han bisogno di disintegrarsi per essere immediatamente vissute: sono quelle degli oggetti d'uso, che abbiamo su di noi e intorno a noi, integrati nella nostra vita in atto: essi non hanno un proprio "spazio contemplato", ma approfittano, per così dire, del campo del nostro vivere e agire. E bene si comprende la particolare rilevanza che, oggi appunto, ha assunto il problema della loro estetica (e quella connessa del disegno industriale ecc.).

Già di per sé dunque i quadri e statue - oggetti costituitisi tradizionalmente per rispondere ad intenzioni rappresentative - non sembrano ormai i veicoli più adatti per metter in forma un Kunstwollen che ha abolito la rappresentazione: essi poi non possono che fuorviare ancor più la comprensione del pubblico, quando sono offerti in Esposizioni che ne sanzionano e ne aggravano l'equivoco situandoli nella dimensione del museo di arte antica. Infatti, c'è poco da illudersi: il 90 % del pubblico che frequenta per es. la Biennale, ancor oggi, guarda e riguarda, si sforza di capire: ma in realtà non comunica. E non è propriamente, come si dice di solito, perchè respinga l'arte attuale in toto: anzi vi sono indici sufficienti per credere che vi aderisca e vi partecipi, seppure, s'intende, il più delle volte al livello della comunicazione divulgata. In tutto ciò che è nell'ordine del vissuto, il pubblico preferisce forme in qualche modo "moderne": se può farsi una casa, vuol almeno uno spunto di spazio continuo per es. nel soggiorno; per le pareti e i soffitti sceglie tinte atonali, astratte, senza disegni, o con disegni non naturalistici, così per le stoffe di arredamento o delle vesti, per i mobili e insomma per tutto quanto adopera. Anche alla ultima beghina oggi repugnerebbe comprare una macchina per cucire "figurale" e non astrattista: con le decorazioni floreali delle Singer 1905, che riflettevano appunto l'ultima divulgazione di un'arte fondata sulla figura; anche l'ultimo ragionat che ha fatto quattrini si vergognerebbe di avere un'automobile che non fosse di forma astratta. E non è che questo gusto sia imposto alle masse: anzi è vero il contrario. Come ben sanno gli studiosi di disegno industriale, la scelta della forma d'un oggetto d'uso da parte dei produttori è suggerita dal criterio della vendibilità: l'industriale poco si cura di problemi estetici e, se adotta un determinato progetto, non è certo perchè si voglia mettere allo sbaraglio di forzare gli eventuali acquirenti alla modernità; ma perchè sa che in tal modo rende l'oggetto più appetibile, in quanto esso va incontro, come si dice, al gusto del pubblico. Tutt'al più si potrà dire che, se è intelligente, indovina la "direzione" di questo gusto, in modo da precederlo di quel grado che è calcolabile per ottenere il massimo di apprezzamento

al momento della messa in vendita del prodotto.

Non possiamo dunque non ravvisare anche per questi indici la presenza attiva dell'arte nella cultura contemporanea: il repertorio generalizzato di colori e di disegni che anche la "massa" preferisce, è quello stesso che costituisce il lessico corrente del linguaggio figurativo attuale. Questo invece - e non già nelle "punte" poetiche individuali, ma proprio nella divulgata genericità di lingua - rimane incomprendibile al medesimo vulgo, o lo indigna, quando egli se lo ritrova dinnanzi nei quadri delle esposizioni. Un esempio, tra i molti, s'è avuto anni fa alla mostra di Picasso alla Biennale: la maggior parte di coloro che trovava i quadri incomprendibili o grotteschi, apprezzava invece le ceramiche di Picasso: se le sarebbe portate a casa volentieri. Eppure, quadri e ceramiche eran stati dipinti dal medesimo artista, col medesimo linguaggio pittorico: onde, se questa struttura formale fosse davvero incomprendibile alle masse, esse dovrebbero respingerla sempre, senza pregiudizio degli oggetti nei quali si concretava.

Il fatto è, che anche le masse in realtà partecipano della situazione figurativa attuale: intesa, come dicevo, nella sua globalità di campo d'azione e d'esperienza artistica. Anche il gusto del grosso pubblico aderisce alle forme in senso lato astratte, le preferisce anzi alle antiche immagini mimetiche perchè sente che più di quelle rispondono alle strutture della vita attuale, concreta; ma soltanto quando si incarnano in oggetti che non debbono essere contemplati ma usati: vale a dire, si identificano col vissuto. Mentre invece non le comprende, e meno ancora le ama, quando quelle stesse medesime forme ritrova sotto la specie del quadro: cioè di qualcosa che gli viene presentata in un museo, la cui sola funzione, specifica e dichiarata, è di soddisfare una contemplazione gratuita.

Onde, per concludere: verificare la presenza, cioè il grado di comunicabilità autentica, dell'arte contemporanea, comporta da parte nostra l'impegno in una revisione profonda del nostro strumento critico; e, in connessione, dei modi stessi di divulgazione della conoscenza dell'arte. Sarà un giorno felice, quello in cui le esposizioni spezzeranno le loro strutture anchilosate problematizzandole, allargandole a contenere tutto il campo dell'attività formativa: talchè anche quadri e statue, inseriti nel vissuto, non saranno più oggetto d'incomprensione, od occasione per curiosità snobistiche sempre più stanche e squallide (dalle quali gran parte dell'umanità si sente esclusa come da un territorio misterioso e riservato); o ad una sorta di storicità ironica e derisoria. Superata l'historicité de la mort, come definiva Merleau-Ponty la dimensione del museo, che rende "le peintres aussi mystérieux pour nous que les pieuvres ou les langoustes", le esposizioni potranno divenire il mezzo, col quale tutti gli uomini saranno guidati a recuperare l'arte recuperandosi: riconoscendo in essa la radice della propria umanità.-

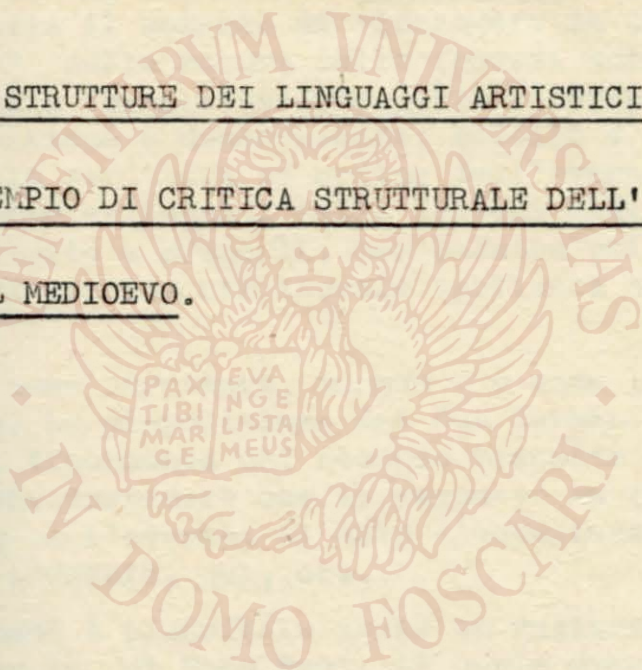
(Segue INTRODUZIONE)

II

LE STRUTTURE DEI LINGUAGGI ARTISTICI

ESEMPIO DI CRITICA STRUTTURALE DELL' ARTE

DEL MEDIOEVO.



I

In questa introduzione, che è comune ai corsi di Estetica e di Storia dell'Arte medievale, mi limito a proporzioni semplici e preliminari. Il titolo del corso di Estetica è: L'Estetica come linguistica generale e come fenomenologia dell'arte; ovviamente, l'accento sarà posto ora sul primo termine della coppia, cioè sulla considerazione linguistica: giacchè sarà questa che dominerà metodologicamente nelle lezioni di storia dell'arte, pur essendo problema filosofico, che interessa dunque l'Estetica. Intendere l'arte come lingua, importa partire da una concezione strutturale dei fenomeni. Non è questo tuttavia il momento di riprendere le discussioni ormai "classiche" sulla natura delle ipotesi scientifiche, sulla funzione della formalizzazione nella ricerca, sui rapporti tra sperimentazione e osservazione, modello e realtà empirica, ordine della struttura ed ordine dell'evento, etc.: questi punti saranno sviluppati nelle lezioni dedicate all'Estetica. Qui mi limito a proporli, per passare poi a dar un esempio concreto di critica strutturale applicata all'arte del Medioevo.

Arte, come struttura, dunque - o come lingua - ed arte come evento. La disposizione dei due termini non significa che vi sia una dipendenza del secondo rispetto al primo. Taluno anzi potrebbe sostenere che il rapporto va invertito: giacchè il primum è l'evento: il dato d'esperienza sincronico, immediato: il presente, qui, ora.

Senonchè è plausibile anche un ragionamento diverso, come quello per es. di Enzo Paci, il quale dice: "ch'io lo voglia e no sono sempre in una situazione strutturata, e cioè in un sistema di condizionamenti interdipendenti nessuno dei quali sarebbe possibile senza l'altro. Se parto dal "pensiero", al pensiero la struttura apparirà come un risultato, come una sintesi di varie connessioni e di vari aspetti - ma in realtà la struttura non è la sintesi raggiunta dalla riflessione, quanto, piuttosto, il punto di partenza. Il concreto appare al pensiero come una sintesi delle distinzioni analitiche che il pensiero ha dovuto compiere - o come l'unificazione di varie prospettive. Questa però è un'apparenza, anche se inevitabile. La struttura è un plenum e non l'unione dei risultati di molteplici analisi. La struttura è concreta: è il punto di partenza della stessa riflessione che ha le sue radici nelle cose stesse. Ciò vuol dire che la struttura è prima, originaria, radicale".

Questo ragionamento è legittimo: ed alla fine è, come chiunque di voi sia un po' informato sul pensiero moderno, di derivazione marxistica. Già Carlo Marx infatti nel suo saggio Per la critica dell'economia politica (uscito con questo titolo nell'edizione italiana, Roma 1957) aveva scritto (pag.

188): "Il concreto è concreto perchè è sintesi di molte determinazioni e unità, quindi, del molteplice . Per questo esso appare nel pensiero come processo di sintesi, come risultato e non come punto di partenza, benchè sia l'effettivo punto di partenza, e perciò anche il punto di partenza dell'intenzione e della rappresentazione". Come avete udito, sono quasi le stesse parole di Paci: e del resto, chi avesse frequentato altri miei corsi, potrebbe ricordare quante volte io abbia attratto la vostra attenzione sulla caratteristica, per me fondamentale, del pensiero di Marx, che è appunto quella totalizzante: di riportare sempre ad una totalità concreta la sua indagine sulle diverse esperienze e sulle diverse azioni degli uomini.

Personalmente - e in modo particolare affrontando i problemi estetici - non riconosco la necessità di postulare una priorità delle strutture sulla puntualità degli eventi. Vi è un'interrelazione reciproca, che non ammette privilegi. Mi fermerò a lungo, in seguito, - perchè è indispensabile anche in sede estetica - sul lavoro compiuto in questi decenni del nostro secolo dalla linguistica; per ora mi basti richiamarvi al testo, di dominio pubblico, che ha segnato una delle svolte più rivoluzionarie della linguistica contemporanea: il Cours de linguistique générale di Ferdinand de Saussure, professore all'Università di Ginevra dal 1891 al 1913, anno della sua morte. - Questo libro famosissimo ha una genesi interessante, più curiosa ancora di quella, che vi ho raccontato l'altr'anno, dell'Esperienza e Giudizio di Edmund Husserl. Esso compare nel 1916 e non fu scritto da Saussure, morto ormai da tre anni; ma da due suoi scolari, Charles Bally e Albert Sechehaye - che non erano nemmeno suoi assistenti - e non su cartelle inedite, sia pure integrate, del maestro (come l'Erfahrung und Urteil di Usserl); perchè è noto che Saussure aveva l'abitudine non solo di non fare dispense, s'intende; ma di distruggere le cartelle che gli eran servite per le lezioni - : quel testo fondamentale, che ha rivoluzionato la linguistica moderna, è stato compilato sui quaderneti di appunti personali che prendevano rapidamente (ed è facile credere, anche in modo incompleto e in parte inesatto) gli studenti che volevan fare il suo esame. Tuttavia, ripeto, questo breve libro (se ne sta preparando una nuova stesura integrata su altri appunti trascurati dai primi compilatori), che sfrutta notazioni saltuarie e talvolta ingenuie, ma ricorrenti nelle loro linee fondamentali (perchè Saussure, come pure è noto, riprendeva ad ogni corso lo stesso argomento: come Husserl, del resto), questo breve libro ha fissato dei concetti basilari, delle idee-forza per così dire, ed anche una terminologia, che non ha ancora cessato di essere feconda. Quando noi oggi sentiamo parlare continuamente, e leggiamo anche nelle pagine letterarie dei quotidiani, di segno linguistico, della

dualità langue / parole, o di quella: significante / significato; o dell'altra dualità: diacronia / sincronia, usiamo termini saussuriani, il cui impiego si è dilatato ben oltre il campo della linguistica in senso stretto. Per non portare ora troppo lontano un'analisi che svolgerò in seguito, e che qui vorrebbe valere soltanto quale esempio per chiarire un concetto iniziale: prendiamo la coppia langue / parole. E' chiaro che la langue è la struttura della lingua: è il sistema connesso di segni "in cui i termini sono solidali tra loro e il valore dell'uno risulta dalla presenza simultanea degli altri" (Cours, p. 159): è lo strumento comune di comunicazione tra gli uomini sul piano non dell'individuo ma della società: non vi è lingua se non vi è una comunità di comunicanti i quali riconoscono insieme il significato dei segni: giustamente dunque Saussure diceva che la linguistica, sotto questo aspetto almeno, rimanda ad una scienza generale più ampia (ch'egli proponeva di chiamare "semiologia") la quale avrebbe il compito di studiare "la vita dei segni nell'ambito della vita sociale": ed è ciò infatti che han fatto e fanno parecchi che son venuti dopo di lui, anche nel campo dell'estetica. Vedremo meglio, come ciò sia possibile proprio in virtù del carattere strutturale della langue: essa può essere strumento di deposito della memoria e di comunicazione tra gli uomini proprio perchè è una struttura, vale a dire ha quella connessione, quell'astrazione, se si vuole, dalla puntualità dell'esperienza immediata di ciascuno, e quella omologazione, cioè riduzione dei significati ad un livello logico virtualmente comune a tutti, per cui appunto la comprensione reciproca è possibile. E' chiaro anche, infine, che la langue è una formazione storica, cioè si pone nell'ordine diacronico.

Ma è altrettanto chiaro, che la langue non esisterebbe senza parole e cioè senza l'atto concreto ed individuale di colui che parla, qui, ora. Io, in questo momento per parlarvi adopero la lingua italiana, voi per rispondermi usere la stessa lingua - o anche un'altra comprensibile a entrambi: questo non sposta il problema - impiego cioè una struttura linguistica che è veicolo di comunicazione tra noi perchè tanto voi che io abbiamo in comune il campo di significato dei segni, cioè li poniamo ad un livello logico che è più o meno il medesimo per me e per voi. Ma se io non pronunciassi queste parole (dal momento che ora sono io che parlo) non "presentificassi" questa langue, non compiessi il gesto linguistico immediato il quale assume sì una struttura ma in quanto ne crea per così dire la operabilità, non esisterebbe nemmeno la struttura se non come astrazione ipotetica. La diacronia della lingua vive dunque, in concreto, nell'atto sincronico della parola, cioè nell'atto del mio effettivo parlare presente. Queste sono le due "facce" della lingua, che non si escludono, anzi si condizionano a vicenda. E' vero che a un certo punto del Cours (p. 38) De Saussure dice che la langue e le parole sono "due cose assolutamente distinte"

- e questo ha fatto correre, come si dice, fiumi di inchiostro -. E' possibile che il carattere schematico e perentorio dell'affermazione rifletta la rapidità e la sommarietà della nota appuntata dallo studente nel suo quadernetto; o anche un certo martellato che è frequente, anzi spesso necessario, nella parola parlata (appunto: un "gesto" caricato, che non reggerebbe alla riflessione della parola scritta: verba volant). In ogni caso, lo stesso Saussure altrove precisa: "Il linguaggio ha un lato individuale e un lato sociale, e l'uno non si può concepire senza l'altro"; o anche "questi due oggetti (langue e parole) sono strettamente legati tra loro e si presuppongono l'un l'altro; oppure, concludendo "vi è interdipendenza tra langue e parole: la prima è insieme strumento e prodotto della seconda".

Riprenderò più innanzi l'argomento, estendendolo ad altri campi di indagine che vanno sotto il nome di strutturalismo. Sarà un buon esito se, a termine di un discorso nel campo dell'Estetica - che si presta singolarmente ad un'integrazione siffatta - sarò riuscito tra l'altro, a farvi intravedere una possibilità (non dico la sola) di saldare la frattura tra le "due culture" - la letterario-umanistica e la scientifico-tecnica - quella frattura, che viene continuamente denunciata oggi come in via d'approfondirsi: come un motivo particolarmente grave e nefasto della crisi della nostra civiltà, attuale.-

II

Il saggio, famoso, di Charles Percy Snow sulle "Due Culture", apparso nel 1959 ma solo nel luglio dell'anno scorso (1964) pubblicato in italiano, non ha avuto da noi, tutto sommato, una buona stampa: lo si è definito, in generale, troppo semplicistico e infine sorpassato. Del resto, lo stesso autore, nelle note aggiuntive del 1963 ammetteva i difetti del suo pamphlet: "Non era necessario che le parole fossero quelle giuste; ma il momento, che nessuno avrebbe potuto prevedere in anticipo, era quello giusto. E quando venne, all'apprendista stregone non restò che star a guardare il tumultuoso torrente scaturitone": infatti esso scatenò immediatamente discussioni e polemiche violentissime, dall'una e dall'altra parte. E lo stesso presentatore dell'edizione italiana, Ludovico Geymonat, non nascondeva, nella sua prefazione, il carattere in certo modo incompleto e a così dire soltanto descrittivo, della denuncia dello Snow. Il quale tuttavia aveva avuto il merito di metter il dito su una piaga reale, e d'averlo fatto, sperando, almeno, che la sua denuncia portasse ad una riflessione, e ad un superamento, delle insufficienze del sistema educativo vigente in Inghilterra. Aggiungeva Geymonat che le cose per questo lato non vanno certo meglio in Italia; anzi, una riforma che colmi il passato tra le "due culture" "richiede nel nostro paese un mutamento forse più radicale che in Inghilterra. E' ben noto infatti che le nostre istituzioni scolastiche si reggono su una tradizione filosofica che da secoli afferma (sia pure con notevoli varianti) l'assoluta separazione del "vero" sapere del sapere tecnico-scientifico, ed è anzi giunta a sostenere (con l'idealismo crociano) che l'attività scientifica non fa parte in alcun modo dell'attività conoscitiva. Stando così le cose, non è possibile in Italia, illudersi di poter rinnovare le istituzioni scolastiche senza affrontare una previa, approfondita discussione del rapporto scienza-cultura (su un piano largamente filosofico)".

Se ci si pensa, fu infine proprio questa condizione mentale, che suggerì a Benedetto Croce quell'affermazione famosissima - e che parve spregiudicata, mentre in effetti discendeva da quell'antico pregiudizio e che nella Divina Commedia - la citazione è d'obbligo, se non altro perchè siamo in "anno dantesco" - quel che si doveva apprezzare erano i singoli "episodii", o quadri, o personaggi, o "gesti" del sentimento, presi a sé, avulsi dalla struttura del poema sacro, perchè questa era "scienza", e pertanto non-poesia - anzi, addirittura non-cultura - .

Sembra strano che non ci si rendesse conto d'un fatto assai semplice; e cioè che la Divina Commedia si può considerare tanto sotto la specie degli "eventi" poetici, quanto

sotto la specie della struttura linguistica; ma non è consentito praticare la contaminatio, che risulta dal giudicare gli eventi come strutture e le strutture come eventi. Infine, l'eccezione di Croce, e di altri, può acquistare validità soltanto se la Commedia è indagata come struttura; e, proprio sotto questo aspetto, proprio se la si assume come lingua (o meglio, per essere più vicini al De Saussure, come langue) essa non è strutturalmente diversa da qualunque proposizione scientifica: si tratta dunque d'una patente aporia. -

Ma, certo, non è nemmeno deprecando l' "eccesso di specializzazione" degli scienziati, e suggerendo ad essi di leggere Proust o Joyce o Musil, e consigliando ai letterati di studiarla la fisica quantistica, etc. (come vorrebbe Snow) che si può sperare di colmare il passato tra le "due culture": tanto più, che ho l'impressione che il consiglio sia infine anche superfluo, giacché Proust e Joyce e Musil etc. sono letti forse più da scienziati (medici, soprattutto) che da "letterati" di professione; e d'altro canto, vi sono ben pochi critici o puranco giornalisti, che non s'aggiornino su Einstein, Planck, Norbert Wiener e così via. Il passato non si colma buttandoci dentro dei detriti; ma partendo dal riconoscimento, del resto ovvio, che ambedue le culture hanno una struttura logica comune, vale a dire, si esprimono attraverso quella catena di simboli che è la lingua (seppure articolata, ma non sempre, in diversi segni) e quindi il passato, la differenza, è nell'ambito dei significati che noi denotiamo usufruendo dei segni d'una lingua, che nell'un caso e nell'altro, in quanto tale, ha sempre una struttura logica; onde, se si vorrà mettere il dito sulla radice del problema (cioè compiere un'autentica ricerca d'origine fenomenologica) non si dovrà certo arrestarsi alla contrapposizione tra i significati dei diversi campi, denotati dalla stessa struttura. Dovremo, ovviamente, risalire più indietro - se vogliamo, al punto d'origine della lingua, anteriore alle sue connotazioni che usa dire scientifiche, o poetiche.

Su questo punto dunque, soprattutto, approfondiremo la nostra analisi, dalla quale è possibile escano indicate in sufficienze non soltanto dell'idealismo ma anche dello storicismo - giacché, posso dire anticipando ora, ma in effetti proseguendo un discorso impostato specialmente dal Lévi-Strauss e da me stesso riferito e condotto innanzi in lezioni degli anni passati, la "storia" non è, come parve a tanti pensatori del secolo scorso ed anche del nostro, identificabile con l'esperienza tout court; non è la realtà, ontologicamente intesa; essa è detta e scritta da noi, e pertanto è una rappresentazione, che noi compiamo della realtà, innanzitutto secondo un processo di omologazione a quella struttura simboleggiante che è la lingua; inoltre, operando in questo campo omologato per mezzo di scelte in base a determinati codici.

Ma anche su questo argomento ci fermeremo più innanzi; per il momento basterà osservare che con un'indagine siffatta la "ri

cerca d'origine" della cultura, viene spostata dal piano storico, dentro il quale era rimasta finora, al piano, per intenderci, antropologico, o anche biologico, fisiologico, etc. vale a dire, nell'ambito d'una cultura, che non è quella letterario-umanistica in senso tradizionale, ma piuttosto la scientifico-tecnica; onde, su questo piano, il fossato apertosi tra le due culture si può considerare colmato - o colmabile.

Naturalmente, non mancheranno i filosofi di maniera conformistica a rivoigere, ad un modo siffatto di impostare i problemi filosofici, e in particolare il problema estetico, l'accusa d'una "ricaduta" sul vecchio e scontato positivismo ottocentesco - il quale tuttavia, proprio in questa nostra Facoltà padovana, ha avuto una scuola tutt'altro che trascurabile, e in ogni caso di livello europeo, da Roberto Ardigò ad Erminio Troilo -. Ma è superfluo aggiungere, che non è il caso di preoccuparsi di tali accuse, che alla fine discendono dalla vecchia polemica dell'idealismo, assunta in Italia col caratteristico fanatismo degli epigoni. Noi non accettiamo preclusioni preventive di questa portata - alla cui stregua si dovrebbe accantonare, per es., anche il pensiero d'un grande cattolico, quale fu il padre Theilard de Chardin, etc. - Se ci sembrerà utile, non esiteremo a servirci, per la nostra indagine estetica, degli apporti di scienziati, normalmente esclusi dal tradizionale umanesimo: matematici, fisici, biologi, medici, etc. Il pericolo per noi, nel condurre un discorso filosofico con tali agganci, è di cadere nel diletterismo; di assumere i risultati della ricerca scientifica in modo generico e sfocato, forzandoli anche oltre il limite legittimo, per portarli a denotare significati che facciano buon gioco al nostro programma di dimostrazione. Ciò è avvenuto e avviene continuamente, per es., a proposito della teoria dell'informazione, o della teoria degli insiemi, o dell'indeterminazione trasferite dal campo matematico a quello più generalmente culturale; o della cibernetica, forzata ad offrire schemi di comportamento; senza parlare poi dei parametri sociologici, utili per l'indagine della "civiltà di massa", inseriti pari pari, il più delle volte orecchiando, in discorsi puntuali sulle opere d'arte - e così via -. Fatti di questo genere, di cui abbiamo esempi ogni giorno, non è che, anche nella loro sfocatezza, manchino di significato, per l'osservatore spregiudicato e attento. Essi per es. ci dicono che, sia pure talvolta in modo grossolano, spesso equivoco, necessariamente provvisorio tuttavia, il "travaso" da una all'altra delle "due culture" esiste; è in atto; e in effetti non vi è scienziato - da Einstein, Planck, Kohr, Russel, Wiener, Freud, etc. etc. - che non sia anche umanista, cioè che non tragga dalle sue esperienze e dalle sue teorie rigorosamente scientifiche un tentativo di rappresentazione totale

della natura e del destino dell'uomo; mentre d'altra parte sarebbe difficile citare un "umanista" di qualche valore, che a sua volta rifiuti di prendere atto, almeno, degli esiti più vistosi del lavoro, strettamente specialistico entro la sua sfera, degli scienziati. E, se nascono equivoci da parte degli umanisti, che non sempre comprendono il significato rigoroso d'una teoria scientifica sorta a dimostrare una particolare e ristretta rappresentazione simbolica - e progettazione relativa - dell'esperienza, sarebbe altrettanto facile citare i nomi di "scienziati" che non hanno compreso il pensiero, per es., di Husserl o di Heidegger, pur facendo esplicito riferimento alla fenomenologia o all'esistenzialismo e così via. E' chiaro che l'integrazione tra le "due culture" avviene seguendo un processo di lento e faticoso assestamento, fertile di détours e di errori puntuali da una parte e dall'altra; ma avviene; e questa constatazione per noi importa di più, di tutte le ricorrenti doglianze. -



III

Questo preambolo era necessario, per impostare le linee di quello che sarà il mio discorso di quest'anno. Ma prima, mentre siamo in sede d'introduzione, vorrei anche ricordare, senza presunzione alcuna s'intende, che il metodo dell'analisi strutturale delle opere d'arte, è stato seguito da me da quando sono salito su una cattedra universitaria, cioè ormai da più che trent'anni. E vorrei darvene la prova (che del resto potrà esservi confermata leggendo i miei scritti); ma non per rivendicare una priorità - che sarebbe sciocco -; quanto perchè quel che ripeterò (perchè già detto e scritto altre volte) potrà servire d'esempio della possibilità di fare la critica d'un'opera d'arte interpretandola insieme come struttura linguistica e come evento o gesto espressivo; insieme come langue e come parole; insieme nell'ordine diacronico e nell'ordine sincronico. Inoltre, la mia analisi vorrebbe indicare, qualificare, il campo, nel quale i fenomeni dell'arte si connettono, e il modo come si connettono, con i fenomeni della cultura, nel senso più largo, dell'umanità in un determinato momento storico. - Sceglierò un'opera illustre, se mai ve ne furono; la Divina Commedia, e non solo perchè siamo in anno dantesco; ma perchè l'opera si presta singolarmente ad illustrare la tesi fondamentale del mio pensiero estetico. Infatti, forse nessun'altra ha una struttura linguistica così connessa, e coerente; e relazionabile alla rappresentazione del mondo dell'epoca in cui fu scritta; e forse nessun'altra è, nello stesso tempo, altrettanto ricca di eventi, di creazioni poetiche immediate. In più, si tratta d'un'opera di poesia, non di arte figurativa; ed il fatto che ne possa parlare io - che non sono un critico della letteratura italiana o un filologo romanzo, ma uno storico dell'architettura e delle arti figurative del Medioevo, e a latere un critico militante dell'arte contemporanea - può essere una riprova implicita, che lo strumento dell'analogia strutturale - s'intende, se adoperato con la dovuta cautela - in fin dei conti, funziona.

Quanto mai s'è parlato e si parla di Dante e della Commedia! Al punto, che parrebbe davvero che a noi non rimanga nulla, se non ripeterci. Ma il fatto è, che codeste grandi opere della parola umana si connotano precisamente per la loro interpretabilità inesauribile. Ogni epoca, ogni uomo, leggendo la Commedia, ha creduto forse di riferirsi ad un dato, immutabile nel tempo, che stesse lì, sempre uguale a se stesso, ad aspettare le successive analisi, più o meno penetranti. In realtà le opere d'arte non sono un dato immutabile; esse sono prese nella nostra sorte; cambiano con noi, ed ogni nostra lettura è meno una constatazione del loro essere, che una confessione del nostro esserci, e insomma diventano un paradigma di tutta la nostra, attuale, tesi del mondo. - E che

oggi, questa, dopo tutta la lotta contro Hegel e l'idealismo, dopo tutta la rivoluzione del metodo delle scienze fisiche e naturali, abbia condotto al riconoscimento (od al recupero se si vuole, o alla coscienza) che le operazioni propriamente umane si compiono nell'ordine delle strutture, non mi sembra contestabile.-

E in che consiste questo metodo (non è, ovviamente, un sistema, nè una dottrina)? Consiste (e in ciò non vi è differenza sostanziale tra scienze fisiche e scienze dell'uomo: onde deviare, come già dissi, la situazione della dictonia tra le "due culture", nell'interpretare un insieme di fenomeni che ci presenta l'esperienza, come un campo, cioè come un sistema di relazioni reciproche, in cui ogni elemento è funzione degli altri. Ho già avvertito che, perchè ciò sia possibile occorre che il campo sia omologo: vale a dire, che in esso ogni elemento sia connotato dalla stessa struttura logica: per cui, operando in un punto, operiamo sull'intero campo. In altre parole: entro un campo omologo noi possiamo stabilire dei percorsi logici, che ci consentono di agire su eventi che, come tali, potrebbero trovarsi a livelli non omogenei. I. che può sembrare ovvio, e dunque inutile a dirsi. Ma se riflettiamo oltre il piano tecnico, ci accorgiamo che offre una possibilità virtualmente illimitata di umanizzare il mondo. - Perchè dico questo? Perchè evidentemente ciò che connota l'uomo come tale fin dal suo apparire, che lo distingue specificamente da ogni altro animale anche superiore, è proprio questa capacità di stabilizzare, o se si vuole, di logicizzare, l'esperienza.

Questo sarà, come ho già anticipato, il tema che cercherò di impostare nello sviluppo del corso di Estetica di quest'anno. Frattanto, constatiamo che l'esperienza di ogni altro animale anche superiore, delle stesse scimmie antropomorfe, non costituisce struttura. Ma quando l'uomo, anche il più primitivo e selvaggio, comincia a scegliere ed a scheggiare le selci in vista d'una funzione ripetibile: e dunque progetta, nel tempo, una serie di azioni, imposta un ordine diacronico - quando comincia a tracciare dei segni, i quali gli fanno presente una forma, che rimane tale anche attraverso la diacronia, e dunque ne afferma la validità sincronica; quando soprattutto comincia a parlare: a nominare le cose, a legare un soggetto a un predicato, ad articolare un verbo, cioè a costruire una struttura, una catena di simboli significanti, che poi consegnerà alla scrittura: allora vi è l'uomo: comincia la vicenda dell'umanità, che è singolare, in tutta la serie zoologica. E qui appunto non si deve aver timore di passare dal campo storico (o "spirituale") a quello antropologico o biologico, e riconoscere per es. che le strutture: così tipicamente, anzi esclusivamente umane, che sono la progettazione e fabbricazione di utensili, e l'articolazione della lingua, sono in relazione con la struttura del cervello dell'uo-

mo. In tutti gli animali superiori il cervello è per così dire un'immagine neuromotrice dell'individuo, nella quale sono "rappresentate" le parti e le funzioni vitali del corpo: l'esplorazione elettrica e la neurochirurgia hanno consentito di determinare con precisione a quali parti del corpo si riferisca ogni gruppo di cellule che formano quest'immagine, la quale risulta per così dire capovolta: le fibre che interessano la motricità della testa e dei membri anteriori, si trovano più vicine al "pavimento" cranico; quelle dei membri inferiori, dei piedi, per es., invece, prossime alla volta. Ciò è comune si può dire a tutti gli animali superiori. Ma quel che distingue il cervello umano da quello degli animali non è soltanto che esso possiede un numero superiore di connessioni dei propri "comandi" nervosi con l'apparato corporeo tra loro (nell'uomo si sono contati circa 14 miliardi di connessioni cervello-cervello e cervello-corpo); ma che ha, in più, una zona "gratuita", dove convergono tutte le rappresentazioni, in situazione a così dire di libertà.

Anche nelle scimmie tutte le parti e le funzioni del corpo sono distintamente raffigurate nella corteccia cerebrale: anche il loro cervello possiede, lungo il solco di Rolando, sulle circonvoluzioni frontali ascendenti, una zona motrice primaria nella quale si possono separare con precisione i gruppi di neuroni che "rappresentano" e controllano la faccia, le dita delle mani, i membri superiori, il tronco, i membri inferiori; e in questa "immagine" netta di tutte le parti del corpo la faccia e le mani hanno una rappresentazione dominante. Ma, ciò malgrado, vi è un abisso tra il cervello dell'uomo e quello delle scimmie: vi è una differenza fondamentale non soltanto quantitativa, ma strutturale, come hanno provato gli studi antropologici di questi ultimi vent'anni, - che hanno sfatato la vecchia teoria che l'uomo "discende dalla scimmia". L'uomo, anche allo stadio della sua più remota preistoria, cui si possano far risalire i più antichi reperti di arcantropi, è sempre stato uomo: ha sempre avuto i piedi, innanzitutto, cioè la sua stazione e deambulazione sono sempre state erette, il che frattanto gli ha consentito di usare gli arti anteriori liberamente - e di averne dunque una rappresentazione libera nella corteccia cerebrale.- Alla stazione eretta ed alla libertà della mano ha corrisposto sempre una scatola cranica notevolmente svincolata nella sua volta mediana (come attestano i reperti anche più remoti dell'archeologia antropica) e dunque un cervello già organizzato per rappresentarsi e programmare i propri gesti e le proprie parole. Per poter creare degli utensili, anche i più elementari, infatti, e per poter parlare, e poi scrivere anche le cose più semplici (funzioni ambedue esclusivamente umane) occorre avere la possibilità di prevedere lo svolgimento delle operazioni tecniche, rappresentandosele "gratuitamente" come presenti in figura. Quel che diciamo intelligenza, cioè la facoltà di cogliere non soltanto dei rapporti tra i fenomeni,

ma anche di proiettarne verso l'esterno uno schema simbolico, è connessa con l'organizzazione neurovegetativa delle aree corticali d'associazione, dove tutto avviene sul piano delle operazioni intellettuali "gratuite", come se lo sviluppo crescente dei territori frontali e pre-frontali portasse con sé una facoltà di simbolizzazione sempre più grande. S'intende che questo è il punto di partenza dell'avventura umana, e che poi la storia, o quel che si dice il progresso, sono legati allo sviluppo dei simboli "liberi" disponibili, e dunque in primo luogo alla lingua: la quale, nel progresso umano appunto, è divenuta sempre meno lo specchio di operazioni immediate, e sempre più lo schema simbolico di catene operative esperite o previste. Insomma lo "schiodamento" prefrontale, caratteristico del cervello dell'uomo, gli ha consentito l'accesso ad un pensiero dove avviene una rappresentazione in senso letterale: vale a dire dove si fanno presenti, in forma di segni, l'esperienza passata e le operazioni future: è questo pensiero che ha consentito all'uomo di impadronirsi dell'ambiente esterno, di elaborare organismi sociali complessi, di compiere progressi tecnologici enormi, di fondare le sue strutture caratteristiche: la religione, l'arte, il diritto, le scienze, la filosofia. Codesti son tutti "campi" di operazioni che sarebbero inconcepibili se le immagini corticali nell'uomo rappresentassero, come avviene negli animali anche superiori, - anzi è da credere, in essi, con una precisione superiore alla nostra, appunto perchè più immediata e più semplice - . Soltanto lo specchio di membri e di funzioni puntuali, e dunque limitate all'espressione del concreto e praticamente sempre uguali a se stesse da quando esistono le specie. Perchè quei "campi" specificamente umani si costituiscano, occorre che nel cervello dell'uomo vi sia - come vi è nella zona prefrontale - una "fascia di indifferenza", dove siano possibili la riproduzione, la conservazione e dunque anche la progettazione volontaria al di fuori delle operazioni immediate. Tali associazioni, appunto per le loro disponibilità di rapporti "liberi", non possono avvenire che a livello dei simboli, cioè di segni non più specularmente aganciati al concreto ma per così dire arbitrari, o meglio, la cui valenza è sul piano della struttura, vale a dire, delle operazioni logiche.

E' chiaro, che lo strumento fondamentale per tali operazioni è la lingua. Essa, come già dissi, è un sistema di segni, che Sausurre definiva arbitrari: infatti non v'è nessuna ragione, nessuna legge, perchè il mammifero a quattro zampe amico dell'uomo si chiami cane o chien o dog etc., e non con un altro qualsiasi gruppo di suoni, i quali in ogni caso in nessun modo rappresentano il concreto dell'animale-cane: sono pure convenzioni, puri simboli. In coerenza col discorso fatto finora, noi potremmo dire che l'arbitrarietà del segno linguistico corrisponde all' "indifferenza" della zona prefrontale dove avvengono le associazioni "libere": il cane - come

l'albero il sasso il fiume etc. etc. - riflette senza dubbio un dato della nostra puntuale esperienza, ma il suo segno linguistico è a così dire sganciato dalla rappresentazione immediata. Solo così il simbolo del cane può essere fatto presente a noi anche quando il cane non c'è: solo così ogni dato di puntuale esperienza può essere omologato, può divenire elemento di operazioni logiche via via sempre più complesse.-

Su quest'argomento torneremo a lungo in seguito, valendoci naturalmente dei risultati cui sono giunti in questo ultimo decennio i maggiori scienziati e specialisti: mettendo a confronto, soprattutto, i dati paleontologici e le osservazioni della neuro-fisiologia. Lo studio dell'evoluzione parallela del corpo e del cervello e quella delle manifestazioni tecniche ed estetiche ci permetterà di impostare una vera e propria "paleontologia del linguaggio", in virtù della quale la nostra ricerca d'origine assumerà un significato nuovo e, se non m'illudo, più convincente: saldando anche la dictonia tra scienze naturali e scienze dell'uomo - o anche si potrebbe dire, tra corpo e spirito - che per tanti secoli ha imperato nel pensiero europeo. Anticipando e semplificando: il corpo ci apparirà il luogo degli eventi; lo spirito (o l'anima, se preferite) il luogo delle strutture. O in altre parole: il corpo, il ricettacolo delle esperienze individuali; lo spirito, il campo operativo delle esperienze sociali. Un ulteriore sviluppo di queste riflessioni ci consentirà, spero, di compiere quella saldatura tra lo strutturalismo (e dunque la linguistica, la semantica, il comportamentismo, infine, la sociologia: giacchè codesti sono tutti fatti sociali - sono comunicazioni o messaggi impossibili al di fuori d'una società di comunicanti) e la fenomenologia, specie nell'interpretazione del compianto Merleau-Ponty, saldatura che sembra essere il problema più attuale degli studiosi, oggi, di maggior impegno. -

E vedremo che le strutture si evolvono, sono diacroniche; gli eventi, che appartengono a "le propue du corps" non si evolvono, sono sincronici: perciò, se possiamo parlare di evoluzione dei linguaggi artistici, connessa con l'evoluzione delle altre sfere della società, non possiamo far altrettanto per gli eventi dell'arte: un'opera d'arte è sempre compiuta e sempre presente: ce lo conferma anche la più banale esperienza: noi possiamo apprezzare un'opera preistorica, eseguita millenni e millenni or sono, quanto un'opera greca antica, o del Medioevo, del Rinascimento, o dei nostri giorni. E, nell'evoluzione delle strutture, un momento fondamentale, almeno per la civiltà europea, di cui la Divina Commedia è una delle maggiori "forme simboliche", è segnato dalla nascita e dalla costituzione della città. E' un argo-

mento che ho trattato da tempo; ho ripreso l'anno scorso, e svilupperò in seguito con maggior ampiezza. Per ora basti osservare che la Commedia è la rappresentazione d'una città, umana e divina insieme; un cosmo, le cui strutture non sarebbero comprensibili al di fuori della dimensione urbana. La quale a noi europei, oggi, sembra l'unica dimensione, o almeno la più elevata e la più tipica - ma in effetti ve ne son altre: vi è ancora quella nomadica, quella del "pensiero selvaggio", ecc. E sul piano sincronico, il nostro gusto, attuale, può pure giovare alla comprensione della Commedia, o più in generale dell'arte del Medioevo.-



IV

Giacchè forse non vi è mai stata un'epoca favorevole, quanto la nostra, a tale comprensione, un'adesione vera, intendendo, che vada oltre il problema archeologico e l'esercitazione erudita, ma sorga da una risposta del nostro gusto a quelle espressioni di colore; giacchè tali sono sempre quelle dell'arte medioevale, anche quando essa non sia pittura, ma si valga di altre tecniche - fino alla stessa scultura - di più, un colore non "naturalistico", ma, a suo modo, "astratto"; non atmosferico e tonale, ma "timbrico"; vale a dire, rifuggente dalla rappresentazione illusiva di profondità di spazi, di corporeità di figure; e risolto sulle due dimensioni del piano.

Un'arte, inoltre, che si avvicina a quella dei nostri giorni, anche perchè ha abbandonato (o non ha ancora fatta sua) la pretesa di essere Arte, con la maiuscola: la gratuità di essere monumento, al senso, più che classico, neoclassico: cioè di porsi come forma in sè chiusa, fatta per essere soltanto contemplata, nella sua ideale perfezione.

L'arte medioevale - come del resto tutte le arti "non classiche" - è un'arte che non presume d'avere una dimensione a sè, astratta dalle dimensioni di spazio e di tempo della vita in atto, con tutte le esigenze, anche pratiche e "funzionali" che ciò comporta: essa ha di mira valori non puramente estetici: particolarmente, valori religiosi, intesi nella duplice accezione di attinenti alla religione cristiana, al suo messaggio, ai suoi riti, alla sua liturgia; e, soprattutto a Bisanzio, a quell'altra religione, erede della più matura struttura amministrativa e politica dell'Impero romano, almeno da Diocleziano in poi: la religione cesaropapistica dell'imperatore, deus praesens, e della sua corte e delle sue effigi; anch'essa con le sue sacre immagini di culto, il suo cerimoniale, i suoi templi - il Palazzo - per il dispiegarsi di una complessa e immodificabile liturgia profana.

Arte asservita, dunque, s'è detto; ma questa sua qualificazione può suonare restrittiva, soltanto se ci si pone da un punto di vista, appunto, neoclassico. A noi, oggi, forti dell'esperienza dell'arte dei nostri giorni: dall'architettura "funzionale" all'Industrial Design, codesto asservimento non ha altro significato, che quello di qualificare una forma non strutturata in uno spazio-tempo ideale, ma che determini le proprie strutture nel campo dell'attuale esperienza, della concreta storia.

L'architettura medioevale in effetti, non è mai "monumento": essa è certo una forma data allo spazio, ma ad uno spazio che "serve" alla vita: è tempio, palazzo, fortificazione. E la pittura medioevale non è mai "quadro da museo": a Bi

sanziò è anche effigie imperiale, sacer vultus, con tutto, il valore, anche giuridico, di una "presenza"; in Occidente, è quasi esclusivamente immagine di culto posta sugli altari, al servizio della liturgia; è illustrazione di libri sacri, evangelii o salterii, per l'esercizio del culto; è soprattutto, decorazione delle pareti, delle volte, delle chiese e dei palazzi (sebbene il termine decorazione per il significato, di tradizione neoclassica, che include: di qualche cosa che si aggiunge ad una forma già ottenuta: qualcosa quindi di esornativo, inessenziale e marginale, sia termine improprio: qui, come in tutte le arti non classiche. E in realtà, la decorazione scultorea e pittorica del Medioevo non è qualche cosa che si aggiunga alla forma dell'edificio: è, si può dire, l'ultima pennellata, l'ultimo tocco di una immagine che già di per sé è colore - l'immagine degli spazi dell'edificio medioevale - : ed è essenziale a questa forma, quanto le ultime velature sono essenziali al quadro di un maestro veneziano).

Vi sono dunque ragioni, per cui l'arte del Medioevo appaia vicina al gusto attuale. Si pensi del resto alla naturalezza, con cui un'ancona, o un riquadro di mosaico o d'affresco medievali possono ambientarsi nelle nostre case. Intendo quelle case che non sono relitti ottocenteschi, ma opere d'architettura dei nostri giorni - a qualunque "corrente" appartengano. Su queste pareti senza risalti plastici: campiture di colore unito che creano immagini di spazio aperto, temporalizzato - un quadro del Rinascimento, che con la sua illusione prospettica "fa buco" nella parete - come una finestra aperta su uno spettacolo che sia al di là da essa -, con la sua prepotente plasticità di corpi, la quale si oppone allo scorrere della immagine architettonica, e l'arresta, la ancora in punti di immobile contemplazione, non si trova certo a suo agio. O viene sopraffatto dalla così diversa, anzi, opposta struttura figurativa dell'architettura che lo avvolge; o pure esso stesso agisce di prepotenza, rompendo tale struttura, che ha la sua coerenza linguistica appunto nella continuità delle superfici di colore, quali determinano l'immagine dei nostri spazi. Ma una pittura medievale, seppure uscita da una civiltà così lontana dalla nostra, adegua immediatamente il suo invalicabile fondo d'oro, le sue figure "astratte", senza corpo, senza prospettiva, i suoi colori soltanto timbrici, privi di chiaroscuro e di toni plastici e di allusioni atmosferiche, a quella continuità di colore delle pareti, che sta alla base della struttura linguistica della nostra architettura.

Riassumendo dunque, e ricapitolando - possiamo dire che la comprensione crescente, in quest'ultimo secolo, dell'arte del Medioevo - per l'innanzi considerato periodo di "primitivismo" o di immaturità - è chiaramente in relazione col gusto, che s'è venuto affermando appunto da poco meno che cent'anni a questa parte, per un modo d'esprimersi artisticamente, che si vuol porre nell'insieme (non so con quanta legittimità se-

mantica, come ho già osservato, sotto il segno dell'irrealismo. L'arte del Medioevo, dai primordi, anzi dagli anticipi del paleocristiano e del protobizantino, fino alla sua ultima fioritura: alla sua estate di san Martino del gotico internazionale, rifugge da programmi di intenzione mimetica: la sua poetica è sempre allusiva: la sua forma è sempre, e fortemente, "stilizzata". Ed è anzitutto codesta stilizzazione, che l'avvicina al nostro gusto. A riprova, è facile, e significativo, osservare quanto il recupero critico dell'arte del Medioevo sia proceduto di pari passo col susseguirsi in questi decenni di opere, di poetiche, di "manifesti", il cui filo conduttore è ravvisabile in una "distruzione dello spazio plastico", o meglio, della rappresentazione prospettica d'uno spazio obiettivo, quale finiva col ricongiungersi a ritroso con una poetica che aveva preceduto la costruzione rinascimentale d'uno spazio siffatto: cioè appunto la poetica del Medioevo.

Ai tempi di Ruskin e dei preraffaelliti, bastava apprezzare la purezza dell'acerbo Quattrocento, o tutt'al più attingere al Trecento più avanzato linguisticamente, a seguito del gran padre Giotto. Ma, più innanzi, forse parve che anche questo fosse un po' troppo compromesso con la figura, per di più plasticamente costruita; e il recupero risalì, dapprima, al Duecento; e poi via via all'arte dei "secoli bui" del primo millennio, fino a rivalutare le forme che si vollero vedere incontaminate, non ancora scese a patti con i lasciti della tradizione antica, grecoromana: quelle, per esempio, delle miniature celtiche dell'Irlanda, o quelle dei viluppi animalistici dell'arte delle steppe, venuti verso Occidente nel magro bagaglio degli invasori germanici.

Quel che dunque ci fa oggi apprezzare più che ieri l'arte del Medioevo sembra essere innanzi tutto il suo carattere non mimetico, ma "arbitrario", il quale trova risposta nella sua stessa forma, che si risolve sempre nelle due sole dimensioni della superficie, escludendo la terra, cioè la profondità, che è manifestamente la connotazione "classica" dello spazio, come esperienza della natura e delle historie. Le storie, che l'arte del Medioevo non racconta, ma presenta, sono episodi fuori del tempo, fissati nell'immutabilità del mito cristiano; e l' "ambiente" che vi si vede non è natura esperita ma piano senza spessore, bloccato dal fondo invalicabile dell'oro e della campitura. Perciò appunto, dicevo, una opera d'arte medievale - e tanto più se è di alto Medioevo - può trovar posto, per es., anche nei nostri edifici d'oggi, senza decadere nella "vetrinificazione" d'un oggetto da museo. Infatti essa non è mai la messa in forma di qualcosa, il cui fine sia una contemplazione gratuita (come l'Opera di Grande Arte dei periodi classicheggianti); ma è sempre produzione di oggetti che servono alla vita, che sono legati a una funzione. Ancorché la loro attuale funzione possa non essere più quella, per cui furono prodotte, le opere d'arte medioevale serbano

tuttavia in sè quel tanto di "aperto", che manca alle opere fatte solo per essere contemplate: nelle quali un'élite di privilegiati vide, in altri periodi, rispecchiata sè stessa.-

S'intende, che una generica adesione del gusto non potrebbe bastare alla nostra comprensione dell'arte medievale - come di ogni altra, del resto. L'arte rende immediatamente presenti: non tanto coi suoi contenuti, quanto con la sua forma: non tanto per quel che significa, ma per quel che è, i contesti, che ci è possibile verificare con discorsi d'altro significato nelle altre sfere d'una civiltà: l'arte è, per così dire, la morfologia in atto d'una civiltà. E perciò, per comprenderla, non basta amarla, gustarla o, come si diceva un tempo, intuirla; non basta nemmeno raccoglierne, descriverne, classificarne le opere: giacchè - come scriveva il Merleau-Ponty nella *Phénoménologie de la perception* - "che si tratti d'una cosa percepita, d'un avvenimento storico o d'una dottrina, comprendere è cogliere l'intenzione totale, ossia non soltanto quel che sono per la rappresentazione, le "proprietà" della cosa percepita, la polvere dei "fatti storici", le "idee" introdotte dalle dottrine, ma l'unica maniera di esistere che si esprime nelle proprietà del ciottolo, del vetro o del pezzo di cera, in tutti i fatti d'una rivoluzione, in tutti i pensieri d'un filosofo. In ogni civiltà, si tratta di ritrovare l' Idea in senso hegeliano, vale a dire non già una legge di tipo fisico-matematico, accessibile al pensiero obiettivo, ma la formula d'un unico comportamento nei riguardi degli altri, della Natura, del tempo e della morte; una certa maniera di metter in forma il mondo, che lo storico dev'essere capace di riprendere e di assumere. Son queste le dimensioni della storia.....".-

V

La storia del Medicevo, intesa in questo senso, si im-
posta sulla dimensione, oggi diremmo massificata, della civil-
tà romana al tramonto dell'impero; della quale - soprattutto
per quanto riguarda il carattere urbano della sua struttura,
sebbene trasferita in altra dimensione -, il primo, illustre
ricupero è tentato dall'erede diretta, la nuova Roma del Bo-
sforo. Col cessare della funzione attiva di Roma, al tramon-
to del mondo antico, Costantinopoli si costruisce, fin dal-
la sua fondazione, e si propone come esempio, d'una nuova Ur-
be, cristiana; anzi d'un nuovo cosmo - cioè d'una struttura
razionalmente ordinata e perciò intelligibile. A paradigma
può essere assunta la grande Santa Sofia: il tempio della di-
vina saggezza, cioè appunto del principio ordinatore del cosmo.
Là i nuovi fondamenti ideologici, per così dire - quali sono
ovviamente nella dottrina dello pseudo Dionigi l'Aeropagita,
seguito poi da San Massimo il confessore - avranno piena rea-
lizzazione visibile nella τάξις delle strutture e degli spa-
zi, nelle loro συμμετρία e ἀναλογία, puran-
co nell'ordine gerarchico delle membrature: dal massimo cul-
mine dell'immensa cupola, tagliata alla base dalla fitta coro-
na di finestre, talchè, come motiva Paolo Silenziario, non
par sorretta dalla terra ma appesa al cielo: ed è il simbolo
appunto dell'empireo, della dimensione senza tempo di Dio,
e dal suo centro infatti il Cristo pandocratore e demiurgo
guarderà giù nel mondo degli uomini con i suoi occhi infini-
ti; e poi scendendo per curve consonanti ma via via gerarchi-
camente minori - l'abside, gli arconi, le esedre - s'arriverà
nel naòs, il luogo del saeculum, dove i mortali vivono e re-
spirano il loro piccolo tempo, che ha la sua scadenza inesor-
abile. La condotta della luce contribuisce a dar forma a questo
cosmo dionisiano, alla sua τάξις gerarchica e insieme alle
possibilità δι'ἀναγωγῆς degli uomini. Ma, ovviamente, non so-
lo Santa Sofia; ma tutta, possiamo dire, l'arte bizantina è
impregnata di "principii" dionisiani. Il che ci consente
di "spiegare" - se possibile - il paradosso storico, del
quale spesso ci si meraviglia: l'autentica metánois, per cui
dall'arte forse più plastica che l'umanità abbia prodotto -
- quella della Grecia antica - si passa all'arte bizantina e
neoellenica, che è tutta risolta in colore su due sole dimen-
sioni. Escludiamo i determinismi, s'intende; ma non c'è dub-
bio che, di fronte all'inquieto e patetico Occidente barbarico
e postbarbarico, Bisanzio abbia offerto l'esempio, il pa-
radigma, d'un cosmo figurativo, bene ordinato nella sua taxis,
fissato nei suoi ἀνθύβολα iconografici, ricco d'un'infinita
presenza di luce, nell'oro de' suoi mosaici, delle sue icone;
un ordine, insomma, che salvava della figura antica quel tan-
to che potea essere coerente con una rappresentazione cristia-
na del mondo, cioè slegato dagli accadimenti puntuali dell'hic
et nunc, ma non abbandonata al disordine barbarico: la strana,

ma coerente fin nelle sue ultime articolazioni, rappresentazione d'una città di Dio, il cui valore di paradigma per l'intera Europa sarà senza pari.- Bisanzio fu certo una delle "forme simboliche" più significative; una delle invenzioni più straordinarie dell'immaginazione umana; e quel che più colpisce noi, oggi, - più ancora forse del quasi incredibilmente cavilloso ordine della sua burocrazia - è, almeno agli occhi del critico d'arte, la sua ossessione per la luce: la percezione della luce, ottenuta attraverso lo spiegamento di materie preziose: pietre, cristalli, gioielli, smalti, e soprattutto oro: "oro puro simile al cristallo puro", secondo le parole apocalittiche. L'oro di Bisanzio fiammeggia nella notte dell'alto Medioevo come un miraggio, che giunge fino all'ultima Tule, dove gli scandinavi canteranno la saga di "Miklagard", la città meravigliosa, dove tutto è d'oro.- Ma come un miraggio, appunto: ci vorranno secoli perchè una struttura siffatta, urbana fino nella meticolosità dei suoi cerimoniali, che sono significativi appunto in quest'ordine, avesse, come tale, una qualche azione sui figli dei nomadi dell'Occidente europeo. Proprio per la sua assolutezza strutturale di Acropoli del mondo; di specchio terreno della Gerusalemme celeste - e infine anche di Grande Babilonia -, Bisanzio rimase a lungo culturalmente quasi inaccessibile ai nordici durante il primo Millennio: come vedremo tra poco, le prime grandi costruzioni, a lor modo, dionisiache dell'Occidente, saranno la cattedrale gotica di Sigieri, Saint-Denis a Parigi, e, per l'appunto, la Commedia di Dante. Ma solo a termine d'un lungo, lento, faticoso, doloroso travaglio, durante il quale l'Occidente riuscì a recuperare la dimensione urbana, o propriamente civile, ma su diverse premesse: giacchè, tra l'altro, l'Impero bizantino non subì invasioni barbariche; o almeno, non fu sommerso da un'alluvione di nomadi. E non ho certo bisogno di richiamare quel che invece nell'inquieto Occidente portò l' "irruzione di preistoria" - come la chiamò il Focillon - o a meglio dire d'una struttura nomadica, d'una pensée sauvage, d'un intendimento dello spazio non "cosmico" non urbano, ma itinerante e senza confini - delle invasioni. In Occidente, inoltre, i due grandi "stili" nordici - quello stralunato dei culti d'Irlanda e quello a viluppi zoomorfici ereditato dagli Sciti in Germania e da essi portato in Europa, si innestano in una struttura, per usare un termine attuale, "massificata", quale fu quella del tardo Impero. E infine ambedue finirono con l'essere, strutturalmente, appunto, povere di spessore.

Quella tardoromana perchè, dilatandosi l'impero a dismisura senza che contemporaneamente s'articolassero parametri, che potessero assicurarne l'organicità, l'aveva perduto; quella barbarica, perchè non l'aveva ancora acquistato. Era questa, infatti, la dimensione del nomade: non ancorata a sedi stabili e dunque anche senza stratificazione storica nel tempo: era il campo senza confine dell'andare errando, in migra-

zioni trasognate.

D'altronde, nemmeno la vittoria del Cristo aveva potuto dare consistenza ed articolazione alle disgregate strutture tardoromane, perchè, per il Cristianesimo primitivo, non aveva alcuna importanza l'esperienza viva dei fatti di quaggiù, ed il loro nesso causale-temporale che, riflettendosi nelle strutture delle lingue, ne aveva costituita la ricca e articolata sintassi. Per il Cristianesimo primitivo quel che soltanto importa è il rapporto verticale dell'uomo con Dio: un rapporto che immobilizza il tempo e si fa il vuoto d'intorno: la vastità sconfinata del mondo esterno, della natura, e del mondo interiore dell'uomo, con le immagini e le possibilità d'esperienza senza fine dell'uno, e i pure infiniti e variabili moti dell'altro, non hanno più valore. E' dunque su una sorta di tabula rasa, di superficie già spianata, che cade il materiale grezzo, non coordinato, veicolato dalle invasioni.

Il suo innesto in tale dimensione ha l'effetto di disgregarne quella pur piatta unità di superficie. Nelle lingue e nelle arti dell'Europa del periodo delle invasioni, notiamo appunto uno scioglimento di quanto rimaneva dei nessi antichi: una frantumazione in punti espressivi singoli, isolati. Si vien così determinando una struttura che è caratteristica dell'alto Medioevo europeo: la struttura paratattica, a blocchi rigidi indipendenti, non connessi in una sintassi organica, ma soltanto posti l'uno accanto all'altro. Si osservi l'architettura altomedioevale: come in essa il dilatato e unitario, sebbene astratto, spazio paleocristiano, si vada cagliando in blocchi in sè inarticolati, chiusi da spesse muraglie, giustapposti; come la scultura e la pittura dissolvano persino la misura del ritmo monodico paleocristiano e protobizantino e si ricompongano in schemi elementari fissi, circoscritti, privi di spazio. Persino la lingua, la lingua parlata e scritta, anche quella della poesia, con l'omissione per esempio della congiunzione causale sostituita da et, con l'imporsi dell'allitterazione, della rima, si risolve in blocchi linguistici indipendenti posti l'uno accanto all'altro. Come notava Auerbach, a proposito della metrica della Chanson de Roland: "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".

La renovatio carolingia è il primo tentativo di dare stabilità e organicità a cotesta dimensione. Nell'Europa di dopo le invasioni essa significa il primo distacco dal tumultuoso informe accadere: l'acquietarsi del nomadismo entro gli argini rassicuranti della "forma". Al vagabondaggio degli invasori subentrano sistemazioni durevoli, territoriali e sociali. Il mondo non è più campo senza confini d'un errare trasognato: si fissa in un misurato spazio. Carlomagno dà ai bar

bari lo stato, cioè li inquadra in unità territoriali e giuridiche, rette e articolate dall'amministrazione; dà a essi un'epopea nazionale, un deposito di "memoria comune" : cioè li innesta, a suo modo, nella serie storica. Si comprende che l'arte carolingia sia una sistemazione formale di quella materia informe ch'era il nomadismo lineare e cromatico dei germani. L'equilibrio, ancorchè soltanto aggiunto in superficie, delle raffigurazioni carolingè, il loro superamento dell'horror vacui, l'imporsi in esse della figura umana quale "segno" dell'idea imperiale e dell'idea religiosa, sono fenomeni ricchi di significato in quest'ordine: essi rispecchiano i contenuti ormai "storici" dell'arte europea.-



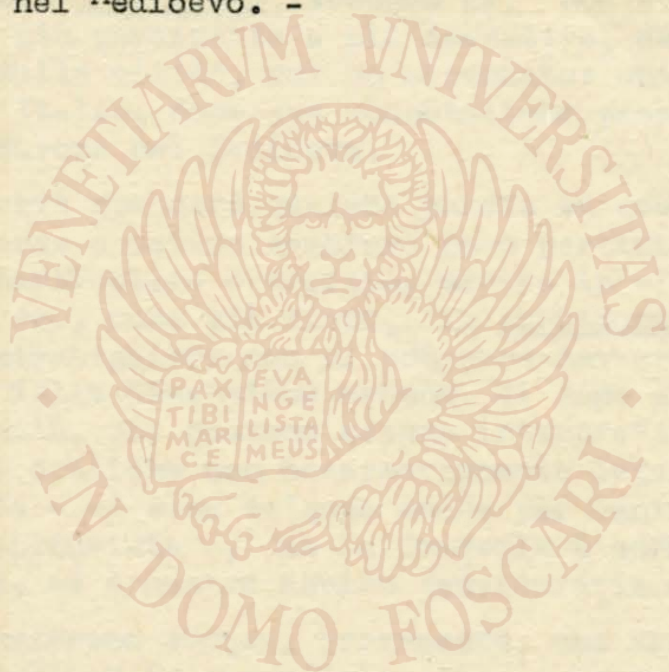
VI

S'intende che codesta renovatio culturale non passa senza contrasto. Sulla fine del sec. IX e agli inizi del X s'assiste ad una violenta reazione del sentimento nomadico contro la sistemazione aulicheggiante imposta da Carlo: essa sembra riportare per breve tempo l'arte del nord Europa ai vertici espressivi ed alle oltranzes linguistiche della grande, stralunata fioritura della Norttumbria e dell'Irlanda. Ma non si recupera la primitiva purezza: l'Europa nordica aveva ormai contratto dai latini del sud, dai bizantini, dagli arabi, il contagio della civiltà: l'incontrollato abbandono anticlassico a linee e a colori arbitrari, che un tempo aveva esaurito il campo dell'arte barbarica, ora, dopo l'ammestramento carolingio, dopo l'assunzione dei lasciti della tradizione mediterranea, non è più possibile. E - vediamo per es. sulla struttura d'un'opera d'arte figurativa - in un'icona, in una pagina di manoscritto miniato, comincia ad insinuarsi quel dualismo tra figura e decorazione, che in seguito s'andrà accentuando, per il crescere del prestigio della figura: fino a che, nel periodo degli Ottoni, l'arte europea raggiungerà una nuova sintesi. In questa ebbe nuovo e diverso peso, rispetto al momento carolingio, la caratura religiosa, cui non fu estraneo il timore del prossimo Giudizio, unito agli impegni culturali ed allo zelo didattico dei conventi. Essa non agì soltanto sulla scelta dei contenuti dell'arte: probabilmente favorì, col suo implicito invito alla contemplazione, anche certi atteggiamenti formali: per es. la gamma dei colori limpidi, chiari, distesi in zone larghe, decantate dal torbo del "compendiario" carolingio: così da includere, pur nel loro valore che rimase sempre di superficie, una fica indicazione di profondità. Con l'arte degli Ottoni, con la quale si supera il fatale promontorio dell'anno Mille e si pongono le premesse non pure del romanico ma del protogotico, mentre l'architettura provvede a dissociare i blocchi paratactici, per ricomporli in organismi diversi, i quali, pur mantenendo il carattere di massa agli spazi e alle strutture, cominciano tuttavia ad articolarli con una coerenza che prelude al romanico nordico, la pittura, parallelamente, raggiunge uno stile monumentale proiettato sul piano: risultato d'un grandioso tentativo di ridurre, in modo quasi paradossale, la messa in forma pittorica entro i piani d'uno spazio ideale.

E' debito riconoscere, che la funzione dell'Italia, nell'elaborarsi delle poetiche dell'arte europea del primo millennio, è prevalentemente di conservazione e di trasmissione, il che non esclude, naturalmente, la validità di talune punte singole, isolate. Ma poi dire Italia, specie riguardo al Medioevo, è usare termine più che mai insufficiente. Frattanto: già Schlosser aveva notato, ed è ovvio, che "L'Italia costituì sempre un'unità per se stante di fronte alla Francia e al

la Germania e il Medioevo vi ebbe un carattere così particolare, che spesso si è dubitato se essa abbia avuto un Medioevo, nel senso che si dà generalmente al termine.... Infatti, il secolo eroico del suo Medioevo, il Trecento, è anche il primo secolo della sua Rinascenza. La cultura italiana, inoltre, ebbe accentuato più d'ogni altro il carattere municipale: come la Germania. Presentava una fisionomia molteplice e frammentaria; ma essa almeno, a differenza dalla Germania, aveva in Roma un centro spirituale, che era anche simbolo vivente di quell'antica civiltà cui gli altri paesi dell'Occidente avevano da un contributo molto secondario... ". In effetti, taluna di queste regioni, quella di Roma e intorno a Roma, rimane tenacemente fedele, per quasi tutto il Medioevo, al momento paleocristiano; altra, come Ravenna e la costa dell'alto Adriatico, si mostra apertissima alle influenze bizantine; altra ancora, come la Toscana, che doveva divenire la più feconda e la più rivoluzionaria a partire dagli ultimi due secoli del Medioevo, appare quasi deserta di cultura artistica originale almeno per tutto il primo millennio; altra infine, come la Sicilia, dopo essere stata un serbatoio ed un centro di diffusione di cultura araba in Occidente, di portata inferiore, in questo, soltanto alla Spagna, doveva avere una fioritura improvvisa e lussureggiante sotto i Normanni e gli Svevi: talchè forse la sola regione italiana veramente "europea" e creatrice d'una cultura veramente originale sembra essere, almeno fino al sec. XII, la Lombardia: è essa infatti che dà il contributo maggiore all'elaborarsi dei linguaggi artistici della stessa Europa del Nord, con le sue corporazioni vagabonde di costruttori in Catalogna, in Borgogna, in Normandia e fino all'estrema Tule; cui credo spesso s'affiancassero affrescanti, come quel Giovanni Italo al servizio di Ottone III. In ogni caso, la "componente lombarda", ancorchè non vada mitizzata, rimane fondamentale per l'arte di tutta una zona dell'Europa, a cominciare dal carolingio; ed è essa con ogni probabilità che determina il "monumentalismo" di cui si disse, delle decorazioni pittoriche ottoniane, specie del sud germanico (ad es. conventi della Reichenau); non senza a sua volta, s'intende, ricevere, non come elementi d'accatto, ma con piena partecipazione, nel proprio linguaggio, gli apporti a essa più congeniali delle culture artistiche del nord. E' infine la zona lombarda, intesa in senso lato, che crea e diffonde lo stile romanico in architettura e in scultura; e anche quel tanto di gotico vero che si fa in Italia, è lombardo (Antelami); fino all'estrema fioritura cavalleresca. Talchè potremmo dire che il Medioevo artistico italiano vero, e di grandezza non inferiore a quello dell'Europa del Nord, fu quello lombardo; mentre la vocazione del resto d'Italia non fu medioevale: fu il Rinascimento. In primo luogo, s'intende, in Toscana: il cui prodigioso contributo all'arte italiana s'affermò potentemente con una messa in forma che, sebbene si debba includere nel tardo Medioevo, punta già con estrema decisione verso l'intenzione rinascimentale.

Ciò detto, va pur aggiunto che non gioverebbe ad una comprensione autentica del Medioevo artistico italiano concedere, a quel tradizionalismo e a quel municipalismo, valore perentorio. Malgrado il tradizionalismo infatti, che non si può negare, non c'è dubbio che la cultura italiana dal secolo VII al XIV non sia stata, per quanto si voglia allargare il significato di questo termine, antica, ma propriamente medioevale; nè certo v'è bisogno di dimostrarlo. E, malgrado il municipalismo, che pur è evidente, anzi vistoso, è forse possibile rintracciare anche un principio di unità: scoprire la "intenzione totale", la "Idea di senso hegeliano", che rendono legittimo un discorso sull'arte italiana "in generale", nel Medioevo. -



VII

Dunque, malgrado il municipalismo denunciato dallo Schlosser e del resto ovvio, o meglio, malgrado la non uniformità di cultura, anche artistica, tra le varie regioni d'Italia nel Medioevo, non è impossibile reperire un principio di unità, una "intenzione totale" - al senso di Husserl e di Merleau-Ponty - che ci consenta di fare un discorso sull'arte medioevale italiana "in generale": purchè naturalmente ci si tolga dalle classificazioni tramandate, dai periodizzamenti, dagli attribuzionismi correnti nella nostra storia dell'arte, e non solo in quella dei Manuali scolastici.

Questa intenzione, secondo me, può avere il suo col laudo forse più pertinente e più operativo, nella fedeltà al "principio della città", cui ho accennato: una fedeltà che distingue l'Italia, come sua connotazione propria, dal rimanente dell'Europa nel Medioevo.

Gioverà spendere qualche parola su questo argomento, che potrà forse a taluno sembrare poco pertinente, allo scopo del nostro particolare esercizio; mentre in effetti non lo è: perchè, per es., come già dissi, la struttura dell'opera maggiore di Dante Alighieri non si potrebbe davvero comprendere, al di fuori della dimensione urbana. Vi sono altri grandi poemi dell'umanità, che possono essere interpretati con l'ausilio di categorie critiche non necessariamente legate ad una struttura siffatta - ed esse valgono anche per Dante, e non solo per Dante stilnovista -, ma la Commedia è anche un'immensa architettura, ed è nostro debito considerarla come tale.

Abbozzeremo dunque, brevemente, una sorta di "urbani-stica strutturale" in senso latissimo: cercando innanzitutto di porre, come conviene, il problema d'origine, o meglio dell'origine del senso. Qual'è il "senso d'origine" della città: di questa struttura che si costituisce, nella vicenda degli uomini, al confine tra la preistoria e la protostoria?

Non è certo il caso ch'io richiami ora quanto gli studi, specialmente d'antropologia, han chiarito e vengono chiarendo (Lévi-Strauss, André Leroi-Gowrhau, etc.) a proposito della particolare simbolizzazione e messa in forma del mondo, che s'afferma, con la costituzione di quel che diciamo città: la quale segna propriamente l'inizio d'una rappresentazione del mondo non più fondata su uno spazio nomadico o vagante, itinerante, inteso come tragitto, ma su uno spazio fermo e totalmente umanizzato, organizzato come cosmo intorno ad un centro, irraggiante intorno ad esso per via di successive integrazioni di carattere geometrico - cioè razionale, logico - dello spazio stesso, e così via. A questa organizzazione dello spazio corrisponde parallelamente un'organizzazione del tempo; e infine la costruzione di un codice di corrispondenze, che assimila a poco a poco tutto il campo al suo reticolo: di qui

nasce la scrittura, e dunque la conservazione e stratificazione della memoria dei fatti, cioè la storia: rapportata tuttavia a codesto codice di simbolizzazione, che risponde ad un processo di omologazione di tutta l'esperienza.

Com'è noto, siamo in grado di fissare il luogo - entro terra del Mediterraneo orientale - e l'epoca (alto paleolitico) di nascita una tale struttura simbolizzante, che avrà poi, per tutta la storia ulteriore dell'umanità, l'importanza che tutti sanno. Riassumendo: intorno al 4000av. Cr. alcuni insediamenti di contadini, preesistenti da mezzo millennio, cominciano a ingrandirsi e ad assumere figura di mercati: la loro area di cultura si espande verso sud, fino alle pianure famose della Mesopotamia fluviale. Compare allora il misterioso popolo dei Suméri, il quale dà a codesti insediamenti la prima - e, infine, fondamentale - forma "cosmica".

Già nei villaggi, divenuti intorno al quarto millennio avanti Cristo città mercantili, erano apparsi i più antichi zigurrat, simboleggianti il perno dell'Universo, in cui si consuma in nozze rituali l'unione generatrice di vita tra i poteri della terra (madre) e del cielo (padre). Nel 3500 (possiamo fissare il momento quasi con esattezza, in base allo strato archeologico detto Urak B) la comunità sumerica fonda quella struttura, insieme urbanistica e culturale, che rappresenta il nucleo embrionale di tutte le civiltà in senso proprio, etimologico (strutture fondate sulla civitas): la città-stato ieratica. La intera città, non solo la zona del tempio, è ora considerata un riflesso sulla terra dell'ordine cosmico: un mesocosmo sociologico, istituito da sacerdoti tra il macrocosmo dell'universo ed il microcosmo dell'individuo, per rendere visibile la forma una ed essenziale del tutto. - Insomma, in quel momento si chiude, si misura il Lebensraum per l'innanzi itinerante, senza limiti preventivi, entro uno spazio che potremmo chiamare raggiante, accentrato intorno ad un perno (zigurrat, palazzo sacro, tempio), che è il punto nel quale si fissa il rapporto verticale, immobile, della terra col cielo, dell'uomo con Dio. Il modo caratteristico di simboleggiare il mondo (lo spazio e il tempo) di queste prime città, e poi di tutte le civiltà urbane, è quello di integrarne l'immagine per superfici opposte: il cielo e la terra; il punto dove ci troviamo, e l'orizzonte: di richiamare a sé per cerchi successivi l'esperienza spaziale finchè si spenga ai limiti dello sconosciuto - cui i Greci poi daranno meravigliosi nomi -.

Ecco un esempio, dove il metodo strutturale ci consente di praticare un taglio sincronico in un campo di simboli siffatto: non solo l'urbanistica e l'architettura, ma anche le arti figurative, assumono una struttura che è omologa a questo spazio: diventano anch'esse forme radicate al suolo, statue che stanno, pitture che hanno corpo, si sviluppano nelle tre

dimensioni e fino nelle loro ultime articolazioni plastiche manifestano codesto carattere di spazialità orbitante intorno ad un perno: sono cristallizzazioni d'uno spazio ragguardevole. Più ancora: come la forma della città si imposta su un tracciato geometrico, così il corpo sociale si struttura su schemi gerarchici o funzionali, e si irreggimenta anche il tempo "naturale", agrario od astronomico, entro il reticolo del calendario con le sue scadenze ricorrenti; e le stesse azioni degli uomini vengono classificate, schedate; e persino il comportamento del sovrano e del sommo sacerdote viene regolato da leggi inderogabili - cerimonie, riti - liturgie etc. - predisposte in una determinata forma e in un determinato ordine - e tutto questo viene consegnato, con l'uso della scrittura, che nasce appunto per questo con la città, in "tavole" che hanno un valore assoluto, divino: al punto che ogni trasgressione viene pagata con la vita del singolo: cioè con l'eliminazione di quell'elemento disturbatore che, creando disordine, metterebbe in pericolo il sistema (ciò che lo stesso Socrate ammetterà, anzi difenderà) -. Più ancora, è la lingua umana, che con la nascita della città assume quelle articolazioni strutturalmente omologhe a tutto codesto campo, che ancor oggi stanno a fondamento del maggiore e più diffuso sistema di comunicazione della nostra vita. Delle primissime città (sumeriche per es.) non ci sono pervenuti che calendari e schedari - che hanno pure, come tali, un grande significato -; tuttavia non c'è dubbio che sia stata la cultura dei Greci a dare la massima articolazione, nell'antichità, alla struttura d'una lingua urbana: ed il simbolo più pregnante può esserne il sillogismo aristotelico - il quale fissa lo statuto più tipico, forse, d'una struttura siffatta, perchè è tutto fondato sul postulato della serialità di enti omogenei - . Ed il sillogismo aristotelico è quello che sta alla base anche di tutta la struttura della lingua della Commedia di Dante; onde questo mio "rifarmi alle origini" non è stato, come forse potè sembrare, un esercizio gratuito.

Come si potrebbe comprendere davvero, voglio dire, al di fuori delle descrizioni d'occasione e delle effusioni d'una retorica stantia di "aria dantesca", come si potrebbe comprendere il valore radicalmente umano della Commedia, senza dare un senso alla constatazione ch'essa è e vuol essere una immagine totale del mondo, inteso come cosmo, cioè come struttura razionalmente ordinata in un determinato modo, che è per l'appunto quello che si fissa, nella storia degli uomini, con l'istituzione delle città: la cui dimensione resta alla base della polis greca e dell'impero romano, e resiste anche al recupero "esistenziale" del pensiero cristiano, ed all'irruzione di preistoria - : cioè all'inquietudine nomadica delle invasioni barbariche?

La Commedia è una città di Dio: è un microcosmo, che riflette, nella sua struttura, quella stabilizzazione logica dell'esperienza, del mondo, che ha il suo primo paradigma

nelle città ieratiche sumerica, mesopotamica, greca, romana, e bizantina. Cambia l'esponente religioso; ma i parametri della struttura restano fundamentalmente i medesimi. - E non c'è bisogno d'aggiungere che anche questa impalcatura ha il suo valore di creazione umana, perchè questa non si esaurisce nel gesto immediato e arbitrario. Senza dubbio il sillogismo aristotelico ed il nominalismo scolastico non dicono nulla dei sentimenti, degli accadimenti puntuali; come il cerchio o il quadrato della geometria di Euclide non dicono nulla di figure di cui si possa avere reale esperienza: anzi è escluso che esistano in natura figure esattamente quadrate o circolari, come quelle che postula la geometria di Euclide. E' chiaro anche troppo che le "punte esistenziali" d'ogni espressione del vivente sono non soltanto simbolizzate, ma rapportate a quel particolare codice di simbolizzazione d'un cosmo "controllato", che è la dimensione urbana. Ma son pure stati creati dagli uomini e dunque non possiamo concludere, con Croce, che il valore creativo della Commedia non è nella struttura, ma negli eventi. Potremmo dire tutt'al più che il mito che simbolizza gli eventi, nella Commedia, non è quello stesso che impalca la struttura del poema. Ma che infine un siffatto codice abbia promosso quel che si dice il progresso dell'umanità; lo sviluppo delle società "calde" - (che cioè non permangono immobili a un grado zero di storia, come le società primitive, le quali funzionano, per riprendere un paragone di Lévi-Strauss, meccanicamente, come orologi; ma agiscono dinamicamente, come macchine a vapore, sfruttano cioè una provocata differenza interna di potenziale, e perciò si sviluppano ma anche consumano: sono enropiche); che abbia portato a risultati vistosissimi in campo scientifico etc. etc. non è dubitabile. Ma dobbiamo riconoscere senza paura che ha anche omologato l'esistenza umana; l'ha uniformata a modelli semantici e di comportamento, al di fuori dei quali la maggior parte degli uomini civili ormai non è più in grado non solo di comprendere; ma di vivere il mondo. Noi siamo irretiti dai parametri dello spazio e dalle scadenze del tempo, che noi stessi abbiamo strutturato in questa maniera inevitabile. Siamo presi nella trappola che noi stessi, con un lavoro di millenni, ci siamo preparati con tanta cura: al punto che quasi non siamo più in grado nemmeno di immaginare altre dimensioni.

Il che non significa, naturalmente, che l'uomo oggi non abbia esistenza personale: i suoi umori e amori, i suoi dolori, la sua morte. Anzi, tutta la cosiddetta rivolta contro la ragione da un secolo a questa parte, ha il significato appunto di fuga da una siffatta prigione di simboli.-

VIII

Il sistema hegeliano era stato il trionfo della Ragione universale, alla quale sembrava che più nulla ormai si potesse opporre: la Ragione era Essere, Totalità, Libertà. L'opera di Kirkegaard, di Marx, di Nietzsche, dà inizio a quello che è stato detto l' "irrazionalismo" contemporaneo, rappresenta la protesta del soggetto contro le pretese della Ragione.

Tale protesta, in effetti, ebbe inizio col Romanticismo. Osservava anche Edmund Wilson nel suo "Castello di Axel", che il Romanticismo fu una rivolta dell'individuo. Il "classicismo", al quale esso reagiva, corrispondeva, nel campo della politica e della morale, a un interesse esclusivo per la società come un organismo compiuto in sé, e, in arte, a un ideale d'obiettività - nel senso caratteristico europeo di questo termine, fino all'Ottocento, come ha spiegato la lezione passata.

In Le Lusanthope, in Bérénice, in The way of The World, nei Viaggi di Gulliver etc. l'artista rimane estraneo alla rappresentazione: giudicherebbe un segno di cattivo gusto artistico l'identificarsi con l'eroe o esaltare se stesso nella figura dell'eroe, o interporsi tra il lettore e la vicenda per dar libero sfogo alle proprie emozioni personali. Ma in Volu, in Rolla, in Childe Harold, in The Prelude, lo scrittore è egli stesso l'eroe o si identifica inequivocabilmente con esso, e la sua personalità e le sue emozioni sono presentate come il tema di maggior interesse. Racine, Molière, Congreve e Surff ci chiedono di rivolgere la nostra attenzione alla loro opera, mentre Chateaubriand, de Musset, Byron e Wordsworth esigono che ci interessiamo della loro persona. E lo esigono in nome del valore intrinseco dell'individuo: del quale rivendicano i diritti contro le pretese della compagine sociale, contro la morale, le convenzioni, l'accademia, la chiesa. Il romantico è quasi sempre un "ribelle".

Ma già Whithead, in "La scienza e il mondo moderno" - un libro del 1926 - aveva offerto un'interpretazione forse più sottile del movimento romantico. Questo, egli dice, fu una reazione, più che contro la ragione, contro le concezioni scientifiche, o meglio, contro le concezioni meccanicistiche che cui alcune scoperte scientifiche avevano dato l'avvio. Il Seicento e il Settecento avevano segnato in Europa la stagione del grande fiorire della matematica e della fisica; e sulla letteratura del cosiddetto classicismo Descartes e Newton ebbero un'influenza pari a quella dei classici stessi. I poeti, non diversamente dagli astronomi e dai matematici, erano giunti a vedere nell'universo una macchina, docile alle

leggi della logica e suscettibile di un'interpretazione razionale: a Dio era affidata esclusivamente la parte dell'orologio, di cui l'orologio postula l'esistenza. Questa concezione si estendeva anche alla società che, per Luigi XIV come per la Costituzione americana, aveva il carattere d'un sistema planetario o di un meccanismo esattamente regolato; e spassionatamente, con lo stesso spirito di lucida razionalità, si esaminava la natura umana per individuare i principi in base ai quali operava. Così i teoremi del fisico trovavano un equivalente nei drammi geometrici di Racine o negli armoniosi distici di Pope; come la struttura urbanistica di Versailles - l'ho spiegato in altro corso - risponde va al sistema delle coordinate di Cartesio.

Ma poi, codesta idea di un ordine meccanicistico pre stabilito fu avvertita come una costrizione: escludeva una parte troppo grande della vita - o piuttosto, le immagini che ne offriva non corrispondevano all'esperienza reale. I romantici erano divenuti acutamente sensibili ad alcuni aspetti dell'esperienza che non si potevano analizzare o spiegare in base alla teoria di un mondo perfetto come il meccanismo di un orologio. Blake aveva già sprezzantemente negato le teorie fisiche del Settecento. E per Wordsworth la campagna della sua fanciullezza non era quella del lavoro dei campi, né quella degli idillii neoclassici, ma una luce mai vista in terra o in mare. Scrutando dentro di sé, il poeta scopriva qualcosa che non gli pareva riducibile a una serie di principi sulla natura umana, quali, per es., Les maximes di La Rochefoucauld: vi scorgeva una evidenza fantastica, conflitti, confusione. E allora si accingeva, come Wordsworth e Blake, ad affermare la suprema verità di questa visione in confronto all'universo meccanicistico dei fisici; oppure, considerando l'universo meccanicistico, come Byron e Alfred de Vigny, estraneo e indifferente all'uomo, gli scagliava contro, in atto di sfida, la propria anima turbolenta e ribelle.

L'oggetto essenziale del poeta - come del pittore, o del musicista - romantico è dunque, come in Wordsworth, la sensibilità individuale, o, come in Byron, la volontà individuale. Si tratta, certo, d'un risveglio dell'individuo. Un individuo, tuttavia, il quale sa che la Ragione ha una risposta a tutto: ch'essa gli assegna il suo posto nel Tutto della Realtà verificata dal sistema razionale; che la sua stessa eventuale protesta è inclusa nel sistema e da esso prevista.

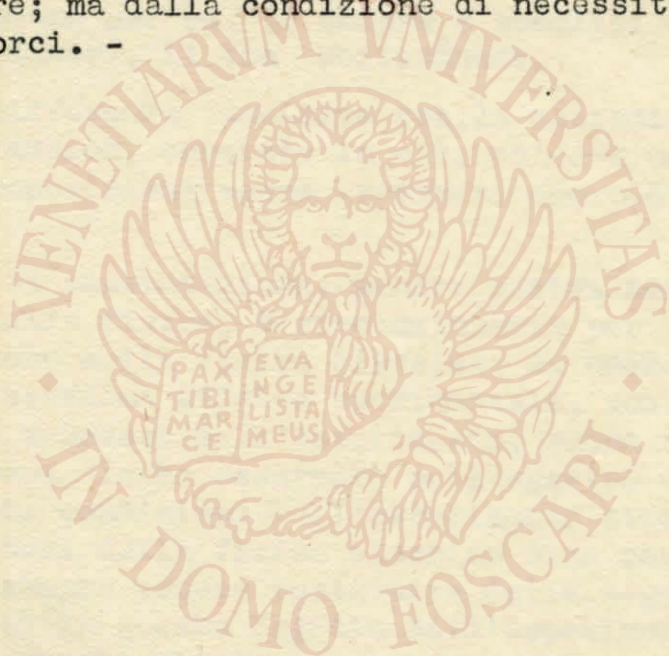
Egli prende coscienza di esistere, cioè della propria soggettività. Sa di aver il tempo contato, perchè sa di essere nato e di dover morire; sa che in ogni momento della sua vita deve scegliere, decidere, agire in base ad imprese che hanno ben poco a che fare coi sistemi: sa di soffrire -

- e che non v'è Ragione che possa togliergli una sofferenza che è sua e soltanto sua; - sa di amare - ed è sicuro che il suo amore è qualche cosa che non è mai esistito nel mondo prima di lui, nè mai esisterà dopo, e non è comparabile a nient'altro perchè è esclusivamente suo. L'individuo, insomma, che vive, non sopporta l'astrazione del sistema, nemmeno così perfetto e inconfutabile, come quello elaborato nei secoli da Platone a Hegel. Contro di esso egli difende se stesso, il suo vero se stesso, unico, incomparabile, non intercambiabile; ciò che fa che lui sia lui e non un altro; la sua singolarità dunque; infine, la sua libertà; perchè, se non può essere quel che è solo lui, e che lo stacca e lo distingue dagli altri, se deve perdersi nella genericità, non è più libero. Questo sente già il romantico; ma è facile accorgersi ch'egli rivendica i diritti diremmo dell'uomo essenziale, non dell'uomo esistenziale - l'uomo "in generale" insomma, o se si vuole, della natura dell'uomo. Se la filosofia delle idee, egli argomenta, se il sistema obiettivo dimostra che l'individuo è soltanto un ingranaggio, respinge le idee, respinge il sistema. Tentare di confutarlo sarebbe ancora stare al gioco, dibattersi, girare dentro la gabbia: bisogna negare l'interesse della dimostrazione, rivoltarsi contro le evidenze.

La rivoluzione attuale può aver avuto delle avvisaglie nel Romanticismo, ma è assai più profonda, radicale; essa si può dire rivendica i diritti non dell'individuo, ma del soggetto. In poche e sommarie parole: mentre l'individuo, anche per il pensiero romantico, con tutti i suoi particolari diritti di libertà è tuttavia sempre l'uomo nella natura e nella storia; il soggetto, per il pensiero attuale, per il nostro pensiero, è un uomo in situazione.

La soggettività così concepita non è riducibile; in fondo, non si sente legata da quelle costruzioni concettuali che sono la natura e la storia, sian pure in accezione romantica; perchè sa bene - anche quando non ci rifletta sopra - quello che valgono: sa, soprattutto ch'esse non valgono che per essa: sa che nemmeno esisterebbero, tali costruzioni, se non vi fosse un soggetto che le concepisce, e le esprime. Il soggetto, questo esistente nel concreto della situazione, hic et nunc, questo dasein, non può essere fissato dai concetti; la conoscenza è impotente a comprendere l'esistenza, la quale per essa è come un concetto limite, all'orizzonte dell'insplorabile: giacchè si può continuare all'infinito il gioco di riflessi del pensiero che pensa, e pensa se stesso, e si pensa come pensante: in fondo all'interminabile fuga degli specchi c'è sempre, residuo irreducibile, ineliminabile, colui che si specchia: il soggetto, appunto, che esiste. E infine, l'esistenza è ciò che interessa l'uomo prima d'ogni altra cosa. Essa coglie ciò ch'egli è, coglie ch'egli è sè, in una soggettività che è sorgiva, è fonte prima e insieme

tensione, progetto; che, lungi dal rinchiudersi in se stessa, è apertura verso il lontano e verso il futuro, slancio personale verso l'altro, il valore, il Dio di luce o di oscurità. La verità soggettiva è dunque più profonda della prova razionale perchè è riprova, vita vissuta, esistenza che si cerca e si vuole. L'astratto, il generico: questo è il nemico dell'individuo, il quale vi si annega in un gorgo di prove, vi perde l'ardore e l'intensità della vita. Il "pensatore soggettivo" vive nella contraddizione e nel paradosso - ma ne vive -. La credenza, la fede, non è inferiore nè superiore al razionale: lo trascende; non risolve le contraddizioni, le abita; non si ritira davanti all'assurdo, vi aderisce: ma infine non v'è altro modo per liberarsi, non dalla catena di simboli che noi stessi ci siamo imposti per poter convivere e progredire; ma dalla condizione di necessità, in cui essa potrebbe porci. -



IX

E' abbastanza chiaro, che l'attività umana che sventra codesta necessità, che continuamente apre lo sportello della gabbia razionale in cui siamo chiusi, è l'arte, la poesia. - La poesia comincia col valersi d'un linguaggio tramandato - d'una catena di simboli costituita -; ma anche su questo piano agisce come i quanta di Plank: "riattiva" il passato della langue, con la presenza delle parole - cioè del soggetto che parla. Non sembri indebito questo paragone, o suggerito da snobismo culturale, o da visione approssimativa dei problemi della fisica.

Seguiamo per es. le chiare e semplici spiegazioni di un fisico illustre, il Von Weitzsäcker.

La differenza decisiva tra la meccanica quantica e la fisica classica, consiste in ciò, ch'essa non può affermare le sue proposizioni senza esprimere con ciò il modo della conoscenza.

Questa constatazione, mentre deriva naturalmente dalla pratica della fisica, è rivoluzionaria per l'immagine del mondo, non solo della fisica classica, ma anche della filosofia. Una asserzione affatto sperimentale, così come essa si presenta nel processo dell'esperimento, suona schematizzata in questo modo: "Io ho osservato nell'oggetto dell'esperimento, tra queste condizioni dell'esperimento stesso, questo stato". L'ipotesi della fisica classica dice che questa proposizione può sempre essere sostituita dalla seguente: "Questo stato consiste in questo oggetto dell'esperimento", e che proposizioni di questo ultimo genere dovrebbero essere o esatte o false, indipendentemente dal fatto che vi sia un uomo che sappia se esse sono esatte o false. Questa ipotesi è stata sempre confermata dalla fisica antica. Essa corrisponde inoltre ad un motivo fondamentale di quasi tutta la scienza e la filosofia, alla credenza dell'esistenza oggettiva degli oggetti della nostra conoscenza. Non si può tuttavia negare che ogni stato di cose empirico sia uno stato di cose conosciuto dall'uomo. Ma non si vuol trarre da questa proposizione nessuna conseguenza che venga a modificare la struttura del nostro sapere. Il contrasto fra i sistemi filosofici riguardava soprattutto questo dilemma, se la proposizione per il nostro concetto generale della realtà sia o non sia importante. Ciò vuol dire che si supponeva che si potesse parlare, senza una modificazione della struttura concettuale della scienza, dei suoi oggetti dei quali noi abbiamo conoscenza, senza espressamente riferirsi al fatto che noi li conosciamo; e si discuteva soltanto quale significato avesse l'illazione tratta da ciò dalla primitiva scienza, che gli oggetti esistono realmente indipendentemente dal nostro conoscere. La meccanica quantica nega

invece già il presupposto di questa discussione. Tentiamo di caratterizzare la nuova base della meccanica quantica da un punto di vista logico-generale ed ontologico con precisione ancora maggiore.

Considerata dal punto di vista logico-formale, la meccanica quantica applica un concetto della verità polivalente, in cui un'asserzione può avere accanto ai valori "vero" e "falso" il valore "indeterminato e cioè con la tale probabilità di esser vero". Sia dunque A una asserzione sopra uno stato di fatto determinato e concreto. Allora la completa asserzione sperimentale assume la forma: "Io so che A ha valore". La fisica classica invece procede soltanto con proposizioni oggettive della forma: "A ha valore". La completa asserzione sperimentale ammette due specie di negazione: la negazione della proposizione oggettiva "Io so che A non ha valore", e la negazione della conoscenza "Io non so se A abbia valore". Per la fisica classica, tra queste due negazioni soltanto la negazione della proposizione oggettiva è un'asserzione reale sulla natura. La negazione della conoscenza può secondo essa venire trasformata nella proposizione: "A ha valore o A non ha valore; e io non so quale delle due ipotesi si verifichi". Per la meccanica quantica invece la proposizione oggettiva "A ha valore" può essere affermata con pieno significato solo se si verifica totalmente l'asserzione sperimentale "Io so che A ha valore".

Trasferiamoci nel campo delle "scienze dell'uomo", più in particolare dell'estetica in senso lato: consideriamo il linguaggio della stessa filosofia di oggi, paragonato per es. a quello di Cartesio, di Kant, di Hegel. E' chiaro che mentre la lingua di costoro è "obbiettiva" - nel senso già esposto - anzi pone la sua stessa giustificazione in una il più possibile piena, distaccata obbiettività, secondo l'idea che la verità non deve aver nulla di personale, la lingua delle filosofie attuali è invece intrisa di soggettivismo e dunque connotata esteticamente: le opere di Kirkegaard, di Nietzsche, di Marx e poi via via crescendo di Husserl, di Heidegger, di Jaspers, e di Sartre, di Merleau-Ponty, etc. sono innanzitutto creazioni di linguaggio: i loro neologismi - le parole nuove, composte, create - sono senza fine: sventano, aprono la serrata catena di simboli d'una lingua troppo "obbiettiva". E non è a caso - venendo ai linguaggi artistici veri e propri, che la rivolta contro la ragione dei nostri tempi coincida col disfacimento della figura, con l'apertura degli spazi nell'architettura etc., e soprattutto, nell'urbanistica in senso proprio, con la perdita ormai della struttura e della forma della città, conservatasi più o meno dai tempi dei Sumeri fino all'Ottocento come unità formale e funzionale, definita; ma che ha cominciato erodersi ai margini già nell'epoca protoindustriale, e che oggi sempre meno è riducibile ad un "cosmo" equilibrato in se stesso; la città oggi si sfrangia senza fine nel mondo - perchè si può anche dire, inversamente, che tutto il mondo è divenuto città. -

X

La Divina Commedia è all'origine di questo processo di recupero e di sviluppo. Dante non è stato soltanto, come s'è detto, il creatore di una lingua italiana che ancora non esisteva; talchè egli stesso era stato a lungo incerto se optare per il provenzale; o, nell'ambito di volgari più propriamente italiani, per il siciliano o per il bolognese, al quale andavano le sue simpatie più vive. Io non credo si possa forzare la problematica linguistica di Dante fino ad avvicinarla, seppure cautamente, a quella di Joyce o di Carlo Emilio Gadda. Dante, dopo le prove della Vita Nova e del Canzoniere, aveva già pienamente accolto il suo toscano, come langue. E, nell'impostare l'immensa struttura della Commedia, aveva scontato anche l'opportunità di impalcare un poema sacro, al quale doveva porre mano e cielo e terra, nell'ordine urbano: nell'ordine della città, insieme terrestre e celeste. In effetti, noi stessi oggi non vediamo perchè un poeta geniale, impegnato nella manipolazione linguistica sullo scorcio tra il Due e il Trecento, dovesse respingere una siffatta "tesi del mondo", con tutto il suo sistema di simboli. Supporre ch'egli dovesse, o potesse aderire avant la lettre, alla Weltanschauung gotico-cavalleresca di Petrarca; o gotico-borghese di Boccaccio, mi sembra davvero senza senso.- A ragion veduta, Dante volle fare della struttura della sua Commedia un cosmo, il cui "principio" in fin de' conti è ancor quello della città ieratica sumerica: nella quale ogni uomo vive la propria vita (e regge la propria morte) secondo le regole di un gioco divino; o, in altre parole: le "punte di esistenza" individuale di ciascuno si inseriscono in un disegno che le supera e le omologa a quell'ordine simbolico, che è geometrico in figura e "logico" in scrittura.

E' relativamente facile scartare tutto questo come bagaglio culturale infine estraneo alla poesia, e riconoscere il valore poetico della Commedia - come d'ogni altra opera d'arte infine - soltanto nelle immagini immediate - "Come ne' plenilunii sereni Trivia ride" "una donna scletta che si già cògliendo / e discegliendo fior da fiore" etc. etc. - Ma, come già accennai, la struttura linguistica non è soltanto il suo scheletro; non si esaurisce in un certo numero di tratti comuni, in un repertorio di segni: questo costituisce tutt'al più quel che potremmo chiamare l'infra-linguaggio di base. La creazione poetica, se è permesso usare questa locuzione, comincia già dal modo come un poeta impalca la stessa struttura linguistica. Non desidero ritornare ora su quanto ho esposto largamente in altri corsi: cioè che si possa sostenere la legittimità dell'esistenza d'una teoria della comunicazione poetica, che costituisca un campo di applicazione particolare della teoria dell'informazione. Anche sul piano strettamente semantico, cioè strutturale, un messaggio può avere una carica di informazione

diversa pur conservando lo stesso significato - infine, non sovvertendo le strutture linguistiche. Riprendo un esempio, elementare, che ho fatto altra volta. Io posso dire:

"Questa sera mi sento un po' triste, anche perchè la giornata è stata afosa. Mi alzo dal mio tavolo e m'affaccio alla finestra; fuori si muove un po' d'aria fresca; la respiro, mi sento meglio, ed anche mi si solleva lo spirito"; descrivo un fatto del tutto comprensibile, un'esperienza che tutti hanno avuto chissà quante volte, e in fondo non dico niente altro che quello che tutti sanno. Ma se il poeta Ungaretti scrive:

Balconata di brezza
per appoggiare stasera
la mia malinconia

egli dice la stessa cosa, ma il suo messaggio, che trascura ogni "spiegazione", ogni antefatto per così dire; che ci getta nella presenza struggente; che non discioglie, ma mantiene legato il nodo tra il mio sentimento e il mondo, ottiene, con l'imprevedibilità delle associazioni, una capacità di informazione assai maggiore. Così il verso famoso di Paul Valéry nel "Cimitero marino":

"Le vent se lève, il faut tenter de vivre"

mi informa molto di più che se dicessi: " si muove un po' d'aria e disperde l'afa; mi sento meglio, più ottimista": e badate, non si tratta qui d'un mutamento di immagine, o di episodii: le immagini rimangono le medesime, e il discorso ha la medesima connessione logica - non sono voglio dire quelle di questi versi "parole in libertà". La differenza sta precisamente nella diversa manipolazione d'uno stesso contesto strutturale di base. Ciò ripropone anche, osservavo pure altra volta, l'annoso problema della lettura o della traduzione (ed ogni lettura è in qualche modo una traduzione) della poesia, e in genere dell'arte (vi accennai nelle prime lezioni, a proposito del diffondersi, del consumarsi dell'arte entro una cultura "di massa"). S'è sempre detto - è addirittura uno dei meno discussi luoghi comuni dell'estetica - che la poesia è intraducibile; e sembra sia difficile negarlo. Ma - a parte che di solito quando si fa quest'affermazione, si assume la poesia come un dato invariabile, come un in sé, da un lato; e dall'altro l'esperienza della poesia, la fruizione, o insomma la lettura o la traduzione come un'operazione di adeguamento riuscita oppure no, ma che in ogni caso non modifica quel dato immutabile che è l'opera - a parte questo, sta il fatto che la poesia sempre s'è letta e si legge, ciascuno a suo modo; e si traduce anche da una lingua all'altra, continuamente, e non si può dire che nella traduzione non rimanga qualcosa dell'essenza poetica originale. Prendiamo per es. l'inizio d'una poesia, tra l'altro tra le più facili, più "normali" linguisticamente: La tomba di Edgar Poe, di Mallarmé:

Tel qu'en Lui même enfin l'éternité le change
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Sembra ben difficile tradurla; e s'è cercato infatti di farlo in vari modi: di solito, o conservando al possibile la cadenza dei versi e le rime e forzando il discorso; oppure sciogliendo la struttura metrica ma anche i nessi sostituendoli con rapporti ovvii, con l'intenzione di renderli più comprensibili: nell'un caso e nell'altro, il risultato è stato assai deludente. E' possibile però tradurre con tutta umiltà:

Quale infine in se stesso l'Eternità lo tramuta
Il poeta suscita con una spada nuda
Il suo secolo sgomento di non aver saputo capire
che la Morte trionfava in quella voce strana.

Non c'è dubbio che non è la stessa cosa, manca la sonorità originale, l'evocazione misteriosa del suono; manca il ritmo; non c'è più - per usare parole dello stesso Mallarmé - "la rima a custodire il santuario"; forse era opportuno, nella traduzione, y mettre un peu plus d'obscurité, come diceva lo stesso Mallarmé; eppure non tutta la poesia è perduta, perchè è rimasto qualcosa del potere di informazione del messaggio; è rimasto voglio dire, quel tanto di creazione poetica che è, precisamente, nell'ordine della struttura.

La nostra risposta ad un'opera di poesia, dunque, (o più in generale ad un'opera d'arte), quel che si dice il piacere poetico, non deriva soltanto dalla "bellezza" delle immagini o degli episodi o dalla sonorità evocativa delle parole; dipende anche dalla nostra percezione dei diversi piani nei quali il poeta ha saputo disporre le sue strutture in quanto tali. Per far un solo esempio: nella poesia fino a ieri è chiaro che una prima struttura di base nell'ordine non genericamente linguistico, ma propriamente poetico, è stabilito dal metro, cioè dal découpage dei silenzi entro la continuità sonora; una seconda struttura ritmica viene ottenuta con un'accentuazione periodica, tuttavia non coincidente col metro, e così via. Le manipolazioni d'una lingua già poeticamente connotata, sempre nell'ordine strutturale, sono infinite: per es. giochi raffinatissimi di trasferimento progressivo tra quei due sistemi di ritmo sono stati realizzati soprattutto da certi poeti inglesi moderni, in particolare da Hilaire Belloc, utilizzando la particolare flessibilità del vocabolario anglosassone, o anche da tutto il gruppo dei poeti lettristi (Isou Dupenne, etc.). Potrei continuare. Per quanto riguarda le possibilità che un tale metodo offre alla critica nel suo impegno di recupero storico, posso citarvi l'intelligentissima analisi strutturale condotta proprio in questi giorni (e ancora inedita) da Gianfranco Contini sul

Tel qu'en Lui même enfin l'éternité le change
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Sembra ben difficile tradurla; e s'è cercato infatti di farlo in vari modi: di solito, o conservando al possibile la cadenza dei versi e le rime e forzando il discorso; oppure sciogliendo la struttura metrica ma anche i nessi sostituendoli con rapporti ovvii, con l'intenzione di renderli più comprensibili: nell'un caso e nell'altro, il risultato è stato assai deludente. E' possibile però tradurre con tutta umiltà:

Quale infine in se stesso l'Eternità lo tramuta
Il poeta suscita con una spada nuda
Il suo secolo sgomento di non aver saputo capire
che la Morte trionfava in quella voce strana.

Non c'è dubbio che non è la stessa cosa, manca la sonorità originale, l'evocazione misteriosa del suono; manca il ritmo; non c'è più - per usare parole dello stesso Mallarmé - "la rima a custodire il santuario"; forse era opportuno, nella traduzione, y mettre un peu plus d'obscurité, come diceva lo stesso Mallarmé; eppure non tutta la poesia è perduta, perchè è rimasto qualcosa del potere di informazione del messaggio; è rimasto voglio dire, quel tanto di creazione poetica che è, precisamente, nell'ordine della struttura.

La nostra risposta ad un'opera di poesia, dunque, (o più in generale ad un'opera d'arte), quel che si dice il piacere poetico, non deriva soltanto dalla "bellezza" delle immagini o degli episodi o dalla sonorità evocativa delle parole; dipende anche dalla nostra percezione dei diversi piani nei quali il poeta ha saputo disporre le sue strutture in quanto tali. Per far un solo esempio: nella poesia fino a ieri è chiaro che una prima struttura di base nell'ordine non genericamente linguistico, ma propriamente poetico, è stabilito dal metro, cioè dal découpage dei silenzi entro la continuità sonora; una seconda struttura ritmica viene ottenuta con un'accentuazione periodica, tuttavia non coincidente col metro, e così via. Le manipolazioni d'una lingua già poeticamente connotata, sempre nell'ordine strutturale, sono infinite: per es. giochi raffinatissimi di trasferimento progressivo tra quei due sistemi di ritmo sono stati realizzati soprattutto da certi poeti inglesi moderni, in particolare da Hilaire Belloc, utilizzando la particolare flessibilità del vocabolario anglosassone, o anche da tutto il gruppo dei poeti lettristi (Isou Dupenne, etc.). Potrei continuare. Per quanto riguarda le possibilità che un tale metodo offre alla critica nel suo impegno di recupero storico, posso citarvi l'intelligentissima analisi strutturale condotta proprio in questi giorni (e ancora inedita) da Gianfranco Contini sul

poemetto "Il fiore" (una derivazione italiana duecentesca del "Roman de la Rose), a brillante chiusura dell'anno dan-tesco. Contini infatti riesce a dimostrare che si tratta di opera giovanile di Dante Alighieri, cioè a recuperare una "personalità", per mezzo di un'indagine delle strutture.

Però noi non facciamo e non intendiamo fare in questa sede una critica puntuale di opere di poesia: facciamo dell'estetica, vale a dire - perchè occorre dare una definizione attuale, che non rimandi comunque ad una "filosofia dello spirito" e sia coerente col pensiero contemporaneo: proponiamo uno schema delle strutture poetiche, artistiche, il quale sia riferibile in modo costante ad un modello (parola che traduce in italiano il termine originario inglese pattern, di cui conserva il particolare significato) di operatore umano, recettore o trasmettitore, che possiede un certo numero di facoltà definite. Un'estetica siffatta non suppone che l'uomo, nella sua individualità, nella varietà dei suoi tipi, delle sue culture e delle sue attitudini, sia in qualche modo esaurito da un tale schema: pertanto, usiamo il termine di operatore umano nel senso di "astrazione standardizzata dell'essere". Esso dunque si propone come un modello essenzialmente utilizzabile in una prima approssimazione.

A questo livello, la struttura, e particolarmente nel nostro caso la struttura linguistica, potrebbe essere definita con la formula di memoria permanente non circoscritta cioè all'evento, ma - e qui richiamo a quanto già dissi nelle lezioni passate, con rimandi antropologici - corrispondente a un'impronta costitutiva della nostra struttura cerebrale, a una anamorfosi delle forme in segni o caratteri simbolici. Con un'ulteriore approssimazione ci è possibile proporre modelli che interessano un campo più ristretto nell'ordine storico: i quali si risolvono in raggruppamenti di semantemi, che hanno funzione di costanti caratteristiche di un dato periodo storico: nel nostro caso, del Medioevo.

Conviene dunque ora tornare a quel che già dissi: cioè a quella fedeltà al "principio della città" che è ciò che distingue, almeno fino al Mille, il Medioevo italiano dal Medioevo nordeuropeo. A questo livello di analisi, la città è un semantema. Ed è chiaro, ripeto, che ciò che dà il tono alla cultura del Medioevo nordico rispetto all'antica (greco-romana) e alla moderna (rinascimentale) è precisamente che essa non è in cotest'ordine di struttura e di significato: non si regge sulla città. Il suo connettivo è dato dai popoli germanici, i quali per millenni erano stati nomadi e dunque incivili, in senso etimologico: privi di "civitas".-

XI

A questo proposito non posso che consigliarvi - dico soprattutto a coloro che seguono il corso di storia dell'arte medievale; ma è utile anche agli studenti di estetica, per la carica di innovazione metodologica che ha in sè - la lettura d'un libro uscito nell'edizione italiana presso Einaudi soltanto da un paio di mesi o poco più: L'arte dell'Occidente di Henry Focillon, che del resto ho avuto occasione di citare più volte, in corsi passati. E il fatto che questo libro, apparso in Francia nel 1936, esca soltanto ora, a trent'anni di distanza, in veste italiana, è pure significativo.

Esso è innanzitutto, un libro di problemi; ed è scritto bene. Su alcuni punti strettamente specialistici si potrà dissentire; altri meritano d'essere aggiornati (in trent'anni s'è lavorato parecchio, anche nel povero Medioevo); ma non è possibile negare che ogni scritto di Focillon, e questo in particolare, sia ricco di stimoli fecondi, di provocazioni critiche, di inviti a rimuovere opinioni sedimentate o fruste; e che questa inesausta, perpetua interrogazione si offra a noi con il mezzo d'una lingua viva, sinuosa, penetrante: un tantino "letteraria", forse taluno potrebbe dire oggi; ma sarebbe riserva, nonchè ingenerosa, immotivata e ingiusta. L'eloquenza, personalissima, di Focillon, che si dispiegava, sottolineata dalla vivacità del gestire, nelle lezioni dei suoi corsi universitari e che si riflette in forma più meditata e condensata - ma senza perdervi il carattere sinuoso e per così dire a vedute continuamente riprese e sviluppate - nei suoi scritti, non può essere separata dalla concreta sostanza del suo magistero. E' una curiosa illusione quella di chi crede che le stesse cose si potrebbero dire e forse meglio con altre parole - nel caso di Focillon, con un linguaggio più asciutto, più sobrio, che non pretendesse di trascorrere ad ogni frase per tutta la tastiera del vocabolario - ; e che insomma la storia dell'arte consista nell'infilzare schede comunque scritte, e non nell'uso articolato e sottile di quello strumento che è la lingua. Quel che Focillon diceva e scriveva non poteva essere detto e scritto che a quel modo; il suo significato autentico è insieme, inscindibilmente, nella proposta di concetti e nella maniera com'essi sono proposti: talchè la sua eloquenza non è ridondanza (al senso di questo termine oggi divulgato dalla teoria dell'informazione). E ne abbiamo la riprova nelle opere di taluno de' suoi scolari, che hanno ripreso alcuni de' suoi temi sviluppandone gli spunti eruditi, caricandoli di nuova erudizione, ma portando l'espressione da quel che forse ritenevano fosse nel maestro virtuosismo verbale, brillantissimo, affascinante ad udirlo in lezioni o conferenze, ma da ridurre, negli scritti, alla secchezza d'un linguaggio più rigoroso e più "scientifico".

co": col risultato, che quel che s'è involato non è stata l'oratoria, ma la stessa carica critica. Del resto, che un modo d'esprimersi siffatto non fosse frutto di esuberanza meridionale (Focillon del resto era un "centrale", era nato a Digione) o di indomabile estro comiziale, ma fosse anzi meditata struttura di metodo critico, lo dimostrano i suoi saggi di dichiarato impegno estetico - come l' Art des sculpteurs romans, e soprattutto Vie des formes. Pensava Focillon che non dobbiamo precluderci preventivamente nessuna via, per avvicinarci al "segreto" dell'opera d'arte; questa nostra approssimazione in ogni caso non potrà avvenire che per avvolgimenti, svolte, sentieri segreti, e spesso dovremo ritornare sui nostri passi, riprendere il cammino anche per viottoli forse prima trascurati: l'operazione critica si svolge a spirale, o per cerchi concentrici. E quando noi vorremo dire l'opera d'arte, o meglio, quando noi vorremo esprimere quel che solo possiamo esprimere, cioè quel che essa è divenuta in noi - il nostro linguaggio rifletterà codesto modo d'operare: il suo impostarsi, le sue intenzioni - il suo dipanarsi, andar tentando, procedere, ripiegare; i suoi lampi, le sue ombre. - E non solo il giro delle nostre frasi rifletterà il carattere incoativo e ambiguo dell'approssimazione critica; ma ogni parola scelta o evitata avrà significato nell'ordine d'un'operazione siffatta.

Perciò Focillon, nell'affrontare i suoi argomenti, comincia sempre con panoramiche - con carrellate potremmo dire - amplissime, su interi territori, su complessive strutture storiche, talora, specie nel periodo di Lione, addirittura su tecniche; in esse sono anticipati, in forma ancora vaga, diffusa, alonare, temi, che poi riprenderà instancabilmente, guardandoli da ogni angolo del suo orizzonte, mettendoli via via a fuoco in modo sempre più puntuale, frugandoli con l'occhio nelle loro minate articolazioni. Ed è interessante davvero, e meriterebbe uno studio impegnato, il mutare di intonazione, di ritmo, direi di frequenza anche semantica del suo linguaggio, nel trapasso dalle grandi inquadrature, dove le frasi stesse sono ampie e lente e le cose son viste come si vedono i boschi immersi nel lago d'aria d'una vallata profonda, dalla cima d'una montagna, alle definizioni precise, con parole che si fanno sempre più tecniche, dei singoli eventi formali - come di chi numerasse le foglie d'un sottobosco -.

Una tal maniera, di fare storia e critica d'arte, a quanto io so, era inconsueta anche in Francia, dove dominava, e in parte domina ancora, specie in campo medievale, il metodo positivo degli archéologues. La cui eredità, beninteso, Focillon non rinnega affatto - e soprattutto (e ciò mi sembra non sia stato avvertito nemmeno da Jean Bony, suo scolaro, nell'appassionata introduzione all'edizione inglese, 1963, di questo Arte d'Occidente, e riportata in quest'ultima e più completa traduzione italiana) - non è insensibile al fascino

di quel grande erudito, ma anche squisito scrittore, che fu Émile Mâle, cui Focillon nel 1925 succedette sulla cattedra di storia dell'arte medievale della Sorbona. Il passaggio da Lione a Parigi segna in effetti - come rileva giustamente il presentatore dell'edizione di Einaudi - un mutamento profondo; ma non soltanto, aggiungerei, nell'ordine degli interessi della sua ricerca e del suo insegnamento - : a Lione s'era occupato quasi esclusivamente d'arte moderna e contemporanea; a Parigi sente il fascino, più sottile e misterioso, del Medioevo -; ma anche nell'ordine della struttura del suo linguaggio critico, che accoglie molti riflessi, io credo, di quella larghezza di visione storica e specialmente di quella lucidità, e di quella specie di intensità assorta, che ancor oggi fanno di tanti capitoli di libri di Émile Mâle come La fin du paganisme en Gaule, e più ancora secondo me, Rome et ses vieilles églises, una lettura indimenticabile.

Come Mâle, Focillon a Parigi accoglie l'eredità della gloriosa archeologia medievalistica francese: la sua ricerca affonda le proprie radici in un terreno ricchissimo di cultura specifica. Ma, a differenza dal Mâle, il suo discorso si fa denso, estroso, con degli scarti da cavallo di razza (per la frequenza di quelle che Charles du Bos avrebbe chiamato Sorties de l'émotion critique); e si carica di intenzioni estetiche o almeno di inquietudini metodologiche (che in parte gli derivano, giova riconoscerlo, dal pensiero viennese: e soprattutto, sembra a me, da quello di Konrad Fiedler e di Alois Riegl) - le quali rimangono tuttavia sempre per così dire nello sfondo - il che gli dà modo di sottrarsi allo stillicidio, che opprime tanti di noi, delle citazioni nel testo. Così a Parigi egli diviene forse il più "filosofo" degli storici d'arte francesi - certo dei "medievalisti" - ; ma non potremmo indicare con precisione, al di là delle assonanze indicate poco fa, chi siano i suoi maestri, o testi, di filosofia; i suoi diretti precedenti; forse nemmeno i suoi compagni di viaggio. - E non stupisce che la cultura italiana di allora, lo abbia, salvo poche eccezioni, negletto; e tra le eccezioni mi piace ricordare quella di Antonio Banfi, il quale osservava, che l'idea che Focillon ha dell'arte lo avvicina in qualche modo alle concezioni di Sourian o di Bayer - : l'arte sarebbe intesa "classicamente", come creazione di forme costruttive immanenti nel reale (sono parole di Banfi); - ed il compianto, carissimo amico Luigi Stefanini, che troppo presto lasciò questa cattedra di Estetica, che era sua. Ma il continuo sfaccettarsi e balenare e spostarsi nei piani, della indagine in atto di Focillon, non consentirebbe nemmeno, secondo me, di rinsaldare una classificazione pur così elastica.

Giacchè Focillon è, se si vuole, anche un filosofo, ma è soprattutto uno scrittore, del quale sarebbe possibile reperire una qualche ideale precedenza, più forse che nella critica d'arte, nella critica letteraria della Francia: spe-

cialmente in quella "critica tecnica", che da Malherbe a Bailleau a La Bruyère, a Vauvenargue a Chênedollé a Rivarol, a Joubert a Sainte-Beuve (almeno nel saggio su Chateaubriand) disegna nella storia della cultura francese una linea così continua e così nitida. Vi sarebbe, beninteso, una qualche forzatura in quest'avvicinamento, se non altro per la passione che, su quella linea di critica letteraria, esercita il dato psicologico, sempre accantonato invece da Focillon; e non è il minore tra i suoi meriti: si sono ben visti, infatti, gli esiti maldestri di certe riprese - malgrado l'insegnamento di Focillon - di "psicologia dell'arte" di certi Musées imaginaires - e "inimaginables". Focillon dava invece importanza fondamentale alla funzione delle tecniche: posizione critica inconsueta in un momento e in un ambiente, che, malgrado la già dilagante rivolta contro l'idealismo, rimaneva ancora più o meno affisato, specie presso i cattedratici, al "principio" che l'arte era faccenda dello spirito - o della storia-. Il fatto è, che Focillon non aveva avuto una "formazione" accademica, ma, precisamente, tecnica e a così dire di mestiere. Suo padre, Victor, era incisore, e in casa fin da ragazzo Henri aveva potuto incontrare gli amici di suo padre - tra gli altri Géo ffroy, Monet, Carrière, Rodin - e udirne i discorsi "da atelier", estremamente concreti, sull'arte come fatto tecnico e a così dire materiale. Ciò spiega tra l'altro come le sue opere del periodo giovanile, di Lion - alla cui università insegnò storia dell'arte dal 1913 al 1924 - siano dedicate prevalentemente all'incisione o all'affine disegno: Hokusai (1914), Piranesi (1918); i saggi raccolti nel 1919 sotto il titolo Technique et sentiment; e, insieme, all'arte contemporanea: i due grossi e ancora fondamentali volumi: La peinture au XIX^{me} et XX^{me} siècles, benchè usciti a Parigi tra il 1927 e 1928, appartengono ancora al suo periodo lionese. Come riferisce anche Jean Bony nel suo profilo del maestro, in Technique et sentiment egli si confessa: "Nello studio di mio padre - scrive - imparai a venire in contatto con tutti gli strumenti dell'arte, a riconoscerli, a chiamarli per nome, a maneggiarli e amarli. Essi erano per me, ad un tempo, caldi e umani, affascinanti e utili, non erano degli strumenti inanimati, ma delle forze dotate di vita, non dei curiosi congegni di laboratorio, ma delle potenze di suggestione magica....". E spiega subito: "La nostra concezione della tecnica è insieme oziosa e limitata. L'istruzione nelle scuole sfiora solamente la superficie dei suoi primi segreti. La tecnica non può essere riassunta in libri di testi e manuali. Essa è una scoperta perpetua".

In Italia - siamo nel 1919 - non solo Croce e i crociani di stretta osservanza, ma tutti gli estetologi, e critici, d'ogni tendenza avrebbero vomitato parole simili come eresie anche piuttosto sprovvedute, se le avessero lette; ma non le leggevano. E più violentemente avrebbero reagito al seguito di questo discorso di Focillon: ".....dobbiamo rom-

pere definitivamente con le forme sorpassate dell'idealismo, con il concepire la solidità della materia opposta all'essenza misteriosa ed ai doni creativi dello spirito. Questo dualismo elementare, inventato dai teorici, è contrario alla realtà dell'arte come è vissuta dagli artisti, poichè nell'arte la materia non è passiva. Fino a che l'arte si limita agli stadi della coscienza e delle idee generalizzate, essa non è niente di più d'un cieco turbine che non affiora alla superficie dell'intelletto. Essa deve entrare nella materia, deve accettarla ed esserne accettata. Nei suoi rapporti con la materia l'artista non deve soltanto soggiogarla, deve anche ubbidirle: lo strumento guida la mano e spesso gli incidenti del mestiere conducono a nuove scoperte....etc." E non solo critici italiani, ma anche tedeschi per es., avrebbero respinto sdegnosamente affermazioni come questa: "Ogni tecnica è un ambiente, la cui influenza eguaglia o supera quella dell'ambiente storico". Ma noi ne possiamo intendere oggi il valore, alla luce non soltanto della produzione artistica in atto e delle poetiche degli artisti; ma del pensiero degli stessi teorici, come li chiamava Focillon, alla luce per es. della tesi di Husserl della dimensione precategoriale, che Merleau-Ponty ha sviluppato con la sua fenomenologia della percezione, anzi del "proprio del corpo", specie nei saggi "Le visible et l'invisible", "L'oeil et l'esprit etc.; alla luce della dissoluzione del tempo storico, o meglio della sua continuità e assolutezza, operata soprattutto dagli studi di antropologia strutturale; alla luce dei problemi aperti anche allo studio del comportamento umano da ipotesi operative quali quelle della cibernetica o teoria dell'informazione etc. - infine, alla luce del, più recente, pensiero di coloro che (come il Leroi-Gonrhan, per es.) s'adoprono a colmare il fossato tra le "due culture" con una ricerca d'origine radicale, che riconosce nelle operazioni dello spirito e in quelle della mano (l'intelligenza delle dieci dita, da cui discende ogni manipolazione della materia e dunque la tecnica) non già due procedimenti opposti, ma due facce del medesimo procedimento simbolizzatore o creatore e manipolatore di segni, o se volete di modelli - che, come già ho detto più volte, è quel che consente all'uomo di rappresentare, presentificare ciò che non è di fatto presente hic et nunc; e dunque costruire, a livello di diversi codici, quella catena temporale cui si dà il nome di storia: di istituire insomma delle strutture significanti dei campi omologati - dove ogni funzione è allo stesso livello logico - sui quali sia possibile operare riassumendo il passato e progettando il futuro.

La portata rivoluzionaria e precorritrice di affermazioni focilloniane come quella citata poco fa: "ogni tecnica è un ambiente, la cui influenza eguaglia o supera quella dell'ambiente storico" e d'altre numerose, è secondo me da ravvisarsi in quest'ordine - ancorchè il maestro estroso non abbia tratto le conseguenze possibili (ma improbabili anche per

lui, nel 1919). In ogni caso, queste intuizioni di Focillon gettano continuamente ponti tra sincronia e diacronia, tra arte come langue ed arte come parole - o se preferite lasciare questi termini saussuriani e assumerne di più attuali, tra arte come struttura, ed arte come evento. Onde la messa a fuoco della funzione della tecnica - che è ovviamente operazione sincronica - è coerente con quello che è stato fin qui considerato un aspetto diverso se non contraddittorio en tro il discorso critico di Focillon: voglio dire l'analisi delle strutture del tempo storico (della storia dell'arte, s'intende). Infatti, l'inserzione del momento sincronico della tecnica fa della struttura del tempo storico un discontinuo; e del resto Focillon stesso l'ebbe ben chiaro, e lo dichiarò con parole che sembrerebbero pronunciate non trenta o quarant'anni fa, ma oggi. Ne cito alcune: "La storia non è unilineare e puramente successiva..." oppure: "Un periodo anche breve di tempo storico comprende un gran numero di sta di o strati. La storia non è lo stato hegeliano del divenire, non è un fiume che trasporta eventi e frammenti di eventi sem pre alla stessa velocità e nella stessa direzione"; oppure: "i vari milieux di un periodo non vivono tutti contemporaneamente"; o anche: "la storia è generalmente un conflitto di precocità, di attualità e di ritardi"; o infine: "La sto ria dell'arte ci mostra, una accanto all'altra nello stesso momento, sopravvivenze e anticipazioni, forme lente, ritarda tarie, contemporanee a forme ardite e precoci...", e così via.

E' perciò che io - consentitemi l'inserzione d'un'aneddotta personale non del tutto abnorme, ma che ha anche lo scopo di alleggerire un po' queste lezioni, - quando cominciai a non poterne più dell'atmosfera soffocante del metodo della nostra storia dell'arte tradizionale, ed a cercare fuo ri boccate d'aria più respirabile, dopo essermi avvicinato al la grande scuola di Vienna, che rimane sempre la più congenia le a me, mi volsi anche verso Focillon, e persuasi la casa editrice che negli anni quaranta era la più attiva qui a Pado va, "Le Tre Venezie", a pubblicare in edizione italiana testi di storia dell'arte, di critica e di metodologia, ch'erano rimasti da noi in margine alla circolazione veramente viva di idee, anche nell'ambito universitario. - Ed oltre natural mente a far tradurre opere dei grandi maestri viennesi (Wickhoff, Riegl), feci uscire, tra i primi numeri della collana che di rigevo, il Vita delle Forme di Focillon - con l'intenzione ch'esso valesse quale introduzione metodologica necessaria al la lettura dei grandi volumi d'impegno più specialistico -.

E fu il primo libro di Focillon che uscisse in italiano (marzo 1945); e già allora, nella presentazione, avvertivo che Focillon non ha inteso di darci un trattato di Estetica, ma uno strumento il più possibile articolato per la critica: "questo suo saggio in fondo è una riprova dell'impossibilità di sorprendere le forme al di fuori dell'arte. Sarà probabilmente accusato da molti filosofi nostrani di incertezza spe-

culativa, dagli stessi storici d'arte attribuzionisti, di troppa filosofia: evidentemente, per noi, tutt'altro che difetti. Siamo troppo vissuti di sistemi e di formule; di derivazioni generiche, di attribuzioni e di "influenze", per poter rinunciare ad uno strumento così snodato, e ricco di raffinati congegni, quale quello che Focillon ci offre, per aiutare la nostra ansia di fronte all'arte a quietarsi in un commento. Non importa se provvisorio. Sappiamo ormai che in questo nostro perpetuo dialogo con l'arte, le risposte definitive non esistono, e che infine quel che più importa non sono le risposte, ma questa nostra infinita domanda, questa nostra infinita attesa d'apparizione".

Il che, per concludere l'aneddoto, valse probabilmente ad aggregarmi come "membro esterno" ai focillonistes. A Parigi, ogni volta che ci capitavo per qualche lezione nella polverosa topaia dell'Institut d'art a rue Michelet, o altrove, ci si riuniva di solito in casa di Baltrusaitis - il più anziano e più "ufficiale" del gruppo, perchè tra l'altro aveva sposato la figlia (adottiva) di Henri Focillon: una casa molto semplice, nella quale ci si sedeva dove e come si poteva, mentre giravano bottiglie d'un vino nerissimo, pesante da digerire e spesso con un tantino di "spunto" d'aceto. Qualcuno di noi, a turno, si metteva in mezzo, prendeva un libro di Focillon - che potea essere il Piranesi o Les Pierres de France; il Vie des Formes o L'art des sculpteurs romans, ma il più delle volte era questo: Art d'Occident; sceglieva un passo, un argomento, lo commentava sviluppandolo, aggiornandolo se necessario, in ogni caso impostando un dibattito che era sempre vivo; ma aveva anche qualche momento di caduta, s'intende. Giacchè a quelle riunioni interveniva parecchia gente di cultura; ma non tutta composta propriamente da "addetti ai lavori" della storia dell'arte; e ciascuno, se credeva, diceva la sua. Ogni tanto poi qualcuno se ne andava, in mezzo a un coro di lodi sperticate e di sofisticati complimenti, se aveva preso la parola; coi soliti abbracci e baci alle signore sulla soglia; e, naturalmente, la porta non era ancora ben chiusa dietro di loro, che i rimasti cominciavano a dire a voce altissima che non avevano mai visto cretini più totali di quelli, nè mai udito idiozie più ignobili. Gli ultimi rimasti - che eravamo poi noi focillonistes - ce ne andavamo infine stipati fino all'inverosimile in poche macchine che si rincorrevano attraverso mezza Parigi - correvamo tra le aubepines - naturalmente proustiane - che cominciavano a fiorire negli Champ Elisés, sotto un cielo altissimo, com'è quello di Parigi quando è spazzato dal vento dell'Atlantico .-

Il ricordo personale vale ad evocare che nell'ambito d'una zona almeno della cultura parigina non si accettò per qualche tempo che, non dico il magistero, l'eredità di pensiero, di gusto, di metodo, accolta e messa a frutto da discepoli

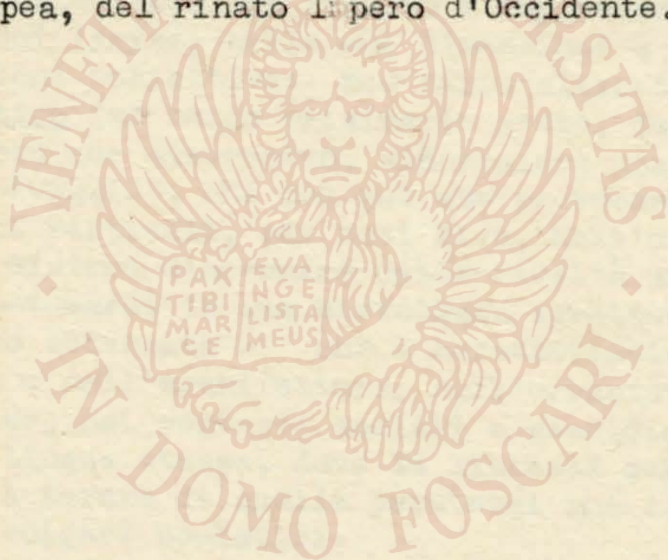
come Chastel, Sterling, Grodecki, etc., ma la presenza viva e scanzonata di Focillon (ch'era morto nel marzo del 1943 a New Haven, esule, perchè non aveva sopportato di rimanere nella Francia occupata dai tedeschi) che questa presenza, ch'era stata così perentoria e affascinante, si disperdesse. Ma, come avviene delle cose di questo mondo, anche quella sorta di cenacolo si sciolse, da sè si può dire; anche perchè l'attenzione più puntuale della intelligenza parigina si volgeva ad altri movimenti, ad altre problematiche: all'esistenzialismo del primo Sartre, alla fenomenologia del compianto Merleau-Ponty (s'intende, sulla trama della continua presenzadella dialettica) infine alla forte ripresa in ogni campo di quel che potremmo denominare, in senso molto lato, strutturalismo (Pagès, Gurvitch, Aron, Morazé, Goldmann, Lagache, Benveniste, Lévi-Strauss etc.), che hanno variamente proposto, con un potere di seduzione cui è difficile resistere, altre vie d'approssimazione a quello che un tempo si diceva il "segreto" dell'arte.

Ma non direi, e l'ho già detto brevemente del resto, che codesto incalzare di successivi orientamenti abbia reso inattuale il pensiero di Focillon. E lo prova proprio anche questo libro Arte d'Occidente, del quale non solo vi consiglio la lettura, ma che indico come uno dei testi che potete scegliere per la preparazione della parte generale dell'esame di storia dell'arte medievale. (Non ho potuto includerlo nella bibliografia pubblicata nel fascicolo di Facoltà, perchè l'edizione italiana non era ancora uscita).

Certo il libro si raccomanda, più che come summa di informazioni manualistiche o attribuzionistiche sull'arte del Medioevo occidentale, - per la quale possono bastare i Manuali che avete studiato al Liceo, per l'esame di maturità - come una grande sintesi, come una proposta di categorie interpretative fondamentali per costruire la storia: compito di grande difficoltà, chi non voglia attenersi ad una squallida esposizione descrittiva. Ed oltre s'intende la parte fatta alle tecniche, cui già ho accennato, basterà, per terminare, ch'io richiami un solo esempio, a prova dell'attualità di questo libro, uscito nel '38: l'impostazione che Focillon dà al problema fondamentale del Medioevo barbarico, nel quale si pongono le premesse di tutta la civiltà medievale, che ci rimarrebbe altrimenti incomprensibile.

Beninteso, Focillon non crede affatto ad una palinogenesi provocata dall'innesto della "fresca barbarie", esaltata per un dato tempo anche da noi a seguito dello storicismo romantico tedesco. Focillon sostiene con energia che le forme della civiltà nell'Europa dominata dai barbari rimanevano latine; ma la vita, nel suo tono anche morale, subiva una modi-

ficazione profonda, motivata dal fatto che il significato delle invasioni fu quello di una irruzione della preistoria - come dice, con una di quelle espressioni icastiche che gli son proprie -. E' un'intuizione, per semplice e quasi ovvia che possa sembrare, oggi, fondamentale, e tuttavia è stata poco messa a frutto dagli storici nostrani dell'arte del Medioevo, per esempio - nei cui trattati anche recentissimi - cerchereste invano un solo capitolo dedicato all'analisi delle strutture di codesta preistoria che irrompe nei territori del vecchio Impero, le quali ovviamente non si comprendono, se non si risale alle loro origini millenarie, rintracciabili nelle culture del nord eurasiatico extraclassico: quella degli Sciti, o arte delle steppe, ad Est, veicolata in Occidente con la Völkerwanderung dalle genti germaniche - quella dei Celti a Ovest: le quali poi si fusero ad opera di Carlomagno, nella prima civiltà veramente medievale e veramente europea, del rinato Impero d'Occidente.-.



XII

Irruzione della preistoria significa inserzione, nella legata diacronia dello spazio-tempo "storico", vale a dire, ripeto ancora una volta a costo di venire a noia, fondato sulle strutture della città in ogni sua articolazione: non solo urbanistica e sociale e artistica, ma anche giuridica, filosofica, religiosa (una dimensione, cui Focillon nell'ambito delle arti figurative dà il nome di espace - limite) delle forme di una cultura nomadica (perciò preistorica, giacchè quel che diciamo storia comincia con quella tesaurizzazione dei dati d'esperienza che è possibile con la scrittura, e che appunto nasce nell'ambito degli insediamenti urbani, delle prime città) una cultura che trascorre entro una espace-milieu (secondo la terminologia di Focillon), cioè uno spazio-tempo non fissato e rappresentato, non mensurato nei suoi limiti, nelle sue dimensioni e articolazioni e suddivisioni obbiettive; non razionalizzato; in una parola, non cosmico (al senso originario greco, del termine). Pertanto, più che diacronico, sincronico: una struttura di "pensiero selvaggio", che non può che provocare una serie di affioramenti verticali, per così dire, nell'ordine orizzontale della distesa diacronica della civiltà urbana "antica": onde il frantumarsi in una martellata struttura paratattica - cui già ho accennato - che è caratteristica del Medioevo occidentale: nell'architettura, nell'urbanistica, nelle arti figurative, nei contesti sociali e giuridici, nella poesia, nella lingua stessa, dove la sintassi del latino, si discioglie a favore di quella paratassi che alla lunga darà origine ai volgari neolatini.

E' chiaro che il Medioevo non si comprende, se non si parte da queste considerazioni, che oggi sicuramente possono essere condotte innanzi rispetto alle posizioni di Focillon; ed arricchite dai più recenti, straordinari apporti dell'archeologia, specie al riguardo dello stile dell'arte delle steppe, quali son risultati soprattutto dalle spedizioni Rudienko nelle tombe gelate di Fr. Erik, per es. - Ma l'opposizione tra storia e preistoria, o tra spazio limite e spazio ambiente, impostata con forza da Focillon a proposito dell'arte del Medioevo occidentale, rimane valida soprattutto sul piano metodologico. E' singolarmente precorritrice, se la possiamo ritrovare in forma d'opposizione tra natura e cultura - o anche, in termini più "strutturali", di diacronia e sincronia - per es. nell'impostazione delle analisi antropologiche ed etnologiche di Claude Lévi-Strauss, dichiarate distesamente, (in polemica con la concezione dialettica della storia dello stesso Jean Paul Sartre) specialmente nell'ultimo capitolo del "Pensiero selvaggio", un'opera del 1962. "E' stato necessario aspettare fino alla metà di questo secolo" - osserva Lévi-Strauss - perchè ci s'accor

gesse del carattere discontinuo del tempo storico, e del senso, nel quale si possa parlare di un'antinomia della storia". Per quel che riguarda la storia dell'arte, Henri Focillon non aveva aspettato la metà del secolo per vedere con chiarezza dove portasse la nuova questione del metodo del pensiero contemporaneo. Basterebbe questo per giustificare, a trent'anni di distanza dalla sua prima comparsa, la rilettura d'un'opera che, lungi dall'essere invecchiata, conserva ancora, anzi viene via via sempre più chiarendo, il suo carattere di attualità feconda.

La struttura della cultura dei barbari non era dunque urbana; e quando essi occuparono l'impero romano e conobbero le città, s'accanirono a distruggerle: più forse per "tedesca rabbia", perchè le sentivano radicalmente diverse da tutta la struttura del loro essere e vivere; o le abbandonarono ai latini sopravvissuti, fissando le loro sedi congeniali nei castelli, isolati in mezzo alla natura. Per l'intendimento del Medioevo anche artistico, occorre tener presente che la struttura della sua società è feudale, e che il nucleo residenziale d'una società siffatta non è la città ma il castello: il quale è organismo di carattere non urbano ma in un certo senso ancora nomadico: prende il posto dell'antico accampamento germanico traducendolo in muratura sull'esempio del "castrum" militare romano, conosciuto dai barbari lungo il "limes".

Così nell'Europa almeno fino al XII sec. una struttura compartimentata, paratattica, sostituisce la struttura sintattica antica, non solo nell'ordine sociale e giuridico (il feudalesimo, composto da blocchi sociali sopra e giustapposti) o in quello linguistico, o dell'architettura e delle arti figurative; ma anche nella sua globale estensione: quell'organismo mirabilmente connesso ch'era stata l'Europa romana, col suo cuore pulsante nell'Urbe, divenne un "vacuum", dove anche le tracce delle arterie, delle grandi vie romane progressivamente scomparvero, sopraffatte dalla selva o inghiottite dalla palude. Questa vasta landa, che rispecchia di nuovo lo "spazio" del nomade, rimarrà sempre all'orizzonte del Medioevo nordico, fino al Quattrocento: quando, seppur sognato, sarà il campo indefinito, non civilizzato, non portato a misura urbana, dove il cavaliere errante potrà incontrare le sue favolose avventure, evocate dai romanzi cavallereschi e dalla pittura tardogotica. In essa non sorgono città vere e proprie, ma nuclei isolati e fortificati: i castelli o i conventi. Tanto questa paratassi è connaturata con una società feudale di lontana origine nomadica, che ancora nel Seicento il re di Francia imporrà la preponderanza del suo castello sulla città: lo "château royal" di Versailles, situato fuori di Parigi, in mezzo alla forzata natura, rivendicherà col suo tra cotante splendore il predominio della residenza isolata del signore sulla città, residenza collettiva dei dispregiati "bor

ghesi".

Dopo il Mille, il processo che risolve il Medioevo: la lotta del principio cittadino, cioè del convivere su un piano di convergenza competitiva, entro un organismo unitario ma in sè articolato secondo le varie funzioni, contro il principio feudale, che impone una scala gerarchica fissa di poteri precostituiti immutabili, è opera fondamentale dell'Italia: la cui storia nel secondo millennio si potrebbe ricondurre sotto la specie d'un progressivo, incessante recupero appunto della dimensione urbana. La città, in Italia, non si perdettero mai del tutto come altrove in Europa, nemmeno durante il periodo delle invasioni; ma soprattutto si perpetuò come nostalgica idea, persino in ambito religioso: la città celeste di Agostino, di Ambrogio, di Fulgenzio. L'immagine favolosa della città per eccellenza, della Roma perennis, trascorre come un miraggio per tutti i "secoli bui": fino a che l'attivismo dei liberi Comuni italiani non avrà ricostituito le prime nuove vere città dell'Europa. Le quali allora vorranno ricollegarsi a Roma, come al simbolo più pregnante della recuperata dimensione urbana. Non si trattava, credo, dell'affermazione, improbabile malgrado le interpretazioni romantiche, di un sentimento nazionale; ma piuttosto della coscienza d'aver finalmente dato concretezza alla struttura fondamentale della propria vita e del proprio destino: alla città, di cui i popoli d'Italia nei secoli prima del Mille avevano conservato il rimpianto, appena medicato dalle leggende, dalle superstizioni persino, che avevano tramandato il ricordo e il prestigio dei "mirabilia Urbis". Talchè infine un imperialista, un internazionalista come Dante, non esiterà ad affermare, falsando la storia, che la città di Fiorenza è figlia privilegiata di Roma, costruita "ad imaginem suam atque similitudinem".

Giova por mente alla presenza di cotesto "principio", per comprendere per esempio il carattere monumentale dell'arte italiana anche nell'alto Medioevo: fin dal carolingio, la cui pittura, per esempio, nel nord ha il suo maggiore oggetto e veicolo nel libro illustrato, un oggetto trasportabile, il cui "spazio" è nomadico, mentre in Italia si dispiega soprattutto in affreschi sulle pareti architettoniche: strutture prevalentemente urbane, ben ancorate alla terra; e nella stessa sintassi del linguaggio pittorico serba la consistenza di figure che han dietro di sè il solido muro, non il leggero foglio del libro o, più tardi, l'aerea trasparenza della vetrata. E giova rammentare anche la differenza di struttura che v'è tra la città e il Comune, italiani, e quelli del nord. Qui, vere città sorgono soltanto nel secolo XII (sebbene vi siano studiosi che vorrebbero vederle già costituite nell'XI o addirittura nel X: ma si tratta di nuclei informi, soprattutto episcopali); ed anche allora si distinguono da quelle italiane perchè rimangono, anche socialmente, di struttura paratata-

tica: i nuovi blocchi sociali dei borghesi si pongono l'uno accanto all'altro e formano un'unità che è di massa: non si dialettizzano l'un con l'altro, come avviene degli artigiani, dei mercanti, degli intellettuali, insomma di quanto forma il corpo organico dei Comuni italiani. Tale struttura articolata si ritrova nel contesto linguistico dell'arte italiana dopo il Mille: ne costituisce anzi il carattere distintivo.

Non è certo necessario ch'io ricordi quale sia stata in questa vicenda, la funzione di Firenze, che non fu la città più precoce (fu preceduta per es. dalle repubbliche marinare e soprattutto da Venezia, che fu sempre città fino dalla sua nascita; ma fu di struttura "antica": una piccola Bisanzio; ed ebbe poca azione, in questo senso, sul resto d'Italia, per tutto il Medioevo; e, specialmente, in senso più propriamente occidentale europeo, da Milano). Ma almeno dalla metà del Duecento in poi, fu Firenze a porsi, con prodigiosa energia in ogni campo, alla testa di codesto recupero; fino a distruggere la struttura - come ho detto, fundamentalmente non cittadina - del Medioevo. Tale opera era compiuta nei primissimi anni del Quattrocento; e non è senza significato che allora, mentre nel nord dell'Europa, e anche nel resto d'Italia, il gotico internazionale continua a colorare fiabe fiorite, giardini come arazzi, donne come fiori o farfalle spianate in un erbario, e a narrare le avventure de' suoi erranti lungo le ambagi d'una misteriosa "natura" - che, invero, è lo scorrere in superficie d'una dimensione storica, senza spazio e senza tempo: la dimensione, ancora, del trasognato errare nomadico - a Firenze, si esca di senno per la "dolce cosa" prospettiva; e il Brunelleschi, l'Alberti, aprendo la serie dei pellegrinaggi romani, vadano a cercare in quelle "anticaglie", più che modelli costruttivi umanisticamente in tesi - che lo stesso Alberti, ove occorra, dichiara inattuabili - i disiecta membra, le forme, le connessioni, d'una struttura urbana.

Firenze, dunque, dà il colpo di grazia alla rappresentazione medievale del mondo e imposta le premesse del mondo moderno: un mondo che non è teologico ma critico. Tuttavia, la struttura di questo nuovo mondo - che sarà quello di Leonardo, di Cristoforo Colombo, di Galileo: aperto a tutte le avventure - è nell'ordine del recupero aperto di quella città, di cui nel Medioevo la Commedia costituisce senza dubbio la maggiore, la più piena e più alta, la più significativa e geniale "forma simbolica".-

(Segue Introduzione)

III

STRUTTURE ED EVENTI NELL'ARTE DEL MEDIOEVO ITALIANO.

UN ESEMPIO DI LINGUISTICA ARCHITETTONICA.



I

Gioverà ora soffermarci sul carattere specifico del "mondo di figure", messo in forma dal maturo Medioevo italiano, in rapporto con le altre grandi aree di cultura figurativa. Il che significa, in parole semplici, confrontare l'arte di Cimabue, di Duccio di Buoninsegna, di Pietro Cavallini, di Nicola Pisano e di Arnolfo; e poi di Giovanni Pisano e di Giotto, con l'ultima fioritura dell'arte bizantina, quella del periodo paleologo, da un lato; e con l'arte romanica e gotica dell'Europa settentrionale, dall'altro. Risulterà dal confronto, che il mondo delle figure del Medioevo italiano, e quello stesso della Commedia di Dante ha caratteri strutturalmente omologhi, che lo distinguono globalmente da quello delle altre aree medievali.

Per avventura ci è possibile situare accanto, in una sincronia quasi puntuale, le opere più significanti delle tre aree. E innanzitutto, se non altro perchè noblesse oblige, cominciamo dall'area bizantina: cioè da quel complesso, o canto del cigno - se è permesso usare una locuzione così frusta - di tutta la pittura bizantina in più che un millennio di storia: i mosaici dei due narteci, e gli affreschi del parecchioso, della Kahrie giamia di Costantinopoli.

Vi risparmio la descrizione dei soggetti, ovvia del resto, e reperibile in ogni manuale. Gioverà piuttosto un rapido richiamo ai termini cronologici. L'opera fu ordinata dal grande logoteta del Tesoro di Andronico II Paleologo (1282-1328), Teodoro Metochite, il quale trovò la chiesa rovinatissima dopo l'occupazione latina, e la fece restaurare così radicalmente, e decorare, da poter far aggiungere al suo nome (nella scritta dedicatoria della lunetta, che lo ritrae in atto di offrire il modellino del tempio a Cristo, sopra la porta del nartece interno) la qualifica di Kti(s)tor = fondatore. Non si comprendono perciò certe vecchie ipotesi - del resto ormai, oggi, completamente sfatate - che respingevano indietro, anche di secoli prima del Trecento, la data dei mosaici. Ma vi è poi - oltre alla testimonianza del contemporaneo Niceforo Gregoras, etc. - una data, indicata già dal compianto Mamboury e sottolineata nei miei manualetti di poco meno che trent'anni fa: 1303, scritta in caratteri arabi nello spicchio delle Nozze di Cana, nella campata centrale del nartece esterno, proprio di fronte alla porta. E' abbastanza ragionevole assumerla come data di inizio del lavoro di mosaico, che si dovette protrarre per un certo numero di anni, e dovette procedere dall'esterno verso l'interno: infatti, il riquadro della Dormitio Virginis, che conclude tutto il racconto evangelico dei due narteci, si trova all'interno del naòs, subito sopra la porta che vi immette dall'atrio: evidentemente perchè in questo non trovò posto (come i

due Santi sui pilastri), e fu il pannello conclusivo di tutta la decorazione.

Quanto alla struttura di questo poema, io certo non nego ch'essa si possa interpretare secondo il codice del "neocellenismo", perpetuamente in atto di "rinascere" in tutta la storia dell'arte bizantina, in tutti i suoi "periodi aurei", ed anche nelle articolazioni interne di codesti periodi - sebbene questa, delle "rinascenze neocellenistiche", mi sembri una categoria critica poco o nulla producente. Neppure rifiuto di riconoscere l'ovvio ricorso, da parte di quegli "immaginarî", al repertorio più sfruttabile, delle miniature; ma non posso rinunciare a notare i caratteri, strutturali appunto, più significativi: per es. l'inconsueto sviluppo del "paesaggio" e degli scenari architettonici; la continuità di fregio ininterrotto della visualizzazione del racconto, che forma una vasta unità, accentua la manuzia e la subordinazione delle figure, impostando un rapporto che è nuovo per l'arte, e per tutta la Weltanschauung bizantina, e suggerisce invece una dimensione, che, se vogliamo darle un nome abbastanza equivoco, è gotica. Per la prima volta nell'arte bizantina, qui le figure sembrano liberarsi dal gioco occulto d'un ordine ad esse predisposto, e paiono tentare almeno di vivere per sé: e i loro volti, occhi, mani, e i loro movimenti, sembrano cercar un senso, non nel rapporto con un "significato" a priori - simbolico - liturgico - ma in una relazione diretta con la propria vita ed azione individuali. D'altra parte, è chiaro che la dichiarazione "gotica" va assunta qui in un senso particolare: analogo a quello usabile per es. per l'arte d'un Lorenzo Veneziano o d'un Andrej Rubljov. L'inquietudine "realistica" in effetti non rompe la dimensione-base, che è d'un cromatismo sontuoso e "astratto"; protagonista, sul piano propriamente estetico, è l'unitaria, preziosa, delicata vitalità del colore, che non permette a tutta prima, a chiunque entri e proceda sotto quelle volte, d'espere altro che il suo accordo assertivo, ottenuto con una consumata e scaltra sensibilità, forse senza paragoni. Poi si vien distinguendo il reticolato delle inquadrature: le grosse fasce punteggiate di rose, di stelle, di crocette, di fiori: radi abbastanza da non infrangere la continuità di quel verde basso di tono ma cristallino di timbro; e dentro tali cornici si vedranno aprirsi i riquadri che diciamo narrativi: le lunette, i medaglioni, il cui tono dominante di colore è più smorzato, a punti quasi livido; e in esso si distingueranno le ombre violacee sulle pieghe dei panneggi; gli spruzzi d'un celeste glaciale, con screziature abbrividite d'argento, sulle parti emergenti; i rosa quasi gialli; i verdi perlacci, in nestati in un oro, ancora - nel Trecento! - perentorio, sebbene anch'esso, infine, velato da un "esistenziale" grigio-perla.

L'unità dell'accordo si ricompone sempre al di sopra di queste inquietudini; e recupera una struttura bizantina

per i nuovi contenuti, imprestati dall'Occidente gotico - secondo me, per la via di Venezia -. Giacchè anche l'altra ipotesi di taluno, che i mosaici della Kahriè siano già fuori del Medioevo e sulla via del Rinascimento, mi sembra inammissibile quanto, e forse più, quella opposta, che esclude ogni "influenza" del Medioevo d'Occidente. Quell'ipotesi si fonda sul contenuto dell'opera, e, al più, su quella sua certa presenza di azione. Ma anche in questi limiti cade in equivoco. Giacchè questo racconto, per particolareggiato che appaia, è sempre nell'ordine medievale: più ricco di spunti interpretabili come descrittivi, ma poverissimo d'azione. L'azione è dramma, cioè, come in Giotto, conflitto di individualità anche figurativamente distinte; qui invece, anche in quelle scene dove l'arcaico senso tematico-simbolico della prima e della seconda Bisanzio pare superato, e par manifestarsi un interesse più "umano" per le persone e per il loro agire, quel che s'esprime non è già un conflitto tra individui, come in Giotto, o in Dante, ma solo una generica vitalità dei personaggi. Pure l'azione drammatica elementare - il dialogo, tanto vivo in Giotto - qui manca: la disgregata struttura che omologa gli eventi li allinea su un piano contemplativo, che precede e annulla ogni puntuale concentrazione di dialogo: precisamente come, in ordine alla lingua pittorica, i singoli motivi plastici si stemperano in colore, perdono ogni valore individuale per adeguarsi alla superficie cromatica, della quale intensificano ed articolano la legata unità.

Infine, io sono l'ultimo a negare (anzi, credo d'essere stato tra i primi ad affermarlo) che quella sottile aura gotica, quell'incantata attrazione di romanzo e di epopea cavalleresca che dal Trecento in poi pervadono anche la cultura bizantina in tutti i suoi strati - dai cantari rapsodici, al costume, al teatro - abbia avuto la sua voce nei mosaici della Chora. E si potrà dire, che ciascuna delle perle che compongono la collana di questi mosaici, ha il suo "oriente"; ma è pur vero che nessuna s'innalza oltre il basso registro della sussurrazione, che colma questo - che è sempre un topos àtopos, un luogo fuori del luogo, e del tempo; un giardino ricchissimo ma senz'aria, come un prezioso acquario.

Una così doviziosa maturità, non ebbe seguito - artisticamente valido, intendo -: nemmeno a Venezia, dopo il fenomeno della "prima maniera" di maestro Paolo. E forse si potrebbe pensare, per analogia, che, se le vicende storiche fossero state favorevoli all'Impero, ne sarebbe potuta sortire un'arte del colore analoga a quella del Rinascimento veneziano. Ipotesi gratuita, naturalmente; ma anche come tale, dubbia; perchè una vicenda siffatta potesse realizzarsi, bisognava che fossero spostate e dimenticate le premesse, da cui l'arte bizantina aveva, fino all'ultimo, derivato la sua grandezza.

A noi interessa qui rilevare, che il ciclo de' mosai ci e degli affreschi della Kahrié giamia di Costantinopoli, è quasi puntualmente contemporaneo del ciclo di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova: onde non si potrebbe sperare d'avere sott'occhio terminè di paragone più efficace. E infine, codesti anni a cavallo degli inizi del Trecento sono anche quelli a così dire "centrali" per l'invenzione della Divina Commedia. Ma volgiamoci per ora all'altro quadrante, della cultura figurativa propriamente europea nordoccidentale, a partire addirittura dal momento romanico.

E', a questo proposito, ancora valido il confronto che faceva il Panofsky tra il romanico nordico e il romanico italiano, specie lombardo. Mentre il romanico italiano (esempio primo e massimo, in architettura, il S. Ambrogio di Milano) raccoglie in un'immagine ed in questa definisce linearmente ogni direzione dello spazio, e con ciò distingue la consistenza del solido corpo strutturale dallo spazio che lo circonda, il romanico nordico rinuncia a ogni distinzione, in tal modo articolata: riduce allo stesso modo e con la stessa risolutezza corpo e spazio sul piano: l'uno e l'altro costituiscono una sola e medesima massa omogenea. Con questo, l'arte romanica nordica ha senza dubbio superato la pura superficie figurativa dell'alto Medioevo e ha raggiunto il volume a tre dimensioni; ma, giustamente sottolineava Panofsky, questo volume nel nord dell'Europa non è corpo, è massa. E' una sostanza omogenea, non organica. Il corpo si distingue dalla massa appunto per la sua organicità: la coesione d'un corpo è garantita dal collegarsi di parti distinte di estensione individuale determinata, forma individuale determinata, funzione individuale determinata.

La coesione d'una massa invece è garantita dall'omogeneità della sostanza, cioè dal collegarsi di parti non distinguibili, di uguale funzione. L'arte gotica (che è il conseguimento più alto e più coerente di tutto il Medioevo nordico) introduce in codesta massa il principio scolastico della distinzione razionale precisa, minuziosa: è evidente che il criterio (si direbbe "nominalistico" secondo Abelardo) di tale distinzione non è l'organicità, ma l'omologia: in una cattedrale gotica gli spazi e le strutture, fino agli stessi capitelli, variano di misura non di forma. Certo, l'arte gotica distingue la statua dal muro, per esempio; ma non per questo fa di essa un corpo organico, quale era già nel romanico italiano. La statua gotica assume una forma plastica e si svincola materialmente dalla parete, ma continua a costituire una parte della massa dell'edificio: di quel tutto omogeneo, la cui unità e indivisibilità erano state fissate dal romanico del nord.-

II

Se poi passiamo ad esaminare le ulteriori vicende del Medioevo artistico nordeuropeo, fino alla sua "estate di San Martino" del gotico internazionale, che lo conclude, vediamo assai chiaramente che quel senso d'origine è anche il senso di un destino.

Le civiltà, scriveva Focillon, cominciano con l'epopea, con la teologia, e finiscono col romanzo. Il romanzo, se lo si considera non come un "genere" letterario, ma come l'espressione d'uno Zeitgeist o meglio di un Gefühl, non rivela tanto il bisogno di rappresentare l'esistenza, quanto di ricostruirla e di colorarla, di farvi intervenire ciò ch'essa sembra rifiutare, le meraviglie immaginarie; e si applica an che alla vita reale, che può trattare come un'opera d'arte, come una féerie, per es. nelle feste che una élite raffinata offre a se stessa; nei costumi, che non furono mai così singolari, così deliberatamente strani come per es. in Francia durante il regno di Carlo VI, o alle corti dei Visconti, dei Gonzaga o degli Estensi, o degli Scaligeri, ai tempi di Pisanello. Lo spirito del romanzo si insinua abbastanza curiosamente anche nelle forme più elevate del sentimento religioso. Mentre la scolastica declina come potenza speculativa, si inaridisce e, almeno ne' suoi aspetti divulgati, ripiega nell'automatismo, la fede, quando non è invasa dalle piccole pratiche di devozione, acquista una sensitività sottile ed effusa, in opere come l' Imitation per es. che si può dire il più delicato, il più profondo e il più efficace romanzo della vita cristiana. E molta della pittura tardogotica, fino a Pisanello, che cos'è, se non un'interpretazione da romanzo delle antiche severe "Feste" dell'iconografia cristiana?

D'un interesse tutto particolare, per la poetica delle arti figurative, è l'irrealismo cavalleresco. Nel momento in cui la cavalleria muore, essa cerca di rivivere nella finzione, nella fantasia. Tale è senza dubbio il senso della voga ch'ebbero allora i rimaneggiamenti e le continuazioni delle Canzoni di gesta, i romanzi in prosa de' cavalieri della Tavola Rotonda, e, nella stessa vita storica, più ancora che nella fantasia dei narratori, il tono da romanzo da cui sono improntate quelle istituzioni singolari, che furono gli ordini cavallereschi creati nel secolo XIV. V'è forse un pensiero politico nell'ordine della Toison d'or, fondato dai duchi di Borgogna, o in quello dell' Etoile fondato da Jean le Bon? Niente di simile all'impulso vigoroso che animava i monaci militari di Terrasanta; ma piuttosto una brillante fantasia, una rêverie inattuale, senza efficacia diretta sulla vita del secolo. Le decorazioni dei castelli e dei palazzi moltiplicano intorno a quei sognatori le figure preferite

dei loro sogni: le scene di "guerrerie", o le immagini dei preux e delle preuses, come quelle scolpite nella torre Maubergeon di Poitiers, rappresentate nelle tappezzerie, negli arazzi, dipinte sulle pareti, come quelle del castello di Mantua presso Saluzzo in Piemonte - dovute secondo quanto io penso ad un seguace dei grandi fratelli de Limbourg, Jacques Iverny -.

Anche i miti e i racconti dell'antichità classica - le storie di Troia, di Medea, di Giasone - e i loro personaggi, sono esumati e rivissuti come romanzi cavallereschi. E' per questa via che l'antichità prende posto coll'immaginazione dell'Europa Occidentale al tramonto del Medioevo; ed è in questa maniera che si devono interpretare le pitture di eroi e di fatti dell'antichità che sul finir del Trecento ornano per es. la reggia dei Carraresi qui a Padova o quella degli Scaligeri a Verona; o l'ordinazione d'una Vita di Cesare, da parte di Jean le Bon, al suo pittore Girard d'Orleans per il suo castello di Vandreuil, etc. Per il re di Francia, come per i signori delle corti italiane, la Grecia e Roma sono soprattutto degli specchi, anzi degli "specula" di cavalleria e di eroismo avventuroso. Sarebbe sfocato, storicamente errato, voler interpretare tali sognerie e fantasie "sull'antico" come segno d'una reviviscenza del mondo classico, di tipo per intenderci "umanistico".

Cotesto è estraneo al gotico: sicchè non v'è nulla di più errato dell'idea di qualche critico, che il Pisanello, per es., perchè si interessò di bassorilievi antichi e ne fissò alcune immagini nei suoi disegni, fosse già un "umanista" - nemmeno alla maniera, in cui lo furono un Brunelleschi o un Donatello -. Costoro infatti erano interessati a far rivivere, se così si può dire, le strutture spirituali e formali delle civiltà antiche, delle quali andavano indagando il segreto appunto strutturale: le norme di logica linguistica che ne avevano retto la costruzione. Mentre i tardogotici, e lo stesso Pisanello, assumevano romanticamente anche codesti aspetti dell'antico, come esperienze puntuali da inserire nelle loro rêverie, trasfiguranti; e non erano più "umanisti" di quanto non fossero dei "realisti" o "veristi" cogliendo e delineando gli aspetti della "natura" o della "realtà": figure di animali, di fiori, tratti probabilmente (ma l'argomento andrebbe studiato a fondo) da repertori quali i tacuinum sanitatis, libri di figure, come quello di Giovanni de' Grassi - di erbarii e bestiarii probabilmente in uso, quale corredo illustrativo alle lezioni di scienze naturali alle Università - o di costumi, tratti questi dai "figurini" o libri di moda del tempo (non bisogna dimenticare per es. che Pisanello era figlio di un grande commerciante di stoffe trasferitosi da Pisa a Verona, dove sua madre, rimasta vedova e risposatasi con un altro mercante, locale, di stoffe, continuò quell'industria: non è improbabile che alquanti dei mi-

rabili disegni di costumi di Pisanello, ch'egli certo usufruì nelle sue pitture, intendevano avere, almeno dapprincipio, an che la funzione pratica di offrire esempi di bei vestiti alle donne che acquistavano drappi e pellicce nella bottega materna. Codesti "dati" di lessico tuttavia sono forzati alla poetica dell'avanture, che, come dissi, è quella del romanzo cortese e dell'arte tardogotica. "Avanture", s'intende, che non è soltanto dei contenuti fiabeschi - vie attraverso selve e castelli sorti per incanto, improvvise accoglienze di belle donne ignote; sorgenti incantate: sono tutte cose che sono nello spazio e nel tempo dell'avventura, che sono vedute ed esperite nella dimensione cortese che soltanto il cavaliere avventuroso incontra; non si dica dunque che il Pisanello è già un rinascimentale, per la curiosità inesausta e la precisione con cui nei suoi disegni ricerca immagini di donne, di vesti, di animali, di fiori, di architetture; tutto ciò è veduto - e deve essere veduto con quell'acutezza, appunto con la precisione fulminea d'una apparizione - nello spazio-tempo dell'avventura cavalleresca: quei castelli, quelle donne, quegli animali non sarebbero altrimenti comprensibili: sorgono dal nulla, la loro posizione geografica sulla terra conosciuta, le loro basi sociali ed economiche, persino il loro significato morale o simbolico non hanno altra giustificazione. Non soltanto, dunque, per il lato semantico; ma perchè questa dimensione spirituale diviene una struttura formale: ed è di prima importanza precisarla, perchè altrimenti, o si rimane nell'inerzia critica, o si può essere indotti in equi voci. Si osservi quanta coerenza vi sia nella stessa struttura linguistica per es. del Pisanello, fino alle sue più minute articolazioni; nelle persistenze paratattiche delle frasi pittoriche, sottese da un'ipotassi che, per quanto ricca, viene tuttavia sempre a galla, in maniera che i nessi consecutivi sono sempre riannodati sulla superficie; e qui scorrono, come trascorre il viaggio del cavaliere in un andare senza spessore, onde l'equilibrio del quadro non è raggiunto, rinascimentalmente, con l'impostazione di un fermo telaio prospettico in profondità, ma con linee scorrenti sul piano, che si tengono in bilico in virtù della loro stessa tensione. I motivi detti naturalistici, così insistiti, sono, come dire, monologhi analitici da romanzo cortese: quali quelli che costellano la narrazione delle proprie avventure da parte di un cavaliere della corte di Artù, per esempio nell' Yvain di Chrétien de Troyes:

"et trovai un chemin a destre
parmi une foreste espesse....." etc.

Anche la lassa, così martellata e densa, ha la struttura strofica del S. Giorgio e la rincipessa in S. Anastasia, così zeppo di episodi del resto, e dove gli impiccati chi ram-

mentano se non i pendus che d'un tratto - come nell'affresco - appaiono e parlano, nell'Epitaffio di François Villon:

"La pluye nous a buez et lavez,
et le soleil dessechiez et noircis:
Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez
et arrachié la barbe et les sourcils...."

Ed anche in Pisanello, come in molti di codesti ultimi menestrelli, è avvertibile questa venatura quasi crudele di fango e di sangue; di decadenza e di fuga.-



III

La dimensione della avanture è, ovviamente, quella d'uno spazio non razionalmente conosciuto e ordinato nella sua totalità; ma esperito come campo d'un succedersi di puntuali incontri: la cui evidenza e precisione, son necessarie per assicurare ad essi proprio il loro carattere di apparizioni: ed ogni momento di codesta esperienza - che è fiabesca appunto perchè non ha intorno a sè nessuna stabile costruzione di uno spazio obiettivamente dato - vale proprio perchè è un evento che il procedere dell'avventura travolge: non dunque per darci una chiave gnoseologica per la conoscenza del mondo, ma piuttosto per evadere dalla necessità di quel che nominiamo: il mondo.

Ricapitoliamo dunque, e terminiamo quest'esame. Il Medioevo dell'Europa nordoccidentale si chiude maturando, con significato più civile e gentile - termini ambedue romani, che richiamano i concetti di civitas e di gens - una messa in forma del campo d'esperienza che è ancora, alla fine, di carattere nomadico. Fino al pieno Quattrocento, l'idea dello spazio e del tempo di codesta cultura è quella itinerante, del tragitto, ma si confronta con una realtà che, anche socialmente, è sempre più ancorata, e pertanto diventa un sogno; ripiega nel "romanzo", la dimensione del romanzo è, almeno all'origine, quella del mistero, dell'incanto; il "paesaggio" coi suoi castelli, la foresta con i suoi animali ecc. appartengono ad un paese di favola: non hanno, e non possono avere, consistenza plastica, volumetrica, spaziale, senza tradire il loro carattere: in una favola non si può, non si deve determinare l'esatta posizione geografica dei luoghi e delle cose, perchè se ne farebbe una terra conosciuta, non evocata o favoleggiata. Così in una fiaba, non deve esser precisato oltre un certo limite chi sono i personaggi e quello che fanno, come si farebbe in una descrizione realistica. E' infatti carattere delle fiabe che le immagini vi appaiano, come sorgessero dal nulla: tutto il loro valore, tutto il loro significato sta precisamente nel loro apparire. E non è affatto contraddittorio che esse siano così evidenti, così precise: anzi debbono esserlo, altrimenti perderebbero proprio quel loro valore che intersamente le risolve, di apparizioni; e nemmeno è contraddittorio, anzi obbedisce alla logica della fiaba, per così dire, che le singole immagini risultino così slegate, da sembrare che stiano ciascuna per sé, assenti, quasi senza rapporto reciproco e con l' "ambiente". Ciò che appare è un tratto e vale in quanto appare, non può avere un legame razionale con un ambiente di spazio misurabile e percorribile, o con un prima ed un poi intesi come concatenazione necessaria di un tempo formato nella sua totalità di durata. Non meraviglia dunque che le splendide fiabe dipinte dai Limbourg, o dai renani, o dai boemi della scuola di Praga, o da noi da

Stefano da Verona, o da Pisanello, siano strutturate come romanzi cavallereschi; composte da una serie di immagini allineate, quasi indipendenti l'una dall'altra, ciascuna delle quali tuttavia è veduta con la fulminea acutezza dell'apparizione. Tale struttura insieme **semantica** e linguistica è tipicamente gotico-medioevale (fondamentalmente paratattica) e non è certo limitata alle arti figurative. L'ha per es. notato molto bene l' Auerbach (Mimesis, 1956) nelle Chansons de geste, anche nella più matura, la Chansons de Roland. Nella Chansons de Roland - scrive - tutto è più compatto (rispetto per es. alla Chansons d'Alexis); il nesso è più marcato; il singolo quadro ogni tanto è più movimentato, ma la tecnica della rappresentazione - e ciò significa più di 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. Nella Chansons de Roland gli spazi intermedi ogni tanto non sono così vuoti e piatti; vi si inserisce il paesaggio, si vedono o si sentono cavalcare gli eserciti attraverso valli e dirupi; i fatti vengono però accostati, cosicchè si formano scene completamente chiuse in sè, esistenti per se stesse....(Ma) l'attimo scenico con i suoi gesti acquista tanta forza da diventare un modello morale; i vari stadi della storia dell'eroe o del traditore o del santo a tal punto si concretano in gesti, che le scene acquistano il carattere di simboli o figure, anche là dove non è possibile comprovare nessun significato simbolico o figurale".

Ho già osservato, che questo significato si degrada e si perde al tramonto del Medioevo; quel che rimane tuttavia è la struttura paratattica della composizione, e l'evidenza gnomica delle figure singole; anzi tali caratteri vengono accentuati con l'affermarsi e il diffondersi del romanzo cavalleresco, la cui dimensione, come pure già dissi, è quella dell'avventura. Anche qui giova il parallelo con opere letterarie, e sono utili le osservazioni di Auerbach. "Il mondo dell'affermazione cavalleresca è un mondo di avventure, non solo nel senso che troviamo in esso una serie quasi ininterrotta di avventure, ma anche nel senso che in esso non ci si imbatte in nulla che non sia il palcoscenico o la preparazione dell'avventura....La scena della partenza di Calogrenant (che è come tutti sanno un cavaliere tra i protagonisti d'un romanzo di Chrétien de Troyes) lo dimostra chiaramente. Egli cavalca tutto il giorno e incontra soltanto il castello destinato alla sua accoglienza; nulla è detto delle condizioni pratiche che rendono possibile l'esistenza di un simile castello in piena solitudine, conciliandola con l'esistenza comune....ecc." Il cavaliere infatti afferma la sua virtù affrontando l'Avanture, questa forma particolare e strana dell'accadere, che è caratteristica della civiltà cortese. Questa è un mondo di meraviglie, nel quale al cavaliere si presentano di continuo incontri e pericoli chiamati appunto

avantures: essi mancano del tutto di una base concreta, non possono inserirsi in un sistema esistente o immaginabile in pratica, si susseguono senza un nesso razionale, in lunghe serie, uno dopo l'altro. E' ovvio, ripeto, che del tutto analogo a questo non è soltanto il contenuto, ma è la stessa struttura formale delle opere tardo-gotiche: per dare un esempio tipico, dell'affresco del Pisanello in S. Anastasia a Verona: che allinea in un "ambiente" inaccessibile, uno dopo l'altro, episodi figurativi, ciascuno dei quali tuttavia è stato con lungo studio portato a quel punto di precisione visiva, che valga ad affermare quel carattere di incontro imprevisto, avventuroso, di apparizione, in cui si risolve il suo valore semantico e formale.

Esaminiamo appunto un po' più da vicino questa pittura, che è certo tra le più tipiche, tra le più pregnanti, di tutta la civiltà tardogotica.

La scena arrivata fino a noi, e in cattive condizioni, non è evidentemente quella descritta dal Vasari (la quale doveva trovarsi dal lato opposto dell'arco d'entrata della cappella: quest'arco, si vede, intaglia l'angolo sinistro in basso del riquadro salvatosi) : se in quel pannello si vedeva l'ultimo atto per così dire, della vicenda (S. Giorgio che rinfodera la spada dopo aver ucciso il drago) qui ne vediamo il prologo: S. Giorgio che sotto lo sguardo della principessa e dei cavalieri, sta infilando il piede nella staffa per montare in alcione e dar battaglia al terribile mostro. La critica solitamente si sofferma a rilevare i particolari innumerevoli, di cui questa pittura è zeppa, anzi stipata. Pisanello li ha ricercati, studiati uno ad uno, lungamente - come provano i molti disegni che si possono connettere a questa pittura.-Particolari di volti: della principessa, dei cavalieri, specie dei "calmucchi", dei cavalli, dei cani, degli impiccati, del paesaggio, della architettura. Si sottolinea poi la curiosa, quasi totale apatia, e la mancanza di movimento, di dramma, in una scena che pur dovrebbe essere piena di pathos, di ansia, e di agitazione: S. Giorgio che sta per arrischiare la vita in un duello inaudito, per di più non contro un altro cavaliere ma contro un mostro terrificante, si muove con lentezza e non sembra preoccupato: ha un'espressione assente, quasi sopra pensiero; la Principessa, per la quale la vita del cavaliere e la stessa propria vita, è in gioco mortale, se ne sta immobile a far ammirare il proprio profilo -oltre che la propria veste -; gli astanti guardano anch'essi di qua e di là come se non fosse il fatto loro; e intorno, tutti gli animali e tutte le cose stanno, assenti: non partecipano al dramma: ci sono e basta. Pensate all'espressività quasi frenetica che agita la rappresentazione di questa vicenda nella pittura del Cinquecento e, più ancora, in quella barocca. Qui invece si sta sognando. E' significativo del resto che Pisanello, in questo suo "raccontare" abbia scelto i momenti "sospensivi" del prima e del poi: S.

Giorgio che si prepara al duello; S. Giorgio che ha duellato, ha vinto e rinfodera la spada; non abbiamo notizia, ed è improbabile, che egli avesse dipinto il momento cruciale, il più significativo del dramma: quello dello scontro col drago.

La critica si sofferma a rilevare i caratteri di questa pittura descrittivi e linguistici, apparentemente contraddittori (p. es. l'acutezza e la precisione della riproduzione delle figure singole, e insieme la loro "assenza", la tenuità della loro struttura plastica, la mancanza di uno "spazio" in cui possano respirare e vivere e così via); avrebbe probabilmente superato la contraddizione, se avesse considerato più attentamente che la poetica delle opere del Pisanello è quella dei romanzi cavallereschi; esse sono romanzi cortesi "raccontati" in pittura. Ciò è piuttosto ovvio, ma naturalmente non basta enunciarlo: bisogna penetrare, "comprendere" la struttura, del romanzo cavalleresco.

Seguite questi episodii uno ad uno nella loro serie: dalla barca, agli astanti disegnati minuziosamente - ma non comunicanti fra loro - di faccia o di profilo, agli impiccati, che se ne stanno lassù soli nella loro miseria, al S. Giorgio, alla Principessa, ai cavalli. Non vi è nessun fondamento di ragione analitica perchè quelle figure siano disposte e definite a quel modo; perchè San Giorgio p. es. sia veduto di faccia e non di profilo, dal momento che sta per montare a cavallo, e questo si veda da tergo; che la Principessa sia di profilo e l'altro cavallo di fronte: la ragione è soltanto che tale è la veduta che l'artista, dopo prove, ha raggiunto come quella di maggior evidenza gnomica. Così quelle immagini pongono in essere con forza ed immediatezza l'evidenza del loro apparire, del loro puntuale accadere come immagini; il loro carattere insomma di avantures figurative.

Questa forse è la più matura (almeno in Italia) opera, dove s'affermi la poetica dell'ultimo gotico: sebbene Pisanello dipingesse ancora in seguito. All'ultimo periodo (forse già a quello del soggiorno napoletano) dell'artista appartiene secondo me la tavoletta con S. Antonio Abate e S. Giorgio della Galleria Nazionale di Londra: la sola firmata, che chiude la brevissima serie delle sue opere pittoriche sicure. E malgrado sia anche questa ricca di brani di splendida pittura, è anche innegabile vi si noti un certo appesantimento forse senile, ed una certa alterazione nel sottilissimo equilibrio dei rapporti cromatici. Forse nel varcare la metà del secolo, che aveva visto nascere la nuova poetica del Rinascimento, anche Pisanello sentì che non poteva rimanere chiuso nel suo mondo di favole cavalleresche, di immagini fastose e gentili, di eleganze cortesi, e qui cercò, nel cielo azzurro digradante in un orizzonte più luminoso e nella spessa foresta che vi si ritaglia e fa da sfondo alle figure dei due Santi, di accogliere qualcosa di quella prospettiva, che sembrava affascinare ormai tutti i pittori fino a farli quasi

uscire di senno. Ma si dovette accorgere, ch'egli non poteva abbandonare quello che era stato il suo mondo; il mondo della sua vita e della sua fantasia: anche se questo mondo ormai era irrimediabilmente finito.

Finito, s'intende, come poetica e come struttura attuali, concrete, della cultura; giacchè il mondo cavalleresco dovea risorgere di lì a non molto, come contenuto di grandi opere d'arte: dell'Orlando di Ariosto e del Chisciotte di Cervantes, per dir solo le maggiori. Ma in esse risorgeva, trasferito in altra e diversa struttura, ironizzato, o pateticamente evocato proprio per la sua inattualità e irrealtà: per il contrasto, voglio dire, che nasceva dal confronto tra le sue forme ormai vuote di senso, e le strutture attuali della civiltà che erano precisamente quelle, che, ai tempi del Pisanello, fondava il Rinascimento italiano.

Non è rimasto nulla, oggi, di questa, che Georg Simmel - l'unico filosofo, ch'io sappia, che abbia scritto una filosofia dell'avventura, - chiamava una forma generale della vita? E' rimasto qualcosa: e non già le fiabe scritte dai grandi per i bambini e che i bambini non amano: è rimasto il gioco delle carte. E non è senza significato, che quanto ancor oggi rimane nel nostro mondo attuale, così diverso, da quello del tramonto del Medioevo; quanto rimane sempre più in margine alla vita, come ultimo esito del lungo processo di assorbimento delle strutture di lontana origine nomadica, d'una pensée sauvage; insomma quali furono quelle della cultura gotica - fino ad essere divenuto appunto un gioco, - serbi tuttavia ancora, non solo il suo significato di avventura, ma anche la sua forma, la sua immagine di carattere gotico. Sono appunto le carte: le carte da gioco. E poichè siamo in sede di Estetica, oltre che di storia dell'arte medievale, vogliamo tentare una fenomenologia delle carte da gioco?

I "fenomeni" sono: "Fante, Re, Donna; picche come ferri di alabarda; quadri come piastre di fertilizio; e simile a un cuore grondante sangue (vide cor mecum) un cuore reciso che palpiti fuor d'un drappo candido, l'Asso di Cuori". Fenomeni, cioè eventi del gioco; ma anche segni, cioè elementi di quella struttura che è il gioco di carte. Parlo naturalmente di carte che si dicono francesi (ancorchè probabilmente le attuali siano d'origine inglese): carte gotiche; carte araldiche, gentilizie, della passione, della grande avventura, del romanzo. Al loro incrociarsi si fanno o crollano le fortune, i reami si involano. Sfavillano i semi quali imprese del più puro blasone, semi di fuoco, semina flammae; e tutto rammenta gesta d'epopea e di storie cavalleresche. - Coteste carte sono ancora quanto c'è rimasto di vivo della civiltà gotica, e non per nulla anch'esse sono, ancor oggi, legate al gioco, all'azzardo, e tali da rievocare da sole, appunto la "dimensione" gotica, più delle descrizioni di

Huisinga dell' "Autunno del Medioevo", o le analisi dei filologi su "le sens de l'aventure et de l'amour" de' romanzi di Chrétien de Troyes, o il saggio citato, d'altronde molto interessante e penetrante, di Georg Simmel, sulla "filosofia dell'avventura". E s'intende sempre e soltanto carte dette francesi, (che sono poi anche le più antiche), carte gotiche: il grande gioco, col quale si mettono a repentaglio intere fortune, sarebbe addirittura impensabile con altre carte, appartenenti ad altre culture artistiche: con le carte dette romane, per es., che furon disegnate in periodo barocco. Osservava Emilio Cecchi in un suo vecchio brillante elzeviro: "in esse i simboli cavallereschi hanno perso il valore leggendario, per ridursi a una materia confusa e rusticale. L'asso è un randello storto e borracinoso: tutt'al più abile per bastonare chi le ebbe così contraffatte. Il due di coppe, con quelle scodelle gobbe e sbreccate, rassomiglia alla natura morta di un postimpressionista. E taccio la gialla ostentazione di quei denari. Carte fabbricate apposta per la contestazione, il puntiglio e la rissa; giacchè nessuno potrà mai sincerarsi, in quel groviglio di tronchi, di scorze e peli, fra un cinque, mettiamo, ed un sette a bastoni. Dietro ai re stracciati e male in gambe, certi Cavalieri di nome, ma di fatto simili a carbonai che scendono dall'Aricea reggendo la coda dell'asino carico d'un carbone umido e pien di fumacchi. E l'ambiente era tanto lordo ed osceno che fu assolutamente impossibile ammettervi le Dame.

In luogo della giostra e del torneo, o dell'evocazione ermetica e nera, non può immaginarsi, con queste carte ma laurate, che una babilonia di bestemmie, minacce, mogli che stridono e si scapigliano, bicchieri rotti, coltelli; e il trabocco del vino giù per le tavole".

Ricordate invece come il Pope describe le carte gotiche "i quattro re maestosi e venerandi, dalla barba forcuta; le belle regine con in mano un fiore; i fanti in veste corta poggiati all'aste; e i battaglioni scintillanti, variopinti, che scendono a tenzone sulla pianura di velluto. Poesia di questa rivista d'armi galanti, che non poteva ispirarsi che alle carte gotiche. Non credo che le altre servano nemmeno agli indovini di villaggio, per leggere ai marrani un po' di sorte. Già si sa che non c'è donna, in queste carte. E senza donna non c'è sorte!

Non c'è sorte, nè orgoglio d'armi e di imprese, nè avventure in senso proprio; nemmeno, infine, vero gioco: perchè il vero gioco è una precipitazione dell'esistenza in emozioni talvolta sordide, talvolta eroiche; ma sempre dell'esistenza, nella sua temporalità, nel suo azzardo: quindi è sempre stato considerato da poeti e filosofi fratello gemello dell'amore - e, s'intende, della morte. L'asso di picche, accanto alla donna di cuori; che, nell'imprevedibilità dell'avventura e della sorte, possono anche uscire insieme.

Giacchè - come scrive Simmel nel saggio citato, e io traduco, per tornare coi miei filosofi - " il rapporto che vi è tra il contenuto erotico e quella forma di vita generale che è l'avventura, ha la sua radice in un terreno ben profondo in noi. L'avventura è per così dire isolata dall'insieme della vita, ne è strappata via; il suo inizio e la sua fine non hanno punti d'attacco con la corrente unitaria dell'esistenza; essa guarda questa corrente come se potesse farne a meno; ma è tuttavia in armonia con gli istinti più segreti e con un intenzione ultima della vita, ed è per questo che si distingue dall'episodio dovuto puramente al caso".

"Quel che forma l'atmosfera dell'esistenza - (come nell'amore) - è precisamente il fatto di imporsi in maniera assoluta; il processo della vita si accelera fino al punto di cancellare passato e futuro, e di concentrare così la vita con un'intensità tale, che il contenuto vissuto diventa relativamente indifferente. (Quanto quest'indifferenza dell'oggetto sia, paradossalmente, presente anche nell'amore, forse nessuno ha descritto meglio di Marcel Proust, in "Albertine disparue") . Come per il vero giocatore, non è la vincita d'una somma qualunque di denaro che è il motivo decisivo, ma il gioco in se stesso, la esistenza del sentimento continuamente in bilico ha la felicità e la disperazione, la prossimità quasi palpabile di potenze demoniache che decideranno dell'una o dell'altra - così il fascino dell'avventura risiede quasi sempre nell'intensità della tensione con la quale essa ci fa sentire la vita".

Ma finiamo qui: chè non andiate poi a dire che i vostri professori vi invitano al gioco, magari d'azzardo. Io vi invito solo a riflettere sul valore che ha la forma: sul suo significato d'esistenza, contrariamente all'opinione che essa sia indifferente alla vita. Noi non viviamo, ovviamente, nel mondo gotico; ma basta la forma, pur così schematizzata ormai, la forma gotica delle carte francesi, perchè si senta intorno a noi quell'atmosfera. S'apre il mazzo e già sembra udire, come all'apertura di un torneo, un annuncio di fanfare agre e oscillanti, perchè insieme alla tromba le mani reggono la briglia e i timpani ondeggiando sulle groppe dei cavalli. Re s'apparecchia a scontrarsi con Re e i Fanti reggono la staffa. Le Donne splendono di opposta bellezza dagli opposti campi, con in mano un fiore per il cavaliere vittorioso. Comincia l'avventura gotica. E come chi ha in casa un vecchio tappeto persiano non si immagina di calpestare la rappresentazione coerente d'una determinata forma di vita, così la signora borghese che inizia la sua canasta pomeridiana, non ha nemmeno l'idea d'apprestarsi ad evocare il povero pallido svaporato fantasma di quel mondo gotico d'avanture, in cui vivono le forme di Crétien de Troyes o di Christine de Pisan - e di tanti pittori, fino al Pisanello.

Ma per concludere è chiaro che il mondo delle figure di Dante, come quello di Giotto, si situa in diversa dimensione: non è gotico nè acerbo nè maturo, e le donne di Dante, per es., sono tutt'altro che donne d'avventura: non Beatrice certo ma nemmeno Matelda, nemmeno Pia, nemmeno Francesca, che pure fu vinta da un punto del libro di Lancillotto: è una figura tragica, se si vuole, ma sottratta all'azzardo, anzi definita per un destino compiuto, che dura oltre la morte. E pure il "naturalismo" o "realismo" delle immagini dantesche non è affatto di carattere gotico. ~~Non che manchi~~ in lui, evidentemente, l'affiorare continuo, anzi sincronico, del mistero dell'esperienza viva della natura e dell'uomo - l'incanto d'improvvisate luci diurne (dolce color d'oriental zaffiro - faceva rider tutto l'Oriente l'alba vinceva l'ora mattutina) - o di profonde oscurità notturne (quale nei plenilunii sereni); di vicende del tempo delle stagioni (lo corpo mio gelato in sulla Foce trovò l'Archian rubesto e quel sospinse nell'Arno); nè figure umane di potenza ineguagliata ("Vedi là Farinata che s'è dritto.... Siete voi qui, ser Brunetto? Quando leggemmo il desiato riso....., Ricordati di me che son la Pia, e non si finirebbe mai di citare; il fatto è che codeste non sono apparizioni, ombre di colore di superficie: sono forme che non soltanto s'accampano con la loro potente plasticità in uno spazio definito, ma anche in un tempo definito: riassumono in sé tutta la loro concreta storia.

E infine, nell'avviarci ad un'indagine di estetica strutturale, importa specialmente avvertire - per usare le parole dell'amico Gianfranco Contini in un intervento recente - "la geniale responsabilità di Dante nell'immediata conversione del problema poetico in questione linguistica". Naturalmente, rimane da chiarire secondo quali termini di inchiesta linguistica si converta il problema poetico. Ma è fondamentale la constatazione di codesto impegno nella costruzione della lingua, che connota la poetica di Dante Alighieri, quanto - già l'ho fatto presente da parecchi anni - la poetica di Giotto o di Giovanni Pisano. Esse continuano ad avere, anzi a potenziare, le strutture del romanico italiano. E insomma il loro mondo di figure non è fatto di masse (secondo la distinzione di Panofski), ma di corpi.

L'arte del Medioevo italiano, pur quando aderì in parte al gusto gotico, non rinunciò mai, anche a costo di sconessioni linguistiche, a mettere in forma dei corpi, non delle masse: non rinunciò insomma all'organicità della struttura, che anzi andò sempre più accentuando e precisando; fino a che coi "padri" del Trecento (Dante, Giotto, Giovanni Pisano, Arnolfo, etc.) avrà fatto appunto di cotesti organici corpi il fondamento stesso del proprio linguaggio artistico. E sarà

pure, come vedremo meglio tra poco, la Divina Commedia impalcata come una cattedrale gotica; col suo innalzarsi per gradi crescenti di luce, attraverso l'interminata iterazione delle ogive della terza rima: nel fatto, essa è qualcosa di radicalmente diverso dalle costruzioni "anagogiche" dello pseudo Dionigi l'Areopagita, tradotte in una "summa" scolastica visualizzata, da Sigeri: e appunto perchè la reale storicità delle figure della Commedia, più che frantumare quell'astratto impalcato, dà ad esso la concretezza d'un destino umano. Giustamente osservava Auerbach che in Dante, "in conseguenza delle speciali condizioni del compimento di sè nell'aldilà, la persona umana si afferma ancor più potente, più concreta e singolare, che nell'antica poesia; poichè del compimento di sè, che comprende tutta la vita trascorsa sia obiettivamente che nel ricordo, fa parte uno svolgimento storico individuale, di volta in volta una particolare storia...". Analogamente si spiega che artisti e trattatisti del Rinascimento abbian veduto in Giotto il precursore di Masaccio e giù fino allo stesso Michelangelo: non certo perchè Giotto s'esprima con la prospettiva albertiana, ma perchè le sue figure sono autonome, emancipate dalla globalità ed uniformità della dimensione gotica: non sono insomma masse, ma corpi.

E' chiaro, che la poetica del Rinascimento, all'origine, mette a frutto l'illimitatezza spaziale del gotico; ma di questa dimensione astratta, di questa massa omologa fa, appunto un corpo organicamente articolato nelle sue misure e "distanze": cioè trasferisce all'intera dimensione spaziale quella organicità, che per l'innanzi era più o meno limitata alle figure singole; la stessa prospettiva ne è segno; anzi, non sarebbe nemmeno possibile se non si ancorasse a "corpi" organici, ben definiti, con potenza e sottigliezza plastica perentorie - anzichè ad ombre o silhouettes di prezioso colore, campite su uno "spazio", quale il gotico, che si può dire illimitato solo nel senso che non conosce, propriamente, il limite. -

Perciò, non riesce affatto incomprensibile che la pittura di Giotto possa apparirci per molti lati così straordinariamente attuale; nè che, per citare ancora Contini, "la Commedia sia l'unico capolavoro del medio evo europeo tuttora linguisticamente vivo". Ciò, senza dubbio, può avere "le sue controparti nell'immobilità delle strutture e nello stigma aristocratico della cultura italiana"; ma non basta: il "dantismo" moderno non è fenomeno soltanto di poetica e puranco di linguistica italiana, come prova la sua presenza nella poesia di Eliot per es. o di Pound - per dar solo esempi vistosi - ; e si spiega molto semplicemente col fatto che la "corporeità" - o meglio il "propre du corps", secondo l'efficace locuzione di Merleau-Ponty, delle figure dantesche, è il nostro; non è più di

struttura propriamente medievale, come quello bizantino da un lato e quello gotico dall'altro; non è esso stesso che fonda, non solo il campo di significato di codesti simboli, che, malgrado tutta l'impalcatura della Commedia, non significano più la dimensione apriori del mondo medievale, teologica o cortese che sia; ma la dimensione etica, e critica, d'una umanità che regge sulle proprie spalle, come Atlante, il peso del proprio destino; non solo le connessioni strutturali della nostra lingua quale catena di simboli; ma infine fonda anche quella sorta di inno, o iccna vivente di fango e di carne, e di sangue e di sogni, che è la poesia moderna. -



IV

Conviene ora, per terminare questa introduzione, considerare l'altro polo della coppia dialettica, che s'adopra per definire la critica posizione di Dante: poeta contro artista, struttura contro figura poetica. La Commedia, già dissi, è una città insieme divina e umana; è una grande architettura, e quindi è direi d'obbligo avvicinarla, nel suo impalcato, ad una cattedrale. Del suo tempo, s'intende; e quindi, gotica. Ma qual'è la struttura significativa della cattedrale gotica? Giova anche qui un discorso dialettico; o in altre parole, giova il confronto tra la cattedrale gotica ed un'altra grande chiesa, tra le più raggiunte dell'intera Cristianità: la Santa Sofia di Costantinopoli. Confronto tutt'altro che gratuito, chè anzi, traendo in luce la profonda analogia di significato di cotesti capolavori dell'architettura cristiana, e insieme la radicale divergenza dei loro esiti formali, non potrebbe essere più istruttivo.

Ho detto analogia di significato: perchè, come tutti sanno, non soltanto ambedue le chiese vogliono essere l'immagine della città di Dio, non soltanto l'idea del mondo, del quale vogliono essere il simbolo, è per ambedue l'idea del cosmo - cioè d'una struttura urbana ordinata ed intelligibile precisamente per il suo ordine razionale -; ma, più puntualmente ancora, chiesa bizantina e chiesa gotica si ispirano alla medesima fonte, cioè a quella precisa e minuziosamente articolata descrizione del cosmo cristiano, che è contenuta nei libri dello pseudo-Dionigi l'Areopagita. Ma Santa Sofia è l'immagine del cosmo areopagitico quale potea essere veduta da greci, sia pure del VI secolo dopo Cristo: cioè come una forma geometrica definita, chiusa, contemplata nella sua integrità plastica (Dio geometrizza dovunque, aveva già detto Platone); e con una chiara distinzione, inoltre, tra dimensione terrestre e dimensione divina. Il che portava ad una duplicazione dello spazio della città di Dio, e quindi anche ad una duplicazione, ancora platonica, del tempo. - Anche divenuti cristiani, i Greci 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 tra una postulata contingenza del presente ed un'astratta immobilità dell'eterno. E' 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, ed ha intenzione areopagitica (anagogica) come nella cattedrale gotica: ma il suo impiego e il suo risultato finale sono nettamente diversi. La luce di Santa Sofia è certo anch'essa "alta"; ma generica, e non ha per nulla la funzione del 'distinguo' scolastico, anzi più che dividere uniforma lo spazio; scivola sui marmi che sembrano fatti di cera molle; si raccoglie al centro e qui s'innalza verso il cupolato empireo. La fitta corona di finestre che taglia la cupola, come una lama di luce, alla sua base, stacca questo cielo, lo discioglie in figura dalle strutture sottostanti (già se n'era accorto Paolo Silenziario, che nella sua ekphrasis per Santa Sofia dice che la cupola sembra non sostenuta da terra ma come appesa al cielo per un'aurea catena) e proietta l'immagine della volta, che rimane in ombra, verso lontananze immensurabili. Perciò questa luce bizantina ha piuttosto l'effetto di separare lo spazio terrestre della 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 del cerchio dell'antico perièchon anassagoréo: s'affaccia e guarda giù, nel nostro mondo; ma non vi scende, ne rimane, irraggiungibilmente, al di fuori.

Non c'è dubbio che la cattedrale gotica si ispiri alla stessa fonte, voglia avere lo stesso significato. Il fondatore della chiesa-madre del gotico, l'abate Sigieri, aveva cominciato a ricostruire la sua cattedrale di St. Denis genericamente come "città di Dio" - obbedendo in ciò all'intenzione dell'Europa a cavallo del Mille di recuperare quella "dimensione urbana", cui accennai, superando i residui di "spirito nomadico", portato in Occidente dall'irruzione dei barbari, e trascinandosi almeno fino allo scadere del primo Millennio - la ripresa di questa "idea della città" va infatti affiorando, e sempre più affermandosi anche negli scritti dei teologi del XII, XIII secolo, per es. Onorio di Autun, Sicardo di Cremona, Durand De Mende, papa Innocenzo III, etc. - Perciò Sigieri, quando, intorno al 1137, diede inizio alla ricostruzione della vecchia basilica carolingia, iniziando dalla facciata, riprese il vecchio tema della porta urbica con le sue torri, sull'esempio soprattutto delle abbazie normanne (es. S. Stefano a Caen). Ma vi era, rispetto a queste, qualche novità già gotica. I portali per es. si fecero più grandi e più decorati - e ciò, ovviamente, perchè Suger volle accentuare il concetto della porta urbica, che immette nella "città di Dio".

Ma, 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, tri-

plicate; 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.-

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

Ma il vero gotico nasce nel 1140, a seguito d'un'ispirazione improvvisa, che decise Suger ad interrompere il lavoro iniziato in facciata per dedicarsi alla costruzione, con nuovo disegno, dell'estremità orientale - il coro - di St. Denis. Fu un'illuminazione in senso proprio: d'un tratto egli pensò di edificare, per così dire, con la luce. Com'egli stesso esplicitamente dichiara nel suo libro, la sua nuova idea dell'architettura si regge su due principi basilari: quello della luminosità e quello della concordanza, del rapporto consequenziale armonico tra le parti. Ambedue rispondevano all'intenzione di Sigeri di fare della sua chiesa il simbolo del cosmo cristiano, uscito dalla mente ordinatrice di Dio (e politicamente incarnantesi nella monarchia: idea anche questa che sarà ripresa da Dante).

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 Giustiniano 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 quei 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.-

Ambedue cotesti "principii" gli furon senza dubbio ispirati da quei libri areopagitici che erano stati alla base anche dell'idea realizzata in Santa Sofia. Tra l'altro egli era convinto - come tutti del resto allora, salvo Abelardo, che anche per tale "eresia" insieme religiosa e politica, ebbe la punizione che sappiamo - che il santo Dionigi, apostolo della Gallia e fondatore del suo convento, fosse la stessa persona dell'autore della Gerarchia celeste e della Teologia mistica. Quei libri potè averli sottomano a Saint-Denis.

Un manoscritto dei testi greci, che Luigi il Pio aveva ottenuto dall'imperatore bizantino Michele il Balbo, era stato immediatamente depositato in quel convento; e dopo un tentativo poco brillante, quei testi erano stati magnifi-

camente tradotti, in latino naturalmente, e commentati, dal grande Giovanni Scoto: e fu in tali traduzioni e commentari, 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 -. E in ogni caso da questa dottrina egli trasse i due "principii" fondamentali della costruzione della sua cattedrale; quello dell'illuminazione, della grande luce; e quello della articolazione delle strutture, necessari ambedue, perchè la chiesa potesse simboleggiare il cosmo cristiano.

Secondo il teologo greco-siriaco, 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" (Fotodosia = claritas) per mezzo della quale il "Padre è stato rivelato al mondo" ("Patrem clarificavit mundo") (1).

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. Perchè anche la più bassa delle cose create partecipa in qualche misura dell'essenza di Dio.

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 un intelligibile ammasso senza significato di corpi materiali, può essere sempre 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 manualè" di ciò che è materiale (materiali manuductione). Onde 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 compattezza e luminosità", (bene compactio et claritas) che è il criterio della bellezza terrestre, è guidata verso l'alto, "innalzata" alla causa trascendente dell' "ordine e luminosità", che è Dio. Questa ascesa dal mondo materiale all'immateriale per

(1) qui e più innanzi cito in latino dall'ammirevole traduzione di Giovanni Scoto Eriugena.-

gradi di "illuminazione" è ciò che lo Pseudo-Areopagita e Giovanni Scoto indicano - in contrasto con l'uso teologico corrente di questo termine - 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; intendeva realizzare soprattutto come "architetto" della sua chiesa. Egli costruì infatti un edificio, nel quale le massicce, materiali pareti della tradizione romanica 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 janua vera!"

Non c'è dubbio, che la stessa dottrina sia alla base della chiesa bizantina e della chiesa gotica; e che gli architetti di ambedue siano uomini di pensiero e maestri di scientia. Tali furono certamente Artemio e Isidoro ideatori di Santa Sofia, ma tali furono anche l'architetto di Chartres e gli altri costruttori delle grandi cattedrali del tempo di San Luigi. E tuttavia, ne uscirono due strutture radicalmente diverse. Il che ha la sua spiegazione nel fatto, che il cristianesimo occidentale non fu metafisico alla greca, ma fu storico, alla romana: tutta la sua lotta contro le eresie primitive, docetiche per es., ebbe lo scopo di sbarazzare la storia della salvezza degli uomini da ogni avvolgimento metafisico ellenizzante. Perciò l'Occidente rimase fedele al tipo architettonico della basilica paleocristiana, nella quale non vi è separazione tra lo spazio umano e lo spazio divino: cotesti non sono due termini che si oppongono; ma costituiscono un'unità di esperienza, si saldano nel tempo vivente del fedele. La luce stessa, nella basilica occidentale, non distacca la terra dal cielo; irrompe dalle grandi finestre al sommo della navata e dell'abside, intride tutti gli elementi dell'architettura; i quali sono disposti e formati in modo da accogliere appunto questa luce: la quale rimane una luce unificatrice dello spazio; anche col mutare, nei secoli, delle strutture, della stessa forma e immagine della basilica. Non 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 potrebbe scendere a maggiori precisazioni e articolazioni; frattanto, basti por mente alla differenza fon-

damentale 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'être 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 nell'esistenza di Dio, all'opera di salvazione del Cristo, alla intelligibilità di questa opera attraverso un ordine cosmico che è quello che l'umanità comincia a simboleggiare nelle prime società urbane, e viene poi trasmesso, nell'interpretazione greca fino a quella descritta dai Libri Areopagitici. Ma mentre i bizantini assumono questa "verità" come un apriori, posto al difuori 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 intelligibile vi è nel nostro mondo: nella storia: noi possiamo comprendere Dio perchè la sua "verità" è garantita dalla nostra intelligibilità (e partecipazione attiva) della sua opera concreta.

E' dunque del tutto ovvia la tendenza dell'Occidente verso l'aristotelismo: il quale è l'affermazione della necessità di una struttura logica per umanizzare il mondo, e insieme del concetto dell'inmanenza del divino del mondo; e in altre parole più attuali, è la prima fondazione d'una dialettica storica.

E per venire alla nostra analisi strutturale, della cattedrale gotica e della Commedia di Dante, in relazione a quel pensiero che ha la sua formulazione teoretica più completa nella filosofia scolastica: sembra chiaro che il problema fondamentale di questa filosofia (la quale del resto 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 Millecento 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 sche

matismo 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.

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. La cattedrale gotica è infatti non solo spiritualmente (allegoricamente) ma materialmente (per le sue stesse concrete strutture) l'immagine della città insieme celeste e terrestre. 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 torri, 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. 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 ambagi 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" - quelle 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 la nostra civiltà.-

A differenza del tempio bizantino dunque, la cui forma è assai meno inquieta, la cattedrale gotica si imposta su di una struttura molto più articolata: cavillosamente, potremmo dire, secondo il "principio strutturale" della Scolastica. Questa, com'è pacifico, 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 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 al quia - come dirà Dante -; non può mai sperare di fornire prove dirette di dati di fede quali la struttura tri-personale della Trinità, l'Incarnazione, la temporalità della Creazione, etc.; ma che invece può, e deve, elucidare e chiarificare questi dati. In che modo?

Anzitutto rendendo il più possibile articolato lo strumento col quale raggiungere cotesta manifestatio, cioè la stessa ragione umana.

La ragione, secondo questo modo di pensare, 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 incompreso schematismo o formalismo dei filosofi scolastici, che raggiungono il loro 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 (sufficiente 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 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), etc. Una classificazione sistematica, insomma, che a noi pare ovvia - quand'anche lo strutturalismo, oggi in auge, non sembri proporlo come una propria scoperta. Ma in realtà, il presupposto per ogni indagine strutturale, cioè l'omologia - come ho detto all'inizio - del campo da indagare, è il presupposto già della Summa scolastica medievale. Questa infatti, per raggiungere la sua piena manifestatio, dev'essere anzitutto omologa, il che la rende divisibile: questo "tutto" che si trova allo stesso livello logico può essere diviso in parti che poi sono suddivise in più piccole partes, e le partes in membra, quaestiones o distinctiones, e queste in articoli. Entro gli articoli, 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 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 luce il meno possibile 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 - nell'interno.

La cattedrale gotica è, infatti, come la Divina Commedia, vista da di fuori, una Summa, che si impone nella sua totalità assertiva, disgiunta dal saeculum che la circonda; ma all'interno è una forma luminosissima e articolatissima: tutta espressa, si direbbe, nel grafico che divide e suddivide uniformemente l'intera struttura: in una disposizione che realizza veramente un sistema omologo di parti, e di parti di parti, e ancora di parti di queste parti.

Invece della varietà di membrature, di vòlte, della chiesa romanica, che spesso appaiono insieme nello stesso edificio (vòlte a botte, a mezza botte, a crociera, cupole, mezze cupole), s'osserva, nella cattedrale gotica - e sempre più accentuatamente, di mano in mano che il linguaggio gotico si allontana dal romanico -, epura e articola la propria sintassi - una straordinaria uniformità di membrature: non vi son più che archi acuti, che variano per grandezza, non per forma; e la vòlta a crociera costolonata, a crociere di ogive, diviene così esclusiva, che persino l'abside col suo semicatino, le cappelle e il tornacoro, sebbene di pianta diversa e più modulata, finiscono con l'essere coperte da un sistema di nervature del tutto analogo a quello della navata e del transetto.-

In questo sistema, quel che domina in maniera perentoria è la copertura a crociera di ogive - : al punto, che lo "stile" architettonico gotico viene denominato correntemente, come tutti sanno, anche stile ogivale -. E' di particolare interesse rievocare brevemente la lunga storia di questo segno della lingua architettonica; e non soltanto per chi studia storia dell'arte medievale, ma anche per gli studiosi di linguistica e di estetica. Infatti il chiarirsi e l'affermarsi di un segno siffatto non soltanto porta alle ultime e più coerenti conseguenze una vicenda diacronica che trascorre, nell'ordine temporale dunque, possiamo dire per tutti i secoli del Medioevo; ma anche abbraccia, nell'ordine spaziale, l'intera estensione delle terre gravitanti intorno al Mediterraneo: da Bisanzio all'Oriente islamitico, all'Italia alla Spagna, all'Europa occidentale. Penso dunque che non potrei terminare in modo più opportuno queste lezioni introduttive comuni, che con un'indagine sull'origine e sul significato della crociera d'ogive. L'indagine potrà offrire un esempio di come quel che appare quale una semplice parola di vocabolario, un elemento di lessico architettonico, in realtà riassume ed articola una forma significativa, che include, come un prisma, l'intera Weltanschauung medievale, e trova risposta nella struttura del pensiero stesso del Medioevo: anche, e non da ultimo, nel suo aspetto filosofico ed estetico.

Cominciamo dunque, come conviene, con una filologia in senso proprio - cioè con una storia della lingua - facendo perno appunto sulla vicenda diacronica di questo segno.

Sebbene divulgatissima, serba un significato che giova richiamare, la testimonianza tramandataci del cronista Raoul Glaber, della febbre di costruire, che prese i popoli d'Occidente, specie d'Italia e di Francia, all'alba del secolo XI: "si sarebbe detto, che il mondo intero si scrollava, per togliersi di dosso la sua vetustà: e in ogni luogo rive-stiva una bianca veste di chiese. E si videro rifabbricare le chiese, sebbene per la maggior parte fossero costruite ottimamente, e non ve ne fosse necessità alcuna". E davvero, non sono frequenti nella storia dell'arte i periodi nei quali sia così chiaro, che il rinnovamento di linguaggio o di stile dipende più da ragioni economiche o funzionali, dall'affermarsi di un nuovo "Kunstwollen".

Doppiato il pauroso promontorio dell'anno Mille, le nuove architetture, che appaiono e si affermano non pure in Occidente e in Europa, ma in tutte le terre gravitanti intorno al Mediterraneo, pur diverse nel loro significato figurativo, si mostrano, salvo eccezioni, coperte da volte, le quali si vanno, con preferenza crescente, innervando su un segno

comune: quello che prende il nome di ogiva. Questa sarà preceduta da una lunga vicenda di elaborazione e di esperienze; assumerà diverse accezioni, secondo i territori e le epoche; avrà applicazioni sporadiche, oppure sistematiche; e di valore decisamente strutturale, o prevalentemente plastico; sarà portata alle conseguenze in certa guisa più radicali, nelle cattedrali gotiche francesi: resterà ad ogni modo uno dei segni linguistici più pregnanti dell'architettura dopo il Mille. Si comprende perciò, che le indagini e le ipotesi sulle origini, sul significato, sulle funzioni dell'ogiva, siano state così numerose e impegnate: e non mi corre l'obbligo di riferirle. Credo che ancor oggi non si potrebbe fare il punto allo stato del problema, meglio di quanto abbiano fatto il Baltrusaitis e il Focillon, in opere non recentissime, ma ancora valide.

Limitandomi, frattanto, al problema delle origini, giova riassumere i punti che è bene tenere presenti:

1° - una tavola sinottica de' più antichi edifici dove appaiono ogive, presenta parallelismi cronologici significativi. Tralasciando esempi parziali, sporadici o incerti, nel giro di mezzo secolo l'ogiva appare nella zona lombarda (es. Sanzazaro Sesia, probabilm. 1040 - 1060; S. Ambrogio a Milano, sicuramente 1067 - 1093); nella zona armena ("Cappella del Pastore" ad Ani, poco dopo il 1040; portico della chiesa dei SS. Apostoli, intorno 1072); nella zona anglo-normanna (Durham, 1093-1104); e l'ampiezza geografica, unita alla convergenza temporale, dell'apparizione, è a favore dell'ipotesi, più che di un'influenza determinante di una zona sull'altra; di un'origine comune per esperienze così dislocate;

2° - la combinazione di nervature e di volte, da cui derivano immediatamente le ogive, è attestata primamente nell'architettura islamitica, nella sua immensa area dalla Persia alla Spagna (es. Mesopotamia: moschea Makam Alì, X sec.; Spagna: Grande moschea di Cordova, 956; Bib Mardom a Toledo, 980; ecc.);

3° - sembra dunque fondata la tesi del maggior numero, oggi, di indagatori, secondo i quali le "origini" dell'ogiva sono da cercarsi nella cultura architettonica islamitica, alla quale, appunto per la sua estensione e i suoi rapporti, sembra più legittimo attribuire la funzione storica di una cessione pressochè simultanea a zone tanto distanti, le cui reciproche interdipendenze, seppure suggerite da alcuni, rimangono ancora insufficientemente accertate.

E' chiaro, che il problema, così impostato, delle origini di un particolare elemento costruttivo, lascia impregiudicato quello della sua "funzione" - intesa anche solo in senso elementarmente filologico - . Se n'era bene accorto il Focillon, il quale osservava che l'ogiva può avere funzione esclusivamente strutturale - le nervature reggono la volta che

sènza di esse crollerebbe, e per tal via comanda tutto il sistema di spinte e di contospinte, infine tutto l'organismo costruttivo - : oppure può adempiere ad una limitata funzione strutturale, - sostenere per es. una volta particolare, senza agire sull'equilibrio dell'intero organismo - ;o, anche, può essere impiegata soltanto in vista di un effetto "plastico": quasi modellato che aggrumi il chiaroscuro, componga le superfici, scandisca ritmicamente la profondità invasa dalla penombra, creando una particolare immagine di spazio. E ciascuna di codeste funzioni (specie in rapporto alla costruzione gotica) ha avuto i suoi esegeti purtroppo esclusivi, raggruppabili dunque in due correnti: quella dei "tecnici" (ingegneri, architetti: Viollet-le-Duc, Choisy, Rivoira, ecc.) i quali han sostenuto che l'ogiva ha sempre un valore portante, talchè l'architettura "ogivale" è una sorta di meccanica razionale: in essa, partendo dall'ogiva si può dedurre con logica infallibile tutta la costruzione; e quella dei "visivi" (su tutti l'Abraham), che hanno invece dichiarato che l'ogiva non porta per nulla: è concepita esclusivamente per ottenere un effetto plastico, sicchè tutta la connessione dialettica, di cui si inorgoglia lo spirito cartesiano della vecchia archeologia francese, era un "mito" ottocentesco, senza basi storiche.

Focillon s'era naturalmente accorto dell'insufficienza di ciascuna di codeste teorie, e aveva messo in guardia contro il loro semplicismo.

Osservato che l'ogiva era stata tentata e sperimentata in vari luoghi e tempi, in Europa e in Asia, in monumenti cristiani e in monumenti islamitici, ei riteneva irrilevante, ai fini critici, lo sforzo di tracciare un percorso rettilineo della sua evoluzione, ed un destino determinato della sua funzione. Il che ci trova ancora una volta d'accordo col compianto Maestro. Il problema dell'ogiva - come altri analoghi - ha infatti rilevanza come problema filologico (o, forse meglio, linguistico: come segno di linguaggio architettonico). Nè abbiamo bisogno d'aggiungere che, sebbene il valore poetico d'un'opera d'arte non si identifichi nelle strutture linguistiche con cui essa si esprime, non si sarà in grado, manifestamente, non si dice d'interpretare, ma nemmeno di leggere l'opera stessa, senza conoscerne la lingua: vale a dire, in concreto, senza conoscere, di questa lingua, la storia.

Quanto alle origini dell'ogiva: un'indicazione per una soluzione possibile del problema m'è apparsa una decina d'anni fa durante una revisione di un gruppo di monumenti di Costantinopoli, finora piuttosto trascurati dall'archeologia bizantina: quello delle cisterne; particolarmente delle cisterne ipogée, così numerose, da costituire nel loro insieme una "Costantinopoli sotterranea", la quale aspetta ancora il suo De Rossi. È noto infatti che il sottosuolo dell'antica Costantinopoli è tutto scavato, perforato da cisterne,

e da lunghissimi corridoi di comunicazione, quanto il suburbio di Roma da catacombe. Lo sapeva anche il vecchio, bene informato Baratta, descrittore della Istanbul degli ultimi sultani. "Le cisterne di Costantinopoli sono immensi edifici sotterranei, coperti da volte sorrette da molti ordini di colonne, i quali le dividono in tante corsie o navate, quali sarebbero quelle delle maggiori chiese cristiane. La mancanza di luce, le rovine fraposte, ed altri consimili impedimenti vietando che possano trovarsi o varcarsi i passaggi che uniscono le varie sale componenti, ordinariamente, l'assieme di tali edifici, ne segue che se ne ignora per lo più la totale estensione, e che mille esagerazioni e mille fantasticherie corrono tra il popolo intorno alla misteriosa cavità loro. Il riscontrarsi in molti di siffatti volti o cupole, ampie aperture o finestroni che mettono l'aria esterna in comunicazione con l'ambiente sotterraneo, fe' sì che si credesse gran pezza che le cisterne in discorso avessero a mèta di raccogliere l'acqua piovana, e custodirla quindi per l'uso del paese. Ma le indagini dell'Andreossi provarono sino all'evidenza che le acque cadute dal cielo non entrarono minimamente ne' provvidi calcoli degli antichi, e chela cisterne di cui trattasi altro scopo non avevano se non quello: 1° - di serbare, appurare, e quindi compartire l'acqua introdotta in città col mezzo degli acquedotti; 2° - di tener presta una ricchezza d'onda bastevole a tutti i bisogni della capitale nel caso di rottura de' canali, sia per fortuito incidente, come per opera del nemico. Egli è fuori del dubbio che non tutte le cisterne costantinopolitane vennero finora discoperte, risultando che sia per rispetto alla grande estensione della città, come per conseguenza delle ineguaglianze del suolo, ogni più piccolo rione erane provveduto di alcuna. Ma quelle che si conoscono, bastano sole a far concepire di simili edifici la più favorevole idea, etc. etc."

E' ovvio che anche in questo la nuova Roma continuava l'antica. Dal De Aquaeductu Urbis Romae di Giulio Frontino - anzi già da Vitruvio - sappiamo quanto complesso, articolato, retto da una legislazione minuziosissima, fosse il sistema della conduzione, raccolta, purificazione, distribuzione delle acque già in periodo medioromano. In quei testi, è ovviamente chiarito che i castella d'acque (cisterne) avevano a Roma e nell'Impero, quella precisa funzione, che Bisanzio ereditò quasi senza mutarla. Il curator aquarum Frontino, che scrisse il suo trattato agli inizi della sua amministrazione, tra il 97 e il 98 a. D. , riporta per es. un senatoconsulto, per il quale a nessun privato romano era concesso di derivare l'acqua prima del castellum; tutti però potevano avere il permesso di costruire o scavare nel proprio terreno una cisterna per loro uso particolare, da riempire con l'acqua pubblica, attinta dalle grandi cisterne demaniali: per ovvie ragioni di sicurezza e di conservazione dei condotti, e di giustizia distributiva della preziosissima acqua, etc.

Nulla di nuovo, per questo lato, a Bisanzio; e, si può credere, data l'identità funzionale, poco di nuovo anche dal lato costruttivo e architettonico, specie nei riguardi dei castella tardoromani. Purtroppo, la storia di questo capitolo dell'architettura romana è ancora da scrivere, sebbene rimangano ruderi imponentissimi almeno dei grandi acquedotti, i quali attestano il passaggio immediato, e senza variazioni di rilievo, da Roma a Bisanzio all'Islàm (dove, anche in questi monumenti, si nota il caratteristico cambiamento nel "garbo" dell'arco, che diventa acuto). Tale negligenza, del resto, degli archeologi, s'allarga anche ad altri gruppi di edifici romani - solitamente considerati, forse per soggezione ad un criterio ancora neoclassico, troppo funzionali per interessare la storia dell'arte: fortificazioni, castra, piccole terme, e così via -. Non ch'essi siano ignorati dagli "antiquari"; ma certo, questo parallelo architettonico della Kunstindustrie non ha avuto ancora il suo Riegl: eppure, analogamente agli oggetti della Kunstindustrie per le arti figurative, sono proprio queste costruzioni di pari "funzionalità", che hanno maggiore importanza per lo studio dell'architettura del Medioevo, non solo bizantino, ma anche islamitico, ed europeo.

Dei castella d'acqua romani gioverebbe tracciare una storia compiuta, a cominciare dagli incunaboli delle due cisterne del Germalo (Palatino), certo anteriori al V sec. a. C., se non altro perchè vi si riscontrano gli esempi forse più arcaici di volte, anzi già di cupole (o pseudocupole) romane. Il che è di fondamentale importanza per tutta la loro storia successiva. Questa, della copertura a vòlta delle cisterne, rimarrà infatti poi sempre una caratteristica essenziale d'un tale tipo di costruzione: giacchè - spiegherà "funzionalmente" Vitruvio (VIII, 6) - "eaeque structurae confornicentur, ut minime sol aquam tangat". La prima cisterna a pianta rettangolare, ch'io ricordi, ancora di tradizione etrusca, e coperta da una vòlta ogivale, è quella di Tuscolo. Poi codesti serbatoi si vanno via via ingrandendo e articolando, e dividendo in campate e navate, quasi basiliche sotterranee: il sistema della copertura a volte rimane, ma segue l'evoluzione che le volte appunto hanno in seno all'architettura romana: qui esse si sviluppano; e si moltiplicano, per quante sono le navate o le campate dei castella. I quali naturalmente, i Romani non costruirono soltanto a Roma e in Italia; ma in ogni città del loro Impero, ed anche in minori aggregati urbani, e in castra militari del limes (dove adottarono presumibilmente, per ragioni ovvie, tecniche costruttive semplificate e adattate ai materiali del luogo, coi relativi espedienti statici - tra i quali talora gli archi e le volte "acuti" -): ve ne sono ancora esempi in Africa, in Egitto, in Siria, in Illiria, nella zona renana e danubiana, ecc. : (Julia Caesarea, Malka, Bordj, Stora, etc.).

Costantinopoli, dunque, ereditò per prima anche code-

sti aquae ductus coi loro castella: studiati molto parzialmente, finora, e non senza inesattezze, che si trasferirono di peso nei vari Manuali d'arte bizantina.

Almeno due, tra le cisterne sotterranee costantinopolitane, sono bene accessibili, e note anche al turista: la Binbidirek (Mille ed una colonne), fatta costruire, probabilmente, per Costantino Magno dal Senatore Filosseno: scavi recenti ne hanno rivelato anche la comunicazione, per mezzo d'un vasto corridoio, lungo 54 m., con uno spiazzo semicircolare accanto al martyrium di Sant'Eufemia. Lungo 64 m. per 57 di larghezza, questo castellum contiene 224 colonne, legate, ogni gruppo di quattro, da begli archi bene sporgenti e di ottima tecnica; ciascuna di codeste campatelle è coperta da una volta a crociera (del tipo "arêtes de moine"). L'altra, la Yerebatàn Serayi (Palazzo sommerso), forse del tempo di Giustiniano, è anche più grandiosa (140 m. x 70), con volte dello stesso tipo, sostenute da 336 colonne alte 8 m., disposte in 12 filari di 28 ciascuno.

Altre moltissime sono oggi quasi inaccessibili, sebbene forse per molti lati anche più interessanti - tra le enumerate da Schneider e da Wulzinger e indicate anche nella Guida del compianto Mamboury che si era dedicato alla loro ricerca - : alla salita di Buyuk Okupgi; la cosiddetta Cisterna fredda; quella di Kara Gumruk - o di Odalar giami; quella di Bodrum giami; del Palazzo dei Mangani; del Grande Palazzo; di San Giorgio dei Mangani; di S. Giovanni Studita; di Sultan Selim; la piccola cisterna a 12 colonne sotto i resti bizantini di Gülhanè Parki; quella del Pandocrator - la cui fronte è apparsa durante i lavori in corso per la costruzione del Boulevard Atatürk - ; altre intorno alla chiesa della Pammakaristos, etc. Meritano un'esplorazione sistematica ed uno studio approfondito, che ne determini anzitutto la cronologia: la quale, se per alcune è relativamente facile, in base allo stile delle sculture dei capitelli (per es. quella di Cibali Tekel Fabricasi); l'altra presso la colonna di Marciano, o quella di Edirnekapi Cukurbostan (a nord della cisterna di Aetius); e per altre è possibile in base alla tecnica delle murature (es. quella presso il Forum Tauri) - per molte rimane ancora alquanto problematica.

Di questa ricerca io non posso dare qui che un accenno, per così dire in anteprima.

Generalmente, dal lato architettonico, tali cisterne rimangono fedeli al tipo antico; sono più o meno estese, più o meno elaborate o raffinate nella loro tecnica muraria; talora anche abbastanza rozza, come in quella presso la Moschea Nuru Osmaniye Mvoke o in quella di Gibali. Può accadere, di rado, che talune volte siano sorrette da pilastri in luogo delle normali colonne, le quali talvolta sono coronate da capitelli magnifici (es. cisterna presso la colonna di Marciano) anche di bellezza e di varietà eccezionali.

Ma al nostro scopo presente quel che più interessa è il sistema di copertura, di queste belle costruzioni sotterranee, che talora fanno tornar a mente certe grandi cripte di nostre chiese medioevali; (es. la cisterna presso il Forum Tauri). E' sempre quello delle numerosissime volte, quante son le campatelle incluse in ogni gruppo di quattro sostegni: per la ragione funzionale già precisata da Vitruvio: " ut minime sol aquam tangat". E son volte di mattoni solidissimi, perchè debbono reggere il peso non lieve del terrapieno sovrastante. Talora sono cupolette, o meglio vele (es. nella cisterna di Edirnekapi Cukurbostalo ma nel più dei casi, sono volte a crociera romane, le quali al sommo attenuano gli spigoli diagonali fino a sfumarli nell'intradosso continuo di tante piccole vele (tipo di volta noto all'archeologia medievale francese col nome di arêtes de moine). Ma non mancano esempi di perfette crociere a spigoli vivi: nella cisterna di Modesto ne ho potuto contare, di coteste, 58, nella sola parte accessibile, s'intende. E in ogni caso hanno sottratti e mezzarchi sporgenti e chiaramente modellati; che sono una accentuazione senza dubbio di quelli che già abbiamo visto apparire, per es. nella "Piscina Mirabilis" di Bacoli; ma che evocano anche, per questo lato almeno, le ogive del Medioevo.

Non di rado, cotesti doubleaux e formerets assumono un profilo rialzato nell'intradosso: che, se non è proprio quello dell'arco acuto (brisé o in due punti) dell'architettura araba, o di quella romanica (es. Autun) borgognona, ci s'avvicina tuttavia parecchio (es. la cisterna, molto interessante anche per altri aspetti, di Dar'ussafakà).

Non sono, s'intende, propriamente ogive.

Ma può soccorrere qui, alla nostra ricerca modestamente archeologica, un richiamo alle origini etimologiche del vocabolo stesso ogiva (o meglio, ogive, giacchè noi non abbiamo fatto che trascrivere il termine francese: esso non compare ancora nemmeno nel Vocabolario toscano dell'arte del disegno di Filippo BALDINUCCI (1681); anzi neppure il TOMMASEO lo registra).

Lasciando le vecchie insostenibili ipotesi (da alveum = madia; oppure da auge, anch'esso derivante da alveus, ma col senso di abbeveratoio, truogolo e sim. (MÉNAGE); o anche dal ted. Auge, olandese oog = occhio (SCHELER), ecc.), è noto che, fino a non molti anni fa, la più accettabile etimologia parve quella proposta dal LEHERICHER (1864): ogive, antic. augive, dal latino augere (poichè le costole diagonali accrescono il valore di sostegno delle volte): la si trova infatti ancora riferita come la "vraie étymologie" dal LITTRÉ. Fu, se non erro, il RENAN a supporre per primo che nella au iniziale di augive si dovesse riconoscere l'articolo arabo al; ma non andò più innanzi. Finalmente COLIN (1937) spiegò

che il vocabolo francese deriva dall'arabo al gubb (= la cisterna), attraverso la mediazione del castigliano aljibe (= cisterna sotterranea). La proposta di Colin fu largamente - anzi, a quanto ne so, onninamente - accettata, non solo da glottologi, ma anche da storici dell'arte (es. Torres Balbas, 1943): è ora infatti ripresa e precisata dal Corominas nel grande Diccionario critico etimologico de la lengua castellana in corso di pubblicazione (vol. I, A-C, Berna 1954).

Al castigliano aljibe (documentato nelle forme più arcaiche come algib, 1202, e algibe, 1278), fanno riscontro il catalano aljud, l'aragonese alchub, il portoghese aljube, ancor più vicini alla forma araba (ma il Neuvonen asserisce non soltanto che il termine arabo gubb ha caratteristiche proprie dell'Egitto e della Palestina; ma che è probabile che la variazione gubb-gibb sia già avvenuta nell'arabo, segnatamente omeyyade. A rincalzo posso aggiungere, che nel dialetto siciliano si trova il vocabolo gebbia, e nel calabrese gibbia, con lo stesso significato di cisterna). Sembra legittimo concludere, riassumendo, che il castigliano aljibe - nel Medioevo algib -, il catalano aljud, l'aragonese alchud, il portoghese aljube, il siciliano gebbia, il calabrese gibbia derivino tutti da gubb-gibb: parola araba, e particolarmente degli arabi della zona che costeggia il Mediterraneo dalla Palestina alla penisola iberica; che è poi la strada degli Omeyyadi di Spagna.

Ciò che a noi più interessa: in tutta questa vicenda, in tutti questi passaggi a lingue e dialetti diversi, essa ha sempre conservato il significato di cisterna: costruzione sotterranea per la raccolta delle acque (che nell'arabo, e poi nel portoghese ed anche più di rado nel castigliano possa significare prigione sotterranea è per noi una conferma, poichè si tratta di edificio che ha le stesse caratteristiche delle cisterne ipogée). E importa soprattutto notare, che la parola non significa mai, propriamente, vòlta; sebbene sia facile comprendere il trapasso semantico, che può essere quello indicato dal Corominas: "De aquí bòveda de aljibe (1661) aquella cuyos dos canones cilindricos se cortan el uno al otro...que en los ss. XIII - XIV parece haber pasado al francés dando croix o croisée d'augive.... después escrito ogive".

Sembra dunque ovvio concludere, non solo che gli arabi dovettero conoscere cisterne sotterranee, che chiamarono gubb o gibb; ma che coteste cisterne erano "tipicamente" coperte da vòlta di tale forma, da giustificare la locuzione bòveda de aljibe, e infine l'assunzione francese del vocabolo col significato di ogiva. Ogni altra spiegazione, la quale trascuri il significato specifico di castellum d'acqua sotterranea, che hanno e conservano sempre gubb e i suoi derivati fino alla peripezia nel francese, non è ovviamente accetta-

bile. Possiamo già di qui supporre, che le vòlte di coteste cisterne arabe avessero profilo non semicircolare, ma acuto, o fossero a crociera nervate, o ambedue le cose insieme: altrimenti non si comprenderebbe perchè mai proprio un vocabolo che indica la cisterna sia poi passato a significare l'ogiva.

Del resto, che gli arabi abbiano tratto dalla cultura architettonica tardoromana e bizantina anche - insieme con l'uso - i modelli per costruire essi stessi cisterne sotterranee, non è cosa che possa meravigliare, se si considerano gli esempi ancora visibili, di cisterne romane disseminate sulla via della loro espansione (per gli Omeyyadi di Spagna: dalla Siria ad Alessandria a Tolemaide, ecc.), e i magnifici castella costruiti a Costantinopoli (e certo anche nelle province) tra il IV e il VI secolo; nei quali, ciò che più colpisce lo sguardo è la moltiplicazione interminabile, ossessionante, appunto delle vòlte, che girano su quelle foreste di colonne (di esse gli arabi dovettero ricordarsi, come supposti altrove, anche per altre costruzioni sul suolo - es. il cortile d'Alahambra - perchè rispondevano al loro gusto per il "rapporto infinito"; al delirio matematico dell' "arabesco"). Dalla tradizione romana-bizantina gli arabi, specie Omeyyadi, tolsero, preservarono, riportarono in Occidente infiniti relitti di cultura non soltanto artistica; in particolare, strutture e pratiche costruttive, forme architettoniche, motivi edilizi ed urbanistici: dal castrum romano che diventa il kars omeyyade, alla basilica per cerimonie auliche dei palatia tardoromani che diviene la sala di udienza dei palazzi dei califfi col suo liuàn, alle piccole terme romane che divengono gli hammàn, alle cinte fortificate delle mura coi loro torrioni e le loro "saracinesche"; agli acquedotti monumentali e ai ponti con le loro arcate, e via enumerando. Tolsero anche i castelli d'acqua sotterranei, coi loro sostegni innumerevoli, reggenti solide vòlte portanti. Che queste fossero il più delle volte a crociera già presso i romani e i bizantini, è pacifico; nè possiamo escludere potessero essere anche a crociera nervata, visto che questo partito è presente nell'architettura romana (oltre all'esempio famoso della villa di Sette Bassi presso la via Anagnina, dell'epoca di Antonino Pio, intorno alla metà del II sec.: una vòlta a crociera d'ogive perfettamente snodate, vi è quello del palazzo della Trouille ad Arles: essi, com'è noto, hanno alimentato l'ipotesi di alcuni studiosi, di una derivazione diretta dall'architettura romana delle prime crociere d'ogive, specie lombarde). E, a rigore, non si potrebbe respingere senz'altro nemmeno l'ipotesi che in qualche caso tali ogive tardoromane fossero a sesto acuto, specie nelle costruzioni militari e limitanee, dove questo profilo, esistente ab antiquo nella pratica costruttiva romana precementizia, poteva meglio rispondere, per la minore spinta che una vòlta di tal forma esercita all'infuori

sul piedritto, alle necessità di costruire con poche impalcature e con poco cemento.

Il partito è presente infatti nel periodo di flessione tardoromano; e non è assente, come vedremo, nel bizantino; tuttavia, per ora la prudenza consiglia a constatarne la presenza presso gli arabi. *Sebbene l'argomento non sia stato finora oggetto della trattazione sistematica che meriterebbe, le prove monumentali non mancano certamente. Lasciando esempi dubbi o non sufficientemente indagati, può bastare quello della cisterna di Ramla - sulla via da Giaffa a Gerusalemme -, noto già al De Vogüé, recentemente scavato dal Department of Antiquities, e pubblicato anche da Creswell. Un'iscrizione cufica data precisamente questa cisterna al maggio del 189, sotto il califfo Harun-ar-Rascid. E' sotterranea, divisa in 6 navate da 5 arcate di 4 archi ciascuna; ripete lo schema delle cisterne bizantine del VI secolo, ma ha la caratteristica (infrequente, ma, come ho già osservato, non del tutto assente a Bisanzio, e probabilmente più corrente nelle costruzioni protobizantine di questa provincia) che le volte non sono rette da colonne, ma da grossi pilastri di pianta cruciforme; e che gli archi sono acuti (in due centri). Avverto, che non ho trovato finora il tempo per tornare in Palestina a studiare de visu il monumento, e riferisco da Creswell. Il quale nota che, sebbene le volte non siano vere crociere, i pilastri, cruciformi in pianta - e i quattro bracci hanno uguale lunghezza, 31 cm. - , negli angoli si articolano con cordoni a sezione di quarto di cerchio, che salgono verticalmente fino a circondare il ciglio esterno delle volte, evocando vivamente (come già aveva notato De Vogüé) i formerets delle volte gotiche.*

E' pacifico che gli Omeyyadi, passati poi dalla Siria alla Spagna, continuarono anche qui a costruirvi cisterne (si può citare almeno l'esempio del castellum d'acqua della cittadella di Mérida); e del resto questa pratica costruttiva, ereditata dal mondo tardoromano-bizantino insieme con gli acquedotti, le terme, ecc., fu una delle più seguite dagli arabi, i quali anzi ne andarono famosi: dalla Persia all'estremo Occidente del Marocco e della penisola iberica, attraverso la Siria, la Palestina, l'Egitto, la Sicilia, l'Africa. Ed è opportuno anche sottolineare, che in Persia, per es. fino al Bender, le cisterne arabe sono regolarmente coperte da volte a crociera; non solo, ma di un tipo particolare, che si avvicina singolarmente allo schema della croisée d'ogive: sono infatti a sezione archiacuta (come già negli esemplari più arcaici della Siria), ma, in più, ad unghie semicilindriche di struttura incastrata, legate all'incontro da grossi cordoni diagonali (es.: volta della cisterna di Khorasan). Il vecchio Saladin notava in proposito: "cette disposition..... s'explique très facilement quand on aura pu remarquer que, grâce à cet artifice (qui fût employé non seulement par les Byzantins, mais même par les Romains, notamment en Tunisie)

la voûte peu....se construire sans cintre, ce qui est précieux dans une contrée où le bois est rare....". Sono poi ben note, in Egitto l'enorme cisterna del Cairo, con contrafforti semicilindrici; nel Moghreb la cisterna degli Aglabiti a Keruàn, quelle di Sfax, quella presso Babel-Charbi, quelle della stessa città di Tunisi (a navate parallele). Già Saladin osservava ch'esse continuavano la tradizione romana, e invitava al confronto con le scoperte del Service des Antiquités della Tunisia, che aveva messo in luce numerosissime cisterne romane pubbliche e private, coperte e scoperte, le quali assicuravano a Tunisi, Sussa, Keruàn, Sfax, ecc. una alimentazione abbondante di acqua potabile.

Mi rendo conto, che tutta questa materia è da riprendere: ricercando, classificando, rilevando sistematicamente i monumenti, al fine di interpretare meglio anche l'eventuale valore di "precedenza" delle loro vòlte. Ma anche allo stato attuale, per quanto abbia di sommario e di provvisorio, delle ricerche, non sembra temerario riconoscere l'esistenza di un reale parallelismo "monumentale" alle vicende glottologiche del vocabolo: da gubb, ad aljibe, ad ogive. Ereditando dalla tradizione tardoromana e bizantina l'uso e la costruzione di cisterne sotterranee, gli arabi vi avrebbero apporato queste innovazioni o almeno accentuazioni o preferenze: il garbo dell'arco e della vòlta, non più a intradosso semicircolare, ma costantemente acuto (come del resto nelle arcate degli acquedotti, e in tanti altri loro edifici); e inoltre, l'accentuazione plastica costante delle nervature diagonali delle crociere.

Perchè ciò sia avvenuto non è difficile comprendere, solo che della osservazione banalmente "archeologica" dei dati si passi ad un abbozzo di critica storica; cominciando, com'è opportuno, dalla considerazione frattanto del carattere, sia pur generico, del Kunstwollen, che sollecita ogni espressione dell'arte araba.

Giustamente Ahmed Fikry riconosceva alla base di esso la concezione lineare dei volumi e la divisione geometrica dello spazio; e sulla scorta di tale "principio" seguiva l'evoluzione delle nervature arabe dai disegni relativamente semplici di Keruàn, fino alle ultime, quasi incontrollate espansioni e moltiplicazioni "barocche", dove tale decorazione "s'épanouit avec ampleur, et de l'ancienne combinaison nervée, il ne reste plus de trace". E' ovvio, che a questo punto le nervature islamiche, appaiono, almeno dal punto di vista tradizionale europeo, puramente decorative: perchè non si adeguano più alla coerenza razionale dell'edificio inteso come sistema organico di equilibri, anzi sembrano smentirla. "Les polygones et les étoiles se métamorphosent librement et dissimulent le mécanisme intérieur de la construction architecturale. C'est un jeu presque abstrait qui va en se raffinant et en se compliquant. Tous les savants semblent être

d'accord sur ce point". Ai fini del nostro problema tuttavia si può osservare, che ciò potè avvenire, ed effettivamente avvenne, in quegli edifici arabi sul suolo, nei quali le vòlte, e le loro nervature poterono in qualche modo liberarsi dalla loro funzione portante. Il che non sembra caso possibile per le cisterne sotterranee, le cui vòlte debbono reggere realmente il grave peso del sovrastante terrapieno.

Anche da ciò dunque appare probabile che l'ogiva occidentale derivi, non tanto dalle nervature geometriche e ornamentali di una generica architettura islamica, quanto, specificamente, dalle vòlte che coprivano quelle cisterne sotterranee. La maggioranza degli studiosi è ormai d'accordo nel ritenere, che l'inserimento nell'architettura del Medioevo occidentale del sistema arcata-contrafforte-vòlta sia avvenuto primamente in Spagna, con più precisione nell'architettura mozaraba; cioè in quella zona della pratica costruttiva iberica che, pur essendo cristiana, si svolse in terre ancora dominate dagli arabi e sotto l'influsso di quel potente centro di diffusione della cultura araba che fu il califfato di Cordova. Ma sarebbe fenomeno unico - e paradossale - nella storia dell'architettura, che un elemento di valore soltanto decorativo - come per es. le nervature della vòlta della maqsurā di Cordova, che effettivamente non reggono la cupola - desse origine ad un sistema realmente portante, qual'è l'ogiva romanica e gotica. Per questa ragione appunto il Baltrušaitis, logicamente, era stato portato " a rejeter l'influence du décor musulman sur la construction arménienne. Il nous est difficile de supposer qu' un dessin capricieux ait pu inspirer une élévation austère et qu'un jeu de lignes abstraites ait pu suggérer de savants calculs d'équilibre, réalisés avec sûreté et sans hésitation". E a maggior ragione dovremmo respingere l'ipotesi araba per ciò che riguarda l'origine delle ogive dell'architettura romanica e gotica. Ma le nostre difficoltà per questo lato si attenuano se, invece di riferirci ai fantasiosi giochi geometrici di linee delle pseudocupole di Cordova, di Tlemcen o di Ispahan, pensiamo al sistema, anche per ragioni funzionali più semplici e necessariamente portante, della bòveda de aljibe.

Abbiamo così tracciato sommariamente il grafico delle vicende d'un elemento che possiamo dire lessicale, o tutt'al più grammaticale, del linguaggio architettonico: la crociera d'ogive; seguendo le migrazioni dall'ancor incerto momento di formazione dell'architettura romana e bizantina, alla più decisa accentuazione lineare nell'araba e nella mozaraba, attraverso poco meno d'un millennio. Abbiamo dunque praticato, nel punto di questo segno linguistico, un'incisione nello spessore, negli strati della cultura storicamente sovrapposti, articolando una linguistica, che la scuola ginevrina chiamerebbe diacronica. Potremmo protrarre questa nostra

indagine fino all'assunzione della croisée d'ogive da parte dell'architettura gotica; nella quale essa, staccandosi dalla massa muraria (come vedemmo chiaramente per es. nelle volte della cattedrale di Senlis quand'esse si stavano riparando dai crolli della prima guerra mondiale) raggiunge una propria autonomia ed una piena maturità linguistica.

Coteste più recenti vicende sono del resto, nelle linee essenziali, abbastanza chiare ed accertate. Riassumendo schematicamente; è molto probabile che il motivo dell'ogiva passi dall'architettura iberica, dove l'abbiamo lasciata, alla romanica lombarda, per il tramite di quelle maestranze per l'appunto lombarde, che, nei primi trent'anni circa del sec. XI, innalzarono quel gruppo magnifico, e stilisticamente così chiaro ed organico, di chiese, in Catalogna. Non è per ipotesi troppo avventata, che possiamo supporre siano quei costruttori lombardi, di ritorno dalla Spagna a introdurre, innestandolo nelle coperture a crociera già maturatesi da noi soprattutto nelle cripte, il motivo della nervatura sporgente appreso dai mozarabi, nell'architettura romanica italiana; l'ogiva infatti appare qui, se non erro, circa un decennio prima della metà del secolo; press'a poco in corrispondenza, dunque, con la cessazione dell'attività dei lombardi in Catalogna: non si direbbe coincidenza fortuita. E, dopo tentativi e prove, che attestano appunto una fase sperimentale, di inserimento e di sviluppo, essi costruiscono a Milano la prima navata di basilica coperta interamente da crociera d'ogive: quella di S. Ambrogio, che anch'io non credo contestabile fosse terminata nel 1093.

E' opinione pressochè concorde degli studiosi, che siano anche coteste maestranze a diffondere il motivo della crociera d'ogive nel nord dell'Europa: sembra infatti difficile attribuire solo al caso il fatto (accompagnato dalla documentata presenza di maestranze lombarde) che la crociera costolonata - non ancora "acuta", s'intende; e ancora ad "opus romanense", cioè con le nervature immorsate nel corpo stesso della volta - appaia nel romanico francese al momento della presenza e dell'attività di due grandi e straordinariamente energici riformatori e ricostruttori di conventi e di diocesi; prima, Guglielmo da Volpiano in Borgogna e in Normandia; poi, quasi di seguito, Lanfranco da Pavia in Normandia e in Inghilterra: ambedue lombardi. E che appunto in Inghilterra, e nell'ambito dell'attività di Lanfranco divenuto arcivescovo di Canterbury, troviamo, tra quel che c'è rimasto, a Durham - iniziata, per la parte che ci interessa, proprio nel 1093 - il primo esempio nel nord Europa di navata interamente coperta da crociera d'ogive.

Ed è appunto da questa architettura anglonormanna che l'abate Sigieri toglie, tra l'altro, il motivo dell'ogiva, per costruire intorno al 1140 (possiamo assumere quest'anno

come la data di nascita della vera architettura gotica) la chiesa-madre del gotico: la cattedrale di Saint-Denis.

Qui, quest'elemento, che ha una così lunga storia, assume un valore nuovo, insieme semantico e formale; coerente con tutto il senso di questa cultura, che è una delle più grandi creazioni del genio francese (anzi, più particolarmente, parigino); la cultura gotica. La quale, in maniera ben francese appunto, è una civiltà razionale, quasi si direbbe cartesiana avant la lettre; e davvero non c'è nulla che sia tanto vicino, non per l'esterna apparenza, s'intende, ma per la logica interna delle sue strutture formali, ad una delle grandi cattedrali costruite al tempo di San Luigi nel Domaine Royal dei Capetingi dai sottilissimi doctores lathomorum quali un Jean de Luzarches o un Pierre de Montereau, quanto la Versailles di Luigi XIV: la forma più "cartesiana" che sia stata data allo spazio: e perciò impostata su quel segno del linguaggio figurativo che è razionale per eccellenza: la linea.

Anche la forma del romanico lombardo, si dirà - del S. Ambrogio di Milano, per es. - è definita essenzialmente da linee. Ma v'è una differenza profonda tra il loro significato e quello della cattedrale gotica.

Quell'energica continuità lineare, che in S. Ambrogio aveva dato forma alla rappresentazione di un corpo spaziale organicamente connesso alle sue dimensioni, nell'architettura gotica vuol esprimere lo stesso "principio" informatore (l'entelechia del rinnovato aristotelismo della Scolastica): - e non ho certo bisogno di ricordare quanta parte abbia avuto in codesto aristotelismo rinnovato del pensiero occidentale, la filosofia degli arabi - da al-Kindī ed al-Fārābī ad Avicenna, ad Averroé, "che il gran comento feo", e visse negli anni in cui si maturavano nel Domaine Royal dei Capetingi insieme la filosofia scolastica e la cattedrale gotica. E, se proprio volessimo cercare concordanze più puntuali con le vicende, che abbiamo delineate, della "crociera di ogive" potremmo ricordare che appunto Ibn Rushid al Hafid, noto ai latini col nome di Averroé, nacque nel 1126 a Cordova, cioè in quel califfato di Spagna dove abbiamo visto essere assai probabile che la bòveda de aljibe assumesse quella forma che si trasferì poi nell'Europa latina e fu alla base della struttura della cattedrale gotica; così come fu nei Commenti ad Aristotile che Averroé esercitò quella ricerca d'un criterio di distinzione, che permettesse di accettare i principi della scienza e della filosofia senza causare conflitti con la tradizione religiosa e teologica: un criterio che ovviamente fu alla base anche del distinguo della filosofia scolastica.

La logicità schematica della scolastica, il suo sostanziale grafismo - che declinerà come noto in nominalismo puro - è sostanzialmente analogo, o a meglio dire isomorfo alla struttura della cattedrale gotica.

Non può far meraviglia, che il linguaggio architettonico di questa, risulti d'una sintassi accentuatamente lineare; esso non intende rappresentare, come già il romanico, un corpo spaziale organicamente connesso nelle sue dimensioni; ma esprimerà lo stesso principio informatore della logicità, dell'intelligibilità del mondo, dello spazio (la entelechia appunto): e dunque la sua struttura non può essere condizionata da una corporeità organica. Il principio, che condiziona ogni forma, non può essere relativo alla rappresentazione dell'oggetto spaziale, ma solo alla propria interna, autonoma coerenza ed energia formativa: e dunque la forma dell'architettura gotica tende ad essere non soltanto "illimitata", ma espressa con un contesto di pure linee, disimpegnate dalla massa, irrelative ad ogni sostanziale obiettività di spazio, articolate secondo, una propria, se si vuole astratta, ma estremamente rigorosa, anzi meticolosa, logica interna.

E' perciò che, non soltanto la volta a crociera, che è una vera e propria disputatio al modo scolastico, col sic et non del suo divergere e convergere al centro - diventa la volta esclusiva della copertura gotica; ma è accentuata linearmente, cioè razionalmente, dall'ogiva: e questa assume, nella struttura del linguaggio architettonico gotico, quel suo particolare significato e valore di segno. Tecnicamente, anzitutto: perchè - e questa com'è noto è la caratteristica tecnica appunto dell' opus francigenum rispetto all' opus romanense - essa si stacca dalla massa muraria: questa massa quasi s'annulla, sostituita dalla grande luce sulla quale le linee delle membrature possono ridursi ad un grafico quasi immateriale ma articolatissimo - come una Summa scolastica divisa e suddivisa in capituli, quaestiones, articoli, etc. - L'ogiva, nel gotico, ha appunto questo valore: di concludere, con un ultimo sillogismo si direbbe, le varie quaestiones (nelle quali coincidono almeno tre significati: strutturale, formale e semantico) disputate nell'invaso della chiesa. - E concluderle in alto: dove - a differenza che nella chiesa-madre del romanico per es.: il Sant'Ambrogio di Milano, che non ha claire voie, e la luce vi è tutta raccolta per così dire a livello dell'uomo - vi è il massimo di luce: perchè è una luce che non ha soltanto valore di evidenza (manifestatio alla scolastica), ma anche un senso anagogico, nell'accezione precisa di anagoghé = ascensione: quell'ascensione che porta, attraverso gradi sempre più intensi di claritas, dal sensibile all'intelligibile. E' infatti una luce, che, più è alta, più è intensa: essa si eleva, inesorabilmente, nella cattedrale gotica, lungo le verticali interminate delle nervature, dalla penombra dei valichi al piano terra e nei triforii, fino ai vertici splendidi (realmente vertici, perchè gli archi sono acuti) delle finestre della claire voie, che per es. a Chartres, per un'ultima accensione di luce, fioriscono in rosoni. E' dunque una

luce veramente anagogica, che ascende, dal chiaroscuro ancor greve di materialità terrestre dei piloni, su, lungo i liquidi fili luminosi che orlano nervature sempre più esili, fino al puro, quasi immateriale splendore delle finestre.

Io non so se Dante sia stato veramente a Parigi, a udire le lezioni di teologia di quell'altro Sigieri, in "Vico dello Strame", come ricorda, oltre la Senna; ed abbia allora veduto, nell'intervallo tra lo stilnovismo, ancora effusamente romanico, della Vita Nova e l'impalcato gotico del "poema sacro", le grandi cattedrali: Notre Dame, - con la navata splendida, che è il capolavoro del maggiore, forse, degli architetti gotici, Pierre de Montereau - o la triade delle massime espansioni architettoniche del Domaine Royal, del tempo di San Luigi; Chartres, Reims, Amiens, terminate del resto pochi decenni prima della sua possibile andata in Francia: quando ancora, per usare la frase di Le Corbusier, le cattedrali "étaient blanches". Ed è certo che, come disse, nella Commedia, Dante sventa continuamente l'astratta impalcatura della sua langue, con la presenza corporea immediata della sua parole di poeta. Anche in quest'atteggiamento si può dire - se i termini hanno significato - più romanico che gotico; ed italiano anzi toscano, come Giovanni Pisano, come Giotto. Nell'arte di costoro infatti - che pure furono ambedue anche architetti ed adottarono il lessico gotico corrente - le figure non si adeguano alle membrature degli edifici, non sono modulazioni della massa architettonica, come le statue dei portali, o le vetrate dipinte sulla trasparenza, ma inserite nelle cornici delle finestre, dei rosoni, delle claires-voies, in modo da adeguarsi ai piani dell'architettura, delle cattedrali francesi, e, in minor misura, tedesche. Già aveva notato il Vöge - ma si può dire sia osservazione ovvia presso tutti gli storici dell'arte - che le forme della scultura veramente gotica sembrano avvolte da fili invisibili e unite al blocco che le condiziona: esse per esempio non hanno gesti ampi - sembrano sempre tenere le braccia aderenti al corpo - non hanno nemmeno sguardi veri; o tutt'al più, hanno uno sguardo fisso davanti a sé, perduto: non si guardano tra loro. Pensate invece al prorompere violento, irresistibile delle figure di Giovanni Pisano fuori dalla cornice, che è pure gotica, del pulpito di Pisa; ai gesti, agli sguardi delle figure di Giotto, per es. nella Cappella dell'Arena - non è necessario ricorra alla citazione banale degli occhi del Cristo che si figgono, esattamente come avrebbe detto Dante, in quelli di Giuda. Sono figure, movimenti, gesti, sguardi, di grande, immediata potenza, quali fondano il rapporto reciproco, la comunicazione, il dialogo tra i singoli personaggi degli "episodi", di Dante come di Giotto. Ciò è possibile appunto perchè le figure del romanico ed anche del gotico italiano, non soltanto non sono, come

osservava Panofski ed ho già riferito, masse, ma corpi: e corpi animati; ma sono svincolate dal piano ed individuate energicamente ciascuna anzitutto nella loro essenza figurativa, nel loro volume, nella loro forma plastica: in tal modo creano un rapporto tra sè e lo spazio: si accampano nello spazio e possono quindi essere affrontate l'una all'altra. Insomma: le figure sono sentite, non tanto quali membri particolari di un sistema programmatico, quanto quali esseri singoli, individui, che pur inseriti in una struttura che li avvolge, rivendicano la propria autonomia e indipendenza.

E vi è naturalmente anche, in Dante, come osservava Contini, uno sventare continuo d'un ordine metrico, o ritmico, pensabile predisposto ("ripetizione di figure ritmiche e foniche pure, cioè non vincolate al contesto"; dissociazione fra monotonia ritmica e libertà sintattica che riporta alla memoria la sua qualità anche di pensatore supremo: "O mantovano, io son Sordello / della tua terra" e via citando); vi è inoltre l'"emulsionare il linguaggio naturale nella molteplicità anzi totalità dei toni, svincolandolo dalla specializzazione lievemente artificciata della letteratura "comica", ma da questo limite ricavando addirittura programma e titolo del poema". Una totalità appunto, di parole, che, se da un lato consente a Dante d'affermare orgogliosamente che un'opera come la sua non si può dire con una lingua che chiami mamma e babbo, ma gl'impedisce d'altra parte d'usare ove occorra, vocaboli tabù anche oggi presso la gente timorata - che appunto perciò non riferisco.

Tutto questo, s'intende, è nell'ordine degli eventi linguistici, non della struttura del poema. E codesta struttura, riesce meglio comprensibile avvicinandola appunto a quella d'una cattedrale gotica. Lascio i minuti raffronti, che potrebbero essere senza fine; rilevo che anche nella Commedia vi è la stessa anagoghè: lo stesso innalzarsi materiale e spirituale insieme, per gradi di luce sempre più intensi; anche qui sulla terra ci si perde in un labirinto, analogo a quello che - con la selva oscura delle sue sinuose ambagi di errori terrestri - s'attorce sui pavimenti delle cattedrali dell' Ile de France; e si procede poi nella penombra dei valichi tra i piloni dell'Inferno, densi di massiccia, plastica materialità umana; ma via via che si sale, la materia opaca s'attenua, mentre, parallelamente, l'immaterialità della luce si accresce; fino a che nel Paradiso, e più negli ultimi canti, anzi nelle ultime terzine dalle rime incrociate come gli spigoli d'una volta a crociera: diciamo dunque: nelle ultime e più alte e più acute ogive di questa grande cattedrale gotica realizzata con linguaggio di parole, che è la Commedia - possiamo dire, non vi sia più altro che luce - .-