

Istituto di Storia dell'Arte - Università di Padova

---

Prof. SERGIO BETTINI

**LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE**

*(Formazione dell'arte gotica - architettura)*

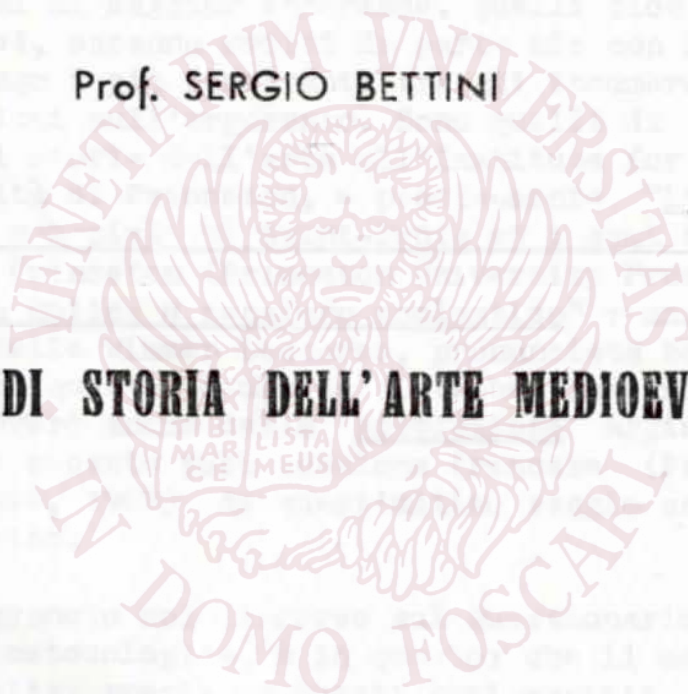


Anno Accademico 1967-68

Istituto di Storia dell'Arte - Università di Padova

Prof. SERGIO BETTINI

**LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE**



Anno Accademico 1967-68

INTRODUZIONE

## I

Il corso monografico di quest'anno riguarda il nasce re, il formarsi, il diffondersi dell'arte gotica. Un aggancio a quanto ho detto finora nella spiegazione del Questionario è possibile: non soltanto per una naturale coerenza metodologica - visto che sono sempre io che parlo -; ma anche perchè i problemi di maggior interesse, quelli cioè non puramente informativi, saranno svolti da parte mia con l'aiuto di sag gi, che ritengo i più penetranti tra gli innumerevoli che sono stati scritti sull'argomento. Sono quelli di Erwin Panofsky, professore di storia dell'arte all'Institute for Advanced Study dell'Università di Princeton, e precisamente "L'abate Sigieri nella chiesa abbaziale di Saint-Denis ed i suoi tesori d'arte", pubblicato a Princeton (Princeton University Press, 1946), e "Architettura gotica e pensiero scolastico": una conferenza della serie delle Wimmer Lectures, pronunciata nel 1948 e poi pubblicata con questo titolo da Latrobe, The Archabbey Press, 1951. Mi gioverò anche della postfazione aggiunta da Pierre Bourdieu alla recente pubblicazione francese (Paris, Les Editions de Minuit, 1967) di quest'ultimo saggio unito all'intro duzione al primo.

L'aggancio col discorso sul Questionario, specie per la sua parte metodologica, è in questo: che il metodo di Erwin Panofsky risulta, specie in questi suoi scritti, simile a quello ch'io son venuto maturando press'a poco nello stesso giro di anni (intorno al 1940), e che cerco di trasmettere - come base d'avvio, s'intende, perchè ciascuno deve andare più innanzi dei propri maestri - alla mia scuola. La ragione dell'affinità non è dovuta soltanto ad un certo umore "filosofeggiante" o preferenze per certe letture comuni ad ambedue; ma anche alla "storia" della nostra formazione di studiosi che, pur nel suo diverso cammino, si è trovata ad avere un punto fondamentale comune. Panofsky, che ha compiuto in marzo 75 anni, sebbene nato ad Hannover non ha mai accettato l'orientamento di pensiero allora dominante in Germania (e in Italia, con Benedetto Croce) che era, come tutti sanno, prevalentemente hegeliano: idealistico e intuizionistico. E' stato invece un kantiano; e ciò spiega, come si sia sentito fin da giovane attratto piuttosto dalla corrente del neokantismo austriaco - la corrente che costituisce la base "ideologica" della grande scuola di storia dell'arte di Vienna - . Divenuto poi professore ad Amburgo, collaborò strettamente coi ricercatori del-

l'Istituto Warburg (che allora appunto era ad Amburgo) e in particolare col direttore di questo Istituto, Fritz Saxl, il quale, continuando nella via aperta da Aby Warburg, adottava un modo per allora abbastanza nuovo di storia culturale in gran parte fondata sul mondo delle immagini. L'insegnamento di Saxl, la frequentazione di Ernst Cassirer - anch'egli collaboratore dell'Istituto Warburg - orientarono Panofsky verso quegli studi di iconologia, che costituiscono tanta parte della sua produzione e del suo insegnamento. Io ho avuto una formazione più modesta, in certo senso più provinciale, e d'altra origine - sono partito dalla "tecnica del conoscitore" della scuola di Adolfo Venturi, l'unica scuola di storia dell'arte esistente in Italia, del resto, ai tempi della mia giovinezza -; ma anche per me ad un certo momento l'insegnamento della scuola di Vienna nell'eredità del suo maestro maggiore, Alois Riegl, è stato d'importanza fondamentale: ha provocato, come a Panofsky, una vera e propria "svolta", nella faticosa "formazione" dei nostri metodi. Che non sono, s'intende, coincidenti: a me è mancata l'esperienza warburghiana ma credo che, anche l'avessi avuta, non mi sarei abbandonato a studi di iconologia: mentre, per quanto riguarda la piattaforma teoretica, sono venute assumendo importanza sempre maggiore, per me - forse anche perchè più giovane - le esperienze più recenti, dalla fenomenologia all'esistenzialismo allo strutturalismo. Ma il punto di incontro, e in buona parte di partenza, comune, nel metodo di Alois Riegl, rimane: talchè posso accogliere in un mio corso questi saggi - che sono tra i più "riegliani" e meno "warburghiani" - di Panofsky, quasi fossero cosa mia: mi sono talmente congeniali che mi sembra avrei potuto scriverli io - se avessi avuto, naturalmente, il suo ingegno.

Qual'è l'idea, che sta alla base di quei saggi, e di questo corso? È l'idea che, tra i diversi aspetti di una totalità storica, esista, per esprimermi come Max Weber, una Wahalverwandtschaft: una parentela di scelta. Idea tutt'altro che nuova o peregrina e in fondo implicita anche nel Kunstwollen di Riegl. Ma la ricerca del luogo geometrico di tutte le forme d'espressione simbolica, proprie ad una società e ad un'epoca, è partita più spesso da un'aspirazione metafisica o mistica, che da un'intenzione propriamente scientifica. E senza dubbio non è per effetto del caso che l'architettura gotica abbia da lungo tempo costituito uno degli oggetti prediletti dai seguaci della statica dell'intuizione. Così, per prendere un solo esempio tra tanti, di interrogazione ispirata, sulla "struttura spirituale" della cattedrale gotica, Hans Sedlmayr (in Die Entstehung der Kathedrale, Zurich, Atlantis Verl. 1950), dedotto dall'incantamento della "cattedrale ideale", oppone, ad uno studio si-

stematico degli elementi dell'architettura, e ad un esame metodico delle caratteristiche tecniche e delle qualità visuali della cattedrale, una "fenomenologia" che reinterpreta le caratteristiche concrete delle forme in funzione delle loro "significazioni" supposte, e vede nell'architettura gotica e nelle arti associate l'espressione figurata d'una certa liturgia, o meglio, d'una maniera originale, "agostiniana", di comprendere la liturgia tradizionale. Questo decifrare significati va a rischio sempre d'essere una sorta di "test proiettivo" e Grodecki per es. ha avuto ragione di osservare che analisi come questa di Hans Sedlmayr si espongono a cadere in un circolo vizioso, per il fatto che i fenomeni interpretati (si tratti del "principio del baldacchino", della "diafania" murale o della "sospensione delle forme") non possono accordarsi coi significati scoperti dall'autore, che perchè sono stati costituiti e nominati in funzione di quei significati. Ma non per questo si dovrà ripudiare, in nome d'una definizione positivista del fatto e della prova "scientifica" ogni tentativo di interpretazione che rifiuti di limitarsi alla descrizione pura e semplice della "faccia" dei fenomeni.-

In effetti, affermare per postulato la comparabilità dei diversi ordini della realtà non avrebbe senso, se non si definissero simultaneamente le condizioni, alle quali il paragone è possibile e legittimo. Quando, per es. si comincia a stabilire come l'abitudine mentale prodotta dalla Scolastica possa aver influenzato l'architettura gotica, bisogna "mettere tra parentesi" il contenuto nozionale della dottrina, e concentrare la propria attenzione sul suo "modus operandi". Così si può sperare di accedere al paragone, sfuggendo, sia al pericolo d'una critica "per intuizione", sia a quello insito nella maggior parte delle "storie sociali" dell'arte. L'intuizionismo infatti è una curiosa mescolanza di empirismo e di dogmatismo, di positivismo e di misticismo; e in fin dei conti, parlare d'un'opera d'arte sulla base di un'esperienza ottenuta di colpo, per intuizione, si riduce il più delle volte ad un parlare di se stessi, dei propri sentimenti, delle proprie emozioni, più che dell'opera. D'altra parte, la "storia sociale" dell'arte, nel modo come viene condotta di solito, per la fretta di cogliere il principio unificatore dei diversi aspetti della totalità sociale, brucia le tappe, e, che si tratti di paragonare società differenti, o i differenti sotto-sistemi d'una medesima società, pretende anch'essa di installarsi subito, con un atto di forza, nel luogo geometrico delle diverse

strutture, trascurando il lavoro preliminare di estrarre le strutture comparabili dei diversi domini: sicchè alla fine corre il medesimo pericolo dell'intuizionismo per così dire diretto. Per evitare questo pericolo bisogna rinunciare a trovare nei dati assunti in un modo o nell'altro come tali, il principio capace di unificarli realmente, e sottoporre le realtà paragonate ad un trattamento che le renda identicamente disponibili per il confronto: insomma, gli oggetti che si tratta di paragonare non sono dati d'un puro apprendimento intuitivo o empirico della realtà; ma debbon essere conquistati al di là delle apparenze immediate e costruite per mezzo di un'analisi metodica ed un lavoro di astrazione. Solo a condizione di evitare di lasciarsi prendere dalle analogie superficiali, puramente formali e talvolta accidentali, si può sperare di estrarre dalla realtà di primo apprendimento, sotto cui si dissimulano, le strutture tra le quali si possa stabilire il confronto destinato a scoprire le proprietà comuni.

Qual'è la via seguita da Erwin Panofsky per giungere a questa "scoperta" - via che seguirò anch'io, nella misura in cui si adatta al mio metodo e alle mie informazioni, in questo corso - ? Essa parte dalla constatazione che l'opera d'arte può offrire dei significati di livelli diversi secondo la griglia di interpretazione che è applicata ad essa; e che i significati di livello inferiore, vale a dire i più superficiali e "intuitivi", rimangono parziali e mutilati, e dunque erronei, fino a che sfuggono i significati di livello superiore che li inglobano e li trasfigurano. L'esperienza più ingenua incontra dapprima "lo strato primario dei significati che noi possiamo penetrare sulla base della nostra esperienza esistenziale", o, in altri termini, "il senso fenomenico, che può suddividersi in senso delle cose e in senso delle espressioni" (o ancora, secondo uno scritto più recente, in "senso fattuale" e "senso espressivo", definiti come "senso primario e naturale" delle forme): questo apprendimento si arma di "concetti dimostrativi" i quali, egli osserva, non designano e non colgono che le proprietà sensibili dell'opera (per es. quando si dice che un colore di Vermeer è vellutato, o uno di Tiepolo è vaporoso, come se si parlasse d'una pesca, vellutata, o della schiuma d'un'onda, vaporosa), oppure l'esperienza emozionale che queste proprietà suscitano nello spettatore (per es. quando si parla di colori severi, o giocondi). Per accedere allo "strato dei sensi, secondario questo, che non può essere decifrato che a partire da un sapere trasmesso in maniera letteraria", e che può essere chiamato "regione del senso del significato", noi dobbiamo disporre di "concetti propriamente caratterizzanti", che oltrepassano la semplice designazione delle qualità sensibili e, cogliendo le caratteristiche stilistiche

dell'opera d'arte, costituiscono, secondo Panofsky, una vera "interpretazione" dell'opera. All'interno di questo strato secondario, Erwin Panofsky distingue, da un lato "il soggetto secondario o convenzionale", vale a dire "i temi o concetti che si manifestano in immagini, storie o allegorie" (quando per es. un gruppo di personaggi seduti intorno ad una tavola in una certa disposizione rappresenta l' Ultima Cena di Gesù, e sim. ). Il decifrarli è compito dell'iconografia - ; e d'altro lato, "il senso e il contenuto intrinseco", che non si può cogliere - in un'interpretazione iconologica, che sta all'iconografica come l'etnologia all'etnografia - che a condizione di trattare i significati iconografici e i metodi di composizione come "simboli culturali", come espressioni della cultura d'una nazione, d'un'epoca o d'una classe; e di sforzarsi ad estrarre "i principi fondamentali, che sostengono la scelta e la presentazione dei motivi, quanto la produzione e l'interpretazione delle immagini, delle allegorie; e che danno un senso anche alla composizione formale ed ai procedimenti tecnici": ciò si può fare rapportando "il senso intrinseco dell'opera al maggior numero possibile di documenti di civiltà storicamente legate a quell'opera o a quel gruppo di opere". Si vede che, nel pensiero di Panofsky - e senza entrare nei particolari dell'analisi - la comprensione fondata sulle qualità espressive e, se così si può dire, "fisionomiche" dell'opera d'arte - di cui certa rappresentazione romantica dell'esperienza estetica fa il tutto della comprensione dell'opera - non è che una forma inferiore e mutila dell'esperienza estetica, quando non è sorretta, controllata e corretta dalla storia dello stile, dei tipi e dei "sintomi culturali". Gli atti inferiori di decifrazione differiscono essenzialmente, secondo che essi sono il tutto dell'esperienza estetica o sono integrati da un apprendimento unitario (che l'analisi spezza artificialmente), perchè essi ricevono allora il loro pieno significato dall'atto di livello superiore che li ingloba e li oltrepassa in un'interpretazione più adeguata e più specifica: è soltanto a partire da un'interpretazione iconologica, che le disposizioni formali ed i procedimenti tecnici e, attraverso ad essi, le proprietà formali ed espressive, prendono il loro senso e che contemporaneamente si scoprono i difetti d'una interpretazione pre-iconografica e pre-iconologica. "Nei secoli XIV e XV - scrive per es. Panofsky in "Iconografia e iconologia" - il tipo tradizionale della Natività con la Vergine Maria distesa su un letto è spesso rimpiazzato da un nuovo tipo che presenta la Vergine in ginocchio, in adorazione davanti al Bambino. Dal punto di vista della composizione, questo schema si traduce nella sostituzione di uno schema triangolare ad uno schema rettangolare; dal punto di vista iconografico, traduce l'introduzione di un nuovo tema, formulato da scritti di autori come lo pseudo-Bonaventura e Santa Brigida. Ma, nello stesso tempo, esso rivela un

nuovo tipo di sensibilità proprio alle ultime fasi del Medio Evo. Un'interpretazione veramente esauriente del senso ( o del contenuto) intrinseco, farebbe anche vedere che i procedimenti tecnici caratteristici di un paese, d'un periodo o d'un artista determinati - per esempio la preferenza di Michelangelo per la scultura in marmo piuttosto che in bronzo, o l'uso particolare ch'egli fa del tratteggio nei suoi disegni - sono dei sintomi del medesimo atteggiamento fondamentale che si può discernere in tutte le altre qualità specifiche del suo stile". Così i diversi livelli di significato si articolano, alla maniera dei livelli della lingua, in un sistema gerarchizzato dove ciò che ingloba è a sua volta inglobato, il significato a sua volta significante, e che l'analisi percorre nelle sue operazioni ascendenti o discendenti.

### III

Se è vero che l'opera offre dei significati di livelli differenti secondo la cifra che le è applicata, è chiaro che una rappresentazione mutilata da una cifra condanna ad una decifrazione mutilante. Così non basta riconoscere, con Emile Mâle, che "l'arte del Medioevo è eminentemente simbolica" per scoprire tutta la verità del simbolismo medievale: "Gli artisti, scrive Emile Mâle, furono altrettanto abili dei teologi nello spiritualizzare la materia. Essi diedero, per es., al grande splendore di Aquisgrana, la forma d'una città difesa da delle torri. Qual' è questa città di luce? L'iscrizione ce lo spiega: è la Gerusalemme celeste. Le Beatitudini dell'anima promesse agli eletti sono rappresentate tra le merlature, vicino agli Apostoli ed ai Profeti che difendono la città santa. Non è un modo magnifico di realizzare la visione di San Giovanni? L'artista che inglobò in un incensorio l'immagine dei tre giovani ebrei nella fornace seppe rendere sensibile un bel pensiero. Il profumo che saliva dal braciere pareva essere la preghiera stessa dei martiri. Quegli artigiani pii mettevano nelle loro opere tutta la tenerezza della loro anima. E bravo il caro vecchio Emile Mâle; ma è chiaro che una critica fatta a questo modo non ci può soddisfare. La scoperta del significato iconografico di queste rappresentazioni, a questo grado, ci sembra perentoria, oltre che molto ingenua - e questa nostra impazienza noi la dobbiamo precisamente alla coscienza strutturalistica - in primo luogo dello strutturalismo linguistico - del nostro tempo - checchè ne dicano coloro che lo respingono in blocco come "modismo" solo perchè disturba le loro abitudini mentali. - (Ma quest'estate,

a Bressanone, faremo, noi di Lettere - o alcuni di noi - un simposio dedicato appunto allo strutturalismo nelle sue varie articolazioni: potrebbe uscire qualcosa di buono, finalmente anche da Bressanone, dove di regola esce ben poco - oltre il vino di Novacella , o qualche bombetta al plastico). La scoperta del significato iconografico d'una rappresentazione artistica, dunque, non può a quel livello soddisfare che a condizione che si ammetta una coincidenza tra una determinata poetica e l'epistemologia dell'oggetto culturale. Ma il fatto è invece che, come diceva il compianto Focillon alla sua maniera un po' semplice, l'arte ha proprio questo, come sua caratteristica peculiare: che non significa, si significa. Cioè non rimanda a null'altro che a se stessa; o, in altre parole, in essa il significato diventa significante. Critici come Emile Mâle (e come altri anche nostrani, rispetto ai quali Mâle aveva almeno il merito di saper scrivere) cadevano nell'equivoco pre-strutturalista di considerare l'opera non come simbolo ma come allegoria, come traduzione in termini di visibilità d'un generico concetto o d'un "programma iconografico". Laddove, pur mantenendo un certo ufficio di cornice a questi schemi, è abbastanza chiaro, mi sembra, che, perchè si abbia opera d'arte, occorre che il "programma iconografico" sia divenuto intenzione cosciente dell'artista: l'opera non ha niente da dire che il suo autore non abbia voluto dire e farle dire. A questo punto, io, evidentemente, non posso che allontanarmi dalle affermazioni metodologiche di Erwin Panofsky. - O, meglio, dalle sue formule, giacchè, poi, quando esamina in concreto - per rimanere nell'ambito del corso di quest'anno - i rapporti tra la cattedrale gotica e il pensiero scolastico, egli finisce con lo sfuggire alle sue stesse formule. Vale a dire che non s'accontenta di riconoscere (che non è poi cosa da poco) le omologie che si stabiliscono tra le strutture dei diversi sistemi simbolici d'una società e d'un'epoca, e i principi di conversione formale, che permettono di passare dagli uni agli altri; non si sforza di scoprire la "connessione concreta" che dà ragione dell'esistenza e della logica di quelle omologie; e, a questo fine non si accontenta di invocare una "visione unitaria del mondo" o uno "spirito del tempo" (Weltanschauung o Zeitgeist) e di offrire così come spiegazione quello stesso che bisogna spiegare; e neppure, s'intende, come facevano infine i più avvertiti dei nostri vecchi maestri, di mettere innanzi la "personalità", quale luogo di coincidenza o di coesistenza delle strutture: il che in fin dei conti faceva spesso la parte di asilo dell'ignoranza. Egli propone invece la spiegazione in apparenza più ingenua (soltanto forse perchè toglie alle corrispondenze - in senso baudelairiano - una parte del loro mistero): in una società, (come quella parigina del tempo di san Luigi, per rimanere nel nostro esempio)

dove la trasmissione della cultura è monopolizzata da una scuola, le affinità profonde che uniscono le opere umane (e s'intende le azioni, i pensieri, il comportamento), trovano il loro principio nell'istituzione scolastica investita della funzione di trasmettere coscientemente - e anche, in parte, inconsciamente - quel che si potrebbe definire un deposito di subconscio; o, più esattamente, di produrre degli individui dotati di quel sistema di schemi inconsci (o profondamente affondati sotto la soglia della coscienza) che costituisce la loro cultura, o meglio il loro habitus: in breve di trasformare l'eredità culturale collettiva in inconscio individuale comune: rapportare le opere d'un'epoca alle pratiche della scuola equivale dunque a fornirsi d'un mezzo per spiegare non soltanto ciò ch'esse proclamano, ma anche ciò che esse dis-simulano, in quanto partecipano della simbolica d'un'epoca.

Senza dubbio sarebbe ingenuo chiudere a questo punto la ricerca della spiegazione, come se la scuola fosse un impero dentro un impero, come se la cultura incontrasse in essa il suo cominciamento assoluto; ma sarebbe altrettanto ingenuo ignorare che, per la logica stessa del suo funzionamento, la scuola modifica o definisce il contenuto e lo spirito della cultura che trasmette. E ciò in pochi casi appare così evidente che nel caso del pensiero scolastico: pensiero di scuola, che deve le sue caratteristiche essenziali alle scuole di pensiero nelle quali si è costituito. Per non diffondermi troppo in questa impostazione preliminare, mi fermerò soltanto in alcuni punti - i più utili per intendere meglio il formarsi e l'articolarsi dell'architettura gotica -. Una "Summa" scolastica ha innanzitutto un piano, che deve essere - dice S. Tomaso d'Aquino nel Prologo, appunto, della Summa - "conforme all'ordine della disciplina": il piano cioè deve riflettere la volontà di rendere manifesta e patente la struttura dell'esposizione la quale a sua volta tradisce l'organizzazione della poetica scolastica (pratica dell'insegnamento) attraverso un modo di pensare modellato per servire a quell'esercitazione di scuola che è la quaestio come "processo verbale" della disputatio. Questo habitus scolastico non è soltanto un modus cogitandi, è anche un modus operandi; anzi si può dire che è un modus così fatto appunto perchè è scolastico, perchè le sue intenzioni sono didattiche: si opera in quel modo perchè esso insegna a pensare in quel modo - cioè con quella struttura -. Questo non è una caratteristica singolare dell'insegnamento delle summae scolastiche, beninteso; anzi è da dire che gli schemi che organizzano il pensiero degli uomini coltivati nelle società dotate di un'istituzione scolastica (per es. nell'antichità romana i principi di organizzazione del discorso che i trattati di retorica chiamavano

figure di parole e figure di pensiero) compiono senza dubbio la stessa funzione degli schemi inconsci che l'etnologo scopre, con l'analisi di forma manifeste quali quelle dei riti o dei miti, presso gli individui delle società prive di queste istituzioni; la stessa funzione delle "forme primitive di classificazione" come le chiamava Durkheim; o il totem e il tabù di Levi-Strauss. -

#### IV

Panofsky si sforza dimostrare che la cultura non è soltanto un codice comune, e neppure un repertorio comune di risposte a dei problemi comuni, o un mazzo di schemi di pensieri particolari e particolarizzati; ma piuttosto un insieme di schemi fondamentali, preventivamente assimilati, a partire dai quali si generano, secondo un'arte dell'invenzione analoga a quella della scrittura musicale, un'infinità di schemi particolari, direttamente applicati a delle situazioni particolari. Questo habitus potrebbe essere definito, per analogia con la "grammatica generatrice" di Noam Chomsky, come sistema degli schemi interiorizzati che permettono di generare tutti i pensieri, le percezioni e le azioni caratteristiche di una cultura. Ciò che Panofsky si sforza di estrarre, come vedremo, da quei discorsi di pietra, concreti e particolari, che sono le cattedrali gotiche o da quei discorsi di parole che sono le *summae* teologiche, è forse, in ultima analisi, la "innere Sprachform" (per usare la locuzione di Humboldt, vale a dire il modus operandi, capace di generare da un lato il pensiero dei teologi e dall'altro i disegni degli architetti - che fonda l'unità della civiltà europea del secolo XIII.-

Mi basterà - per terminare questa, piuttosto scolastica direte, manifestatio di pensiero altrui, prima di venire finalmente ai fatti architettonici - tradurvi un breve passo di Panofsky, che ci fa itinerare dentro la struttura di una *summa* in modo analogo a quello che faremmo entrando in una cattedrale gotica. "Basta avere un giorno aperto una *Summa* qualunque per aver constatato che l'autore ha sempre avuto la più grande cura di condurre i suoi lettori di proposizione in proposizione e di permettergli di aver sempre presente allo spirito la progressione dei suoi ragionamenti. San Tomaso, in capo alla Summa, enumera le parti di cui essa si compone: ogni parte, ogni trattato, ogni questione sono preceduti da un sommario; ogni articolo ha per titolo una domanda che comincia con utrum; egli inizia con l'espone delle obiezioni: la prima,

annunciata da videtur quod non, ciascuna delle seguenti da praeterea; poi, dopo la formula stereotipata sed contra, un argomento contrario, generalmente unico, fa conoscere la risposta alla domanda, che esplica e giustifica il corpus articuli, piazzato così al centro del dispositivo e introdotto dalla frase, ugualmente stereotipata: respondeo dicendum; seguono infine, numerate ad primum, ad secundum, ecc. le repliche a ciascuna delle obiezioni presentate in testa, etc.". Quando uno scolaro, aggiungo io, ha letto centinaia di volte, studiato, mandato a mente uno schema come questo, per quanto lo si possa immaginare distratto o sprovvisto, come si può pensare non abbia contratto l'abitudine di condurre così il proprio pensiero?

Vedremo che la struttura della cattedrale gotica risponde a questa doppia esigenza della manifestatio e della distinzione. E non soltanto l'architettura. Sulla base dello stesso modus operandi per es. il Marichal, in un suo studio sulla scrittura latina e la civiltà occidentale ha notato, certo approfittando delle osservazioni di Panofsky, un'analoga organizzazione anche coloristica nelle pagine scritte dagli amanuensi del XIII secolo. Per es. nel manoscritto della Somma teologica della Bibliothèque Nationale di Parigi (latino 15783) ogni "quaestio" comincia con una grande rubrica, a metà bleu e rossa su una filigrana rossa molto complessa; ogni articolo con un A - quella dell' Ad primum, Ad secundum, etc. alter nativamente bleu e rossa, più piccola e d'una filigrana più semplice di quella della quaestio. Nel testo, le quaestiones non sono numerate, ma lo sono nell'alto della pagina, nel titolo corrente, e lo sono, naturalmente, nella tavola. Con un solo colpo d'occhio, quale che sia alla pagina alla quale apre il libro, un lettore avvertito sa dove si trova.

E' dunque tutto un sistema d'espressione, e d'un ordine particolare, che si trova integrato nel sistema di interpretazione che ci viene proposto da Erwin Panofsky, e che noi sfrutteremo quale strumento per una critica storica che trascorrerà quest'anno, nello svolgimento del corso, dalle prime avvisaglie gotiche nel romanico, specie borgognone e normanne, alle ultime espressioni ormai quattrocentesche della Ca' d'Oro e del Palazzo Ducale di Venezia. Un percorso abbastanza lungo, ma che svolgerò con una certa rapidità e cercando di renderlo il meno pesante possibile. Questa introduzione era tuttavia necessaria: tra l'altro, essa mi eviterà in seguito di insistere troppo sulle analogie culturali che, quando sono con dotte oltre un certo limite di sottigliezza, rischiano di divenire un esercizio gratuito. Importante era fissare fin d'ora non soltanto l'esistenza di un habitus scolastico nella

cogitazione - definito dall'interiorizzarsi dei principi di chiarificazione e di conciliazione dei contrarii - ma anche mostrare come questo habitus si attui concretamente nella logica specifica d'una pratica particolare. Nostro compito è studiare la pratica artistica; particolarmente, quest'anno, la pratica architettonica; ma abbiamo visto come essa si attui anche in altri domini, per es. in quello della messa in forma della pagina del libro, e delle stesse lettere dell'alfabeto gotico. Conclude Marichal: "si può supporre che i maestri abbiano collaborato con gli scrivani nell'elaborazione d'un'architettura del libro che "manifestasse" così chiaramente il procedimento del loro pensiero; ma gli scrittori e i loro copisti sono imbevuti degli stessi metodi: all'interno della frase essi hanno spinto la "divisione" del testo fino alla più piccola unità logicamente concepibile, separando definitivamente le parole le une dalle altre...andando fino al punto di ricreare dei veri ideogrammi. Di più - e in questi particolari tecnici non è probabile che i "maestri" siano intervenuti - all'interno delle parole, in ogni lettera, obbedendo ad un habitus inveterato, essi hanno messo in evidenza gli elementi irriducibili: la spezzatura gotica, in effetti, "divide" la lettera mentre la "compone" : sostituire uno o più angoli acuti ad una curva, equivale a scomporre un movimento nei suoi "tempi" elementari...Ora, con un incontro singolare, come il germe di tutto lo sviluppo dell'architettura gotica è nella crociera d'ogive - questo "scartamento" della volta a crociera - del pari, non l'origine, ma l'impiego sistematico della spezzatura sembra, se non risultare, almeno essere stato particolarmente favorito dalla presenza degli scartamenti alla base: introducendo nella lettera degli angoli - una decomposizione dell'asta - essi hanno, per simmetria, trascinato ad una decomposizione analoga delle curve superiori....etc.". Un'ulteriore analogia potrebbe ritrovare, chi lo volesse, nella differenza tra la scrittura gotica italiana e quella francese o tedesca, paragonabile alla differenza tra architettura gotica italiana e architettura gotica nordica, cui ho accennato nella mia lezione inaugurale del presente anno accademico in aula Magna. La scrittura gotica italiana, infatti, non ha quasi per nulla spezzature, come non ha mai scartamenti: il che trova corrispondenza in tutto l'atteggiamento del gusto e del pensiero, artistici italiani di fronte al gotico.

Così, l'obbedienza agli stessi principi che definivano lo sviluppo del pensiero teologico o la strutturazione dello spazio architettonico, conduce a delle soluzioni o a delle realizzazioni insieme originali e riducibili a schemi più generali; inoltre, l'applicazione alla scrittura dei principi

che reggono ogni produzione di opere culturali obbedisce a sua volta ad un principio, cui gli scolastici non potevano dare un nome, essi che avevano l'assillo di nominare tutto: giacchè esso è in qualche modo il principio che definisce la maniera di obbedire ai principi, e che vuole che le operazioni costitutive dell'habitus siano spinte, per una sorta di raddoppiamento indefinito, di cui l'architettura gotica presenta pure l'esempio, fino ai limiti del possibile; come se l'habitus, questa grammatica generatrice di comportamenti, tendesse a produrre tutte le frasi concrete di cui essa racchiude la virtualità e che mai nessun programma cosciente, soprattutto se imposto dal di fuori, sarebbe stato in grado di prevedere completamente.-

V

Veniamo ora ad un discorso che sarà, ritengo, per molti di voi almeno, più agevole: precisamente perchè più nell'ordine dell'habitus indotto dal condizionamento mentale che le nostre scuole appunto (soprattutto medie e liceali) vi impongono fin dall'infanzia. Questo habitus non è quello della scolastica medievale; ma è quello che considera le scienze umane, e in particolare la storia (anche la storia dell'arte, s'intende) come constatazione e descrizione di fatti, disposti in ordine cronologico - cioè quali elementi di una predispuesta sequenza di tempo calendarico - e legati l'uno all'altro da un rapporto consequenziale che delinea lo schema d'una progressione unilineare e irreversibile. Secondo questo modus cogitandi - e operandi - la "causa" di un fatto storico è da ricercare nei fatti che l'hanno preceduto. Il post.hoc, ergo propter hoc è davvero la regola fondamentale del modo di fare storia, come lo si insegna nelle nostre scuole. L'incidente, che non sempre lo storico riesce a trovare la spiegazione d'un fatto che attualmente considera, in qualche cosa che lo ha preceduto nella serie, non smentisce questa regola: perchè lo storico che così ragiona e opera, non è che pensi che questo precedente non ci sia, meno ancora che non importi nulla andarne in cerca: egli pensa soltanto di non essere riuscito a rintracciarlo - per mancanza di documenti, per es., o simili - e in questo caso il più delle volte lo inventa, come ipotesi inverificabile ma probabile. Il che in effetti non fa che confermare la sua credenza che qualunque cosa sia avvenuta, e di cui siamo venuti a conoscenza, debba necessariamente aver avuto la sua causa in qualche altra cosa che l'ha preceduta nel

tempo.

Io naturalmente non rivestirò in queste lezioni un habitus siffatto - per es. adattando codici di referenza di frequenza variabile, come fa il Lévi-Strauss nella sua Antropologia Strutturale - : correrei il pericolo di non essere capito. Mi prenderò soltanto una piccola libertà, quella di cominciare la mia storia dalla fine - precisamente dall'architettura del duomo di Milano che in effetti anche cronologicamente conclude la vicenda gotica; perchè, come sapete, questo edificio, press'a poco nella sua forma attuale, fu impostato e iniziato tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, cioè quando la stagione gotica era al suo tramonto e già, a Firenze almeno, apparivano i primi alberi del Rinascimento -; e, anche per riferirmi ad opere facilmente espugnabili da tutti voi, dalle conseguenze che il cantiere del duomo milanese ebbe sull'architettura gotica di Venezia - dove questo "stile" ebbe un'interpretazione singolare, e diede il lineamento forse più caratteristico al volto della città intera -. Poi il mio racconto proseguirà adottando la tecnica del flash-back o sguardo all'indietro, abbastanza scontata non solo nei romanzi dell'Ottocento ma anche in parecchia produzione cinematografica attuale. Ma è chiaro che, con espedienti siffatti, non si scardina la struttura del tempo storico tradizionalmente tramandato (ci vuol altro, per farlo, che i films di Resnais o di Antonioni): se ne dispongono solo i "blocchi" - che in sè conservano quella struttura - con scarti elementari e del resto prevedibili entro lo stesso ordine. Veniamo dunque al racconto dei fatti. -

-----

CAPITOLO I

LA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO

Il 1° maggio del 1392 ebbe luogo a Milano una seduta del Consiglio per la fabbrica del duomo: forse la più importante della lunga e tormentata vicenda di questa chiesa singolare. Essa cadeva a seguito di una serie di riunioni, non sempre tranquille, che avevano accompagnato la progettazione e l'impostazione della nuova cattedrale - e delle quali ci son rimasti i verbali, che riportano con diligenza quel che allora si disse. - Di codesti, del resto già letti più d'una volta, io mi gioverò ora, in questa breve introduzione al mio tema - oltre che, s'intende, di quanto hanno scritto sull'argomento gli studiosi che mi hanno preceduto, tra cui meritano particolare menzione i saggi di Frankl, di Panofsky, di Ackerman (anche perchè, curiosamente, ignorati dall'estensore del lungo capitolo sul duomo nella recente, monumentale e con intenzioni esaurienti, "Storia di Milano" della Fondazione Treccani).-

L'idea di ricostruire l'antica e diruta Santa Maria Maggiore (eretta nell' 836 dietro quella, già esistente dalla metà del IV sec., di Santa Tecla, con la quale aveva diviso, in veste di basilica geminis, le funzioni di cattedrale) era di vecchia data. Per es., se si legge il Lamento per la morte di Bernabò Visconti, pubblicato da Ceruti, sarebbe stato Bernabò stesso, prigioniero nel castello di Trezzo e moribondo, a lasciare per testamento "tesoro per la Chiesa fare/El duomo de Milan Santa Maria...." e in ogni caso, il problema della ricostruzione s'era già posto dal 1353, quando crollò il campanile e distrusse quanto rimaneva della vetusta cattedrale invernale (la gemella, estiva, doveva essere rasa al suolo nel 1461 per far posto alla piazza del duomo).-

Si sa che la data di fondazione dell'attuale duomo da parte di Giangaleazzo Visconti è controversa: a stare agli Annali pubblicati dal Muratori (scritti ad appena mezzo secolo di distanza) il 25 marzo del 1386 Giangaleazzo avrebbe posto la prima pietra - e quest'anno compariva anche nell'epigrafe già nel pilastro della cosiddetta Cascina -. E' vero che la Cronaca Cagnola sposta l'anno di inizio al 1388; ma ciò è contraddetto da numerosi documenti, di cui ricorderò solo alcuni: la data incisa nel mattone rinvenuto nel 1840 nelle fondazioni; la richiesta quasi immediata (12 maggio '86) di oboli dell'arcivescovo Antonio da Saluzzo; il decreto del 12 ottobre '86, di Giangaleazzo, che autorizza la questua per la fabbrica; altro decreto analogo del 7 febbraio

'87; lettere del conte (dal 24 ottobre '87) che autorizzano a cavar pietre per il duomo in varie località del Lago Maggiore, etc.

Rimane da spiegare a chi si debba l'idea di dare al nuovo duomo una forma architettonica singolare per l'Italia, e non prevedibile, e chi consideri la tradizione locale: una forma che, nell'intenzione almeno, doveva porsi nel solco del "vero" gotico, quello nato e cresciuto dalla metà del sec. XII nel Domaine Royal dei Capetingi, e poi diffuso nell'Europa del nord (ma non in Italia). La spiegazione, piuttosto semplice, della singolarità, è da ritrovarsi, credo, in una precisa volontà del committente, Giangaleazzo Visconti. Questo conte di Virtù prossimo a divenire duca, e già vicario imperiale, con le sue fortunate campagne militari aveva fatto del suo feudo una grande potenza europea, annettendo alla Lombardia - per breve stagione, sappiamo noi posteri; ma lui sognava il regno d'Italia - un buon tratto di terra veneta, parecchio dell'Emilia, parte della Toscana. Una serie di imprese costruttive doveva apporre il sigillo monumentale alla sua accresciuta potenza territoriale e politica: sono infatti degli stessi anni della fondazione del duomo milanese almeno altri tre grandi progetti architettonici viscontei: la ricostruzione della cattedrale di Monza (terminata nel 1396), la cattedrale di Como (impostata nello stesso anno) e la Certosa di Pavia -: sebbene queste due ultime, ancorchè volute da Galeazzo (la Certosa anzi fu una sua impresa privata: egli la fondò personalmente, accompagnato dal figlio, con una cerimonia fastosa, il 27 agosto del '96) non dovessero venir terminate che dagli Sforza, non prima dunque della metà del sec. XV. E già di qui abbiamo la prova dell'eclettismo del gusto di Giangaleazzo che sfiora la contaminazione stilistica: l'architettura di Monza tradisce influenze toscane; quella di Como, venete; quella della Certosa di Pavia mescola persistenze romaniche ad informazioni del Rinascimento fiorentino ancor acerbo, su un "rumore di fondo" di gotico, tuttavia cistercense, da tempo acclimatato in Italia. - Per il duomo di Milano, altro e diverso orientamento: europeo, vale a dire nordico.

Il primo "generali inzinierium et magistrum fabricae" fu Simone da Orsenigo - licenziato tuttavia nel '91, riassunto, insieme ad altri, nel '92 - ; ch'egli sia stato l'autore di un "protoprogetto", è possibile, visto che già nell''87 c'è un pagamento a certo Anechino de Alemania per un modellino del tiburio, ed altri ve ne sono nell' '88 per modelli in legno dei piloni ; ma esso dovette essere molto sommario e seguire la tradizione locale; quella rappresentata, per es.,

tipicamente, dalla chiesa del Carmine di Pavia - la cui data più probabile è il 1373 -: un compromesso, anche in epoca così avanzata, tra persistenze di romanico locale ed apporti del poco coerente gotico cistercense. E, pur in questi limiti, con incertezze curiose: per es.: perchè Ambrogio di Verderio facesse in legno il modello dei piloni, si mandò Antonio da Valenza a Verona, a cercare esempi. La notizia non è senza significato: sia perchè Verona non era certo, in quel momento soprattutto, un centro italiano nel quale il pensiero architettonico gotico si elaborasse con particolare rigore; sia perchè attesta, che la ricerca era indirizzata in un ordine puramente "formale", al punto da far credere ai milanesi che per aver piloni gotici bastasse copiarli come che fosse. - Mentre il pilone gotico: non solo come elemento portante o pivot ancorato nel punto d'una scacchiera di spazio, ma nella sua stessa "individuale" misura e conformazione non è per nulla qualcosa che sia abbandonato alla scelta in base ad un certo gusto: obbedisce ad una regola geometrica precisa, rigorosa, cavillosa: una di quelle regole che erano gelosamente conservate e tramandate come segreti entro le logge o ghilde dei "franchi muratori". E' questo un capitolo della storia dell'arte medievale, e in particolare gotica - anzi, più ancora, della civiltà del Medioevo - molto importante, anche se solitamente trascurato nei nostri manuali - occorre dunque dirne qualche cosa, sulla scorta soprattutto di Frankl, che l'ha studiato bene. -

## III

Come saprete, i costruttori medievali erano chiamati "franchi muratori" - o muratori liberi - fino a che non erano associati in una guilda in qualche città specifica. La loro vocazione li spingeva a vagare da un luogo all'altro dove si costruivano chiese e dove compagnie di tagliapietra e di costruttori erano richieste. In questo senso essi erano "liberi" (come gli studenti del resto, o clerici vagantes, che passavano da un'Università all'altra - da Bologna a Padova, a Parigi etc. - per ascoltare le "letture" dei maestri che più li interessavano: una libertà di scelta ed una capacità di giudizio, anche, nel Medioevo, che oggi, con tutto il nostro progresso, non ci sognamo nemmeno); erano liberi, ed avevano il carattere d'una società internazionale. Maestranze lombarde di tagliapietra e costruttori romanici troviamo a lavorare - come vedremo meglio anche in questo corso - in Catalogna in Borgogna in Normandia in Inghilterra ed anche - do

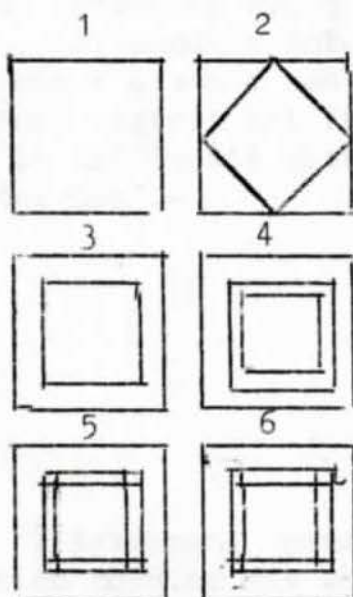
cumentatamente - a Spira in Germania e a Lund in Isvezia ed anche secondo me - come spero prima o poi di dimostrare - a Novgorod in Russia; muratori normanni lavorarono in Calabria e in Sicilia, più tardi altri francesi (cisterciensi) in altri punti d'Italia, in Germania e così via. Essi erano tuttavia organizzati regionalmente; soltanto in Germania (a quanto abbiamo potuto accertare) ebbero un'organizzazione pienamente sviluppata. Quattro logge maggiori divennero i centri di convergenza e di unificazione delle minori: Strasburgo, Colonia, Vienna e Berna. In questi centri si sedavano le divergenze dei capi mastri, perchè la guida aveva una sua giurisdizione propria. Una corte veniva scelta per la decisione finale e questo onore fu attribuito alla loggia di Strasburgo, probabilmente già in epoca relativamente così arretrata quale quella dell'erezione della navata della cattedrale di Strasburgo nella seconda metà del Duecento.

Queste logge (con le loro regole interne, i loro libri segreti) finirono con l'unificarsi. In Germania, l'unificazione fu compiuta quando le rappresentanze di quasi tutte le logge della Germania (incluse quelle della Svizzera e dell'Alsazia) tennero una sessione comune a Ratisbona, nel 1459. Dal "processo verbale" di questa seduta, appunto, veniamo a sapere non soltanto ch'essa avvenne in segreto, ma che i componenti erano strettamente tenuti al segreto su quanto vi si era detto e discusso; di più, possiamo conoscere, genericamente, il contenuto della materia che doveva rimanere segreta. Di questa uno dei capitoli maggiori, se non il maggiore addirittura, vista l'enfasi con cui lo si afferma è che "nessun lavoratore, nessun maestro, nessun manovale, nessun giornaliero, dovrà mai dire nulla a nessuno, in qualunque luogo sia chiamato etc. del modo come si costruisca in elevazione partendo dalla pianta".

Segreto che appare oggi a noi abbastanza curioso; e che del resto doveva rimanere tale solo per poco, ormai nel Quattrocento. Soltanto una generazione dopo la grande seduta di Ratisbona, il maestro della cattedrale di questa città bavarese, Matthäus Roviezer, rese pubblico infatti il segreto - col consenso del vescovo di Regensburg - in un suo libricino, Roviezer probabilmente era stato presente all'incontro del 1459, ma non ne aveva firmato le stipulazioni. Intorno allo stesso tempo un architetto che viveva a Norimberga, Hanns Schmuttermayer pubblicò il segreto in <sup>un</sup> "Fialenbüchlein" ancora più smilzo. Sicchè, chi desidera conoscere i segreti dei franchi muratori non ha che da leggere questi due libri. Quello di Roviezer, in particolare, mostra come l'altezza di un pinnacolo può essere derivata dalle misure contenute nella

pianta. E' chiaro che questo è solo un esempio: un caso particolare d' un metodo generale. Chi abbia imparato a trovare le misure per innalzare un pinnacolo è in grado di applicare lo stesso metodo ad altri elementi dell'architettura gotica: ai piloni, per es., ed anche infine all'intero edificio nel suo complesso. Tuttavia, nemmeno dopo la riedizione dello Heideloff (Norimberga, 1844) gli studiosi moderni - sia pure del positivista e "scientifico" Ottocento- Viollet-le-duc, compreso, i quali pure lessero il libretto di Roviezer - riconobbero ch'esso rivelava il segreto dei franchi muratori e che illustrava un metodo generale: vi videro soltanto un'elementare prescrizione per disegnare un pinnacolo in stile gotico tardo. Neppure i romantici, con tutto il loro "medievalismo". Giacchè anche i romantici, che pure si dichiaravano così anticlassici (e per questo si rifacevano al Medioevo) erano pure eredi della tradizione classica del Rinascimento e della sua estetica; rimanevano insomma impegnati dalla teoria che la bellezza dipende dalle proporzioni, e perciò concludevano che quei "segreti" non potevano essere altro che una certa proporzione.. Mentre non si tratta per nulla di rapporti proporzionali. Il "segreto" del Medioevo, soprattutto gotico, in queste come in altre strutture, è invece, come abbiamo accennato e come vedremo meglio, nella "logica" interna, consequenziale, di ogni forma, che deve essere chiaramente dedotta dal suo "principio". Vediamo, per es. come il libretto di Roviezer insegna a costruire un pinnacolo gotico partendo dal piano. Per prima cosa, per fare un pinnacolo il maestro muratore deve disegnare un quadrato (1). Egli deve poi dividerne i lati in due parti uguali e congiungere i punti di divisione, ottenendo così un secondo quadrato più piccolo attraverso il primo (2).

Le lunghezze dei lati del secondo quadrato sono la metà delle diagonali del primo. Il maestro deve ora far compiere al secondo quadrato un giro di  $45^\circ$  in modo che i suoi lati diventino paralleli a quelli del primo (3). Questa è l'operazione fondamentale, che il maestro ripete allo scopo di ottenere un terzo quadrato ancora più piccolo (4). Se ora i lati del terzo quadrato sono prolungati fino a raggiungere i lati del quadrato un poco maggiore, che lo contiene, risultano quattro quadratini angolari (5), e con poche aggiunte decorative che possiamo tralasciare qui, il pinnacolo può dirsi praticamente finito (6).-



Esso non è soltanto un disegno geometrico, ma un progetto di costruzione: è un piano, che consiste di diverse sezioni piane orizzontali a differenti livelli, tutte proiettate sulla medesima superficie. E' chiaro poi che, per ottenere le misure in elevazioni, basterà fissare un indice, che sia naturalmente in rapporto con le misure dell'intero edificio. E' chiaro anche che, come dicevo, il disegno di Roviezer d'un pinnacolo è soltanto un esempio, forse il più elementare; ma anche un pilone gotico si disegna e si progetta in modo analogo. Infine, anche la struttura dell'edificio. Per disegnare il piano-progetto del punto critico d'ogni cattedrale (dal quale infine, come vedremo, tutti gli altri dipendono), cioè quello della crociera dove le navate incontrano il transetto, e su cui spesso si eleva il tiburio, si disegnerà un grande quadrato attraverso l'asse, - una linea misurata semplicemente secondo il terreno a disposizione - di quella che dovrà essere la navata maggiore, e poi si procederà, a livello costruttivo della volta, con il sistema del pinnacolo. L'importante è sottolineare che, in accordo appunto col modus cogitandi - e operandi - del pensiero gotico, cui già ho accennato, non si tratta tanto di fare un "bel" disegno, o un disegno che risponda ad esigenze proporzionali in senso classico e rinascimentale; ma di articolare con chiarezza un discorso formale nel quale, come in una "summa" scolastica, ogni elemento di minore o più puntuale valenza logica venga dedotto dal "principio" della prima figura (nel nostro caso, il quadrato).

Mi sono fermato un po' su questo, perchè - in rapporto al problema che stiamo esaminando - può indicare che i costruttori milanesi non dovevano essere del tutto padroni della scienza gotica, altrimenti non avrebbero avuto bisogno, per disegnare i piloni del duomo, di mandare Antonio da Valenza a Verona a copiare quelli che c'erano e non erano certo disegnati col rigore della scienza segreta dei franchi muratori. Si capiscono quindi meglio le difficoltà gravissime che incontrarono nella "fabbrica del dom".-

### III

Alcuni specialisti, tra cui l'Ackerman, pensano che l'idea di orientarsi verso il gotico nordico sia sopravvenuta in un secondo tempo nella mente di Giangaleazzo; io non credo l'ipotesi necessaria, e che sia più probabile che

il "conte di Virtù" sperasse, agli inizi, di dotare quella che già vedeva capitale del regno d'Italia d'una cattedrale che fosse alla pari con le grandi del nord Europa, con le forze dei soli architetti italiani che aveva convocato. Le quali tuttavia si rivelarono insufficienti: prova ne è che già il 7 maggio del 1389 è a Milano, in funzione di ingegnere capo, un francese: Nicola de' Bonaventuri, il primo della lunga serie di nordici. Ma cominciarono subito anche le questioni col Consiglio, che, il 31 luglio dello stesso anno delibera (dopo avergli per l'innanzi decurtato il compenso pattuito) "che si cassi maestro Nicola de' Bonaventuri, ingegnere della fabbrica, dal salario che gli si corrisponde, e lo si tolga intieramente dalle opere della stessa fabbrica" (Annali, I,36). Io credo possibile che il foglio di schizzi, eseguiti nel 1390 da Antonio di Vincenzo - un architetto bolognese, venuto a Milano a prendere note per il S. Petronio, impostato in quell'anno con l'ambizione di superare la cattedrale milanese - (doveva esser lungo 144 metri; ma poi, com'è noto, si ridusse alla metà circa) conservi in parte le idee del francese. Il quale, a quanto riesco ad arguire da quegli schizzi, doveva aver pensato a qualcosa di simile alla cattedrale di Strasburgo, di cui allora si stava terminando la porta. In ogni caso, traspare anche dai disegni di Antonio (rimasti a Bologna nel museo dell'opera di S. Petronio) quell'incertezza, che accompagnerà sempre la tormentata vicenda della "fabbrica del dom": quegli schizzi, riflettono anche modificazioni abbastanza significative apportate al progetto di Nicola, giacchè gli Annali, in data 19 luglio 1390, riferiscono: "super scala reverendi domini archiepiscopi deliberaverunt quod illi quattuor pironi tiburii fabricae augmententur in grossitudine, se (leggo sive) ingrossentur per quartas tres in quadro, taliter quod sint in circuitu quartas 1 1/2 (leggo: una et demidia) plus al is pironis". Mi sembra di poter dedurne, che il progetto di Nicola prevedeva tutti i piloni della navata di uguale grossezza; mentre i milanesi volevano fare più grossi i piloni della crociera, ovviamente per sostenere il tradizionale tiburio, al quale non volevano rinunciare - e di cui del resto avevano già il modello - .

Nel disegno di Antonio di Vincenzo, infatti, la pianta dei piloni del tiburio appare ingrossata rispetto a quella degli altri, in maniera minima, tale che quasi non s'avverte; e sembra soltanto una timida e poco convinta proposta.

Non posso continuare ad annoiarvi col racconto di tutta la vicenda che è sempre sembrata agli studiosi molto confusa, più di quanto io non mi sforzi di chiarire semplificando e riassumendo. Già, per es., s'erano poste le fondamenta, e non

si sapeva ancora come dovesse essere la cattedrale in elevazione. Questo difetto di "scientia" fu criticato dal nuovo architetto capo, giunto nel gennaio del '91, Annas di Firimburg, dicon gli Annali, cioè Giovanni di Freiburg, il primo della serie dei tedeschi, anch'egli però dimesso nel giugno dello stesso anno. Due mesi dopo (in agosto) l'arcivescovo riunì il Consiglio per decidere "sulla lunghezza dei pilastri, l'altezza della chiesa, delle finestre, delle porte ed altre cose". Era allora capo della fabbrica Giovannino de' Grassi - un delicato pittore di taccuini, raffinato disegnatore di cornici e di finestre, ma non certo architetto in grado di fare dei calcoli complicati: sicchè nel settembre dello stesso '91 fu chiamato in aiuto un matematico. Il problema più urgente era quello di calcolare l'altezza partendo dalla base. E' ora provato che Camillo Boito, ed altri studiosi dell'argomento anche recenti fino al recentissimo René Huyghe, hanno avuto torto a credere che il primo progetto della sezione trasversale fosse disegnato ad quadratum. Almeno dopo l'intervento di Nicholas Bonaventure esso era ad triangulum, il che è confermato, del resto, da parecchie responsiones in successive sedute del Consiglio.

Perderei troppo tempo se volessi trattare a fondo ora la questione della quadratura e della triangolazione, che ha provocato discussioni interminabili da parte degli studiosi (specie tedeschi e francesi) di arte medievale. Vi dirò soltanto in poche parole l'idea che me ne son fatto, leggendo i testi e relativi commenti e tentativi di interpretazione. Alla fine mi sono convinto che la questione è oziosa, perchè parte da un equivoco. Quadratura e triangolazione infatti non si riferiscono alla stessa operazione. La quadratura, per es., è quella che abbiamo visto essere l'operazione iniziale per il progetto di un pinnacolo come appare nel libretto di Roviezer - o altre analoghe - : il maestro comincia col disegnare un quadrato, e poi ne ottiene un secondo interno ad esso il cui lato è la metà della diagonale del primo. Si capisce perciò come la quadratura sia chiamata anche il metodo dei due quadrati. Essa non è cosa nuova che appaia con Roviezer nel 1486; è un metodo che è insegnato, nel Duecento, anche dal cosiddetto "Maestro 2", che aggiunse numerosi disegni al famoso libretto di Villard de Honnecourt. Ueberwasser ha riconosciuto che questo maestro, che scriveva intorno al 1260, aveva in mente lo stesso sistema di misurazione poi esposto da Roviezer: evidentemente si trattava d'uno di quei "segreti" che erano gelosamente tramandati, da almeno un paio di secoli come risulta da queste fonti, nelle guildes dei franchi muratori. La triangolazione è un'altra cosa. Essa significa che

la sezione di un edificio - praticata in genere all'altezza dello sbocco della navata centrale nel presbiterio - deve essere inserita in un triangolo equilatero. Vedremo tra poco come i milanesi, in difficoltà di calcoli, decisero a un certo momento di chiamare in aiuto un matematico, Gabriele Stornaloco. Costui lasciò un disegno di codesta sezione accompagnato da una lettera esplicativa. Appare chiaramente che egli denomina triangulum appunto la sezione che ho detto; anzi, più precisamente egli chiama il triangolo, il lato del quale è una unitas, "triangulum in potentia", perchè contiene, potenzialmente, tutti gli altri triangoli che possono essere sviluppati da esso moltiplicandone la base in termini di unitates. E' stato Georg Dehio (Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Proportionen, Stuttgart, 1894) a riconoscere che lo schema del triangolo equilatero era la norma delle costruzioni gotiche, ritrovandolo come modulo di ogni misurazione decisiva nelle piante e negli alzati delle cattedrali di Chartres, Reims, Amiens, Colonia e Beauvais -; e non importa se le misure definite da Dehio per queste chiese non sono rigorosamente esatte (come gli è stato poi più d'una volta rimproverato): la validità dell'osservazione per quanto riguarda il modulo, rimane, ugualmente. Perchè proprio il triangolo equilatero, tra tutte le figure geometriche? Dehio non si era posta questa domanda; von Drach (Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzenrand..., Marburg 1897) se la pose, rispondendo tuttavia che il triangolo equilatero era stato usato dai costruttori medievali semplicemente come espediente pratico "senza alcun pensiero per il suo effetto estetico". E si può convenire che la ricerca di un "effetto estetico" come si intende oggi, e più come si intendeva nell'Ottocento, non preoccupava quegli architetti. Ma ciò non vuol dire ch'essi non avessero una ragione per una scelta siffatta. La quale non può essere rintracciata che col metodo semiologico: vale a dire con la ricerca d'un significato che sia contestuale, o strutturalmente affine, alla "totalità storica" del gotico. E' ciò che fa il Frankl (Art Bulletin, marzo 1945, p. 58 sg.), il quale, citando Klibansky (The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages, London 1939) ricorda per es. che la traduzione latina del Timeo di Platone fu alla base di un insegnamento che culminò nel XII secolo nella Scuola di Chartres ed esercitò una profonda influenza sui dottori delle arti (s'intende le artes liberales, che includevano la geometria) a Parigi (e altrove) nel secolo seguente. Il Timeo era letto in quelle facoltà con il commentario di Guglielmo di Conches fino a che, nel 1225 al più tardi, fu soppiantato nell'ordine ufficiale degli studi dal corpus aristotelico.

Nel Timeo, com'è noto, Platone specula intorno alla

creazione del mondo. Matematici prima di quel tempo avevano trovato che, sebbene un numero indefinito di poligoni regolari possa essere postulato in un piano bidimensionale, soltanto cinque figure regolari esistono nello spazio a tre dimensioni. Queste erano chiamate i corpi perfettissimi. Platone li investe di significato cosmologico: attribuisce il dodecaedro all'universo come un tutto (o al cielo), e gli altri ai quattro elementi: il cubo alla terra, l'icosaedro all'acqua, l'ottaedro all'aria, la piramide (tetraedro) al fuoco. Non allarga l'analisi al pentagono, che è l'elemento di superficie del dodecaedro; si interessa soltanto degli altri quattro solidi primari. Ci si aspetterebbe che componesse il cubo con quadrati e i tre altri solidi con triangoli equilateri. Ma, con qualche nostra sorpresa, egli divide il quadrato in quattro triangoli rettangolari isosceli tracciando due diagonali. Così il cubo non è direttamente composto da 6 quadrati, ma indirettamente da 6 volte 4 triangoli. La ragione per cui Platone chiama la metà di un triangolo equilatero "l'ottimo", non è del tutto chiara. Cornford (Plato's Cosmology etc., London 1937) lo spiega tuttavia in modo convincente quanto semplice: Platone intendeva che questo elemento era figura "ottima" perchè è la più semplice delle figure geometriche e il più semplice degli elementi per la creazione di quattro corpi primari di diversa grandezza; quei corpi perfetti coi quali Dio creò ogni sorta di sostanze. Platone per questo "santificò" il triangolo equilatero. Insomma il triangolo equilatero può essere considerato il "principio" di ogni figura nelle due e nelle tre dimensioni: quello è il quale tutte le altre derivano attraverso combinazioni multiple e diversi gradi di complessità. Si può ben capire come i "dotto-ri in pietre" gotici traessero partito da questa posizione platonica: ancorchè possiamo credere non ne dessero un'interpretazione troppo sottile; ma non ne avevano bisogno: a loro bastava aver identificato, nella mente divina innanzitutto, il principio, in sè manifesto, ma ricco di possibilità consequenziali (secondo l'habitus della loro logica caratteristica) del quale ogni distinzione di figura potesse essere fatta derivare. Così, quando un architetto gotico doveva costruire una cattedrale, la casa di Dio, la casa del summum bonum che si identifica con la bellezza assoluta, egli cercava di costruire un edificio che avesse il più possibile questo significato perfetto. Usando i due triangoli elementari del Timeo egli fondava il suo disegno sopra gli elementi ultimi che garantivano bellezza e perfezione. Posso aggiungere, che la forma stessa del triangolo è anagogica, perchè converge in un vertice che punta verso l'alto: la forma triangolare dell'edificio perciò concorda nel significato, con la funzione anagogica della luce, che, come vedremo, ispirò, attraverso la dottrina dello

pseudo Dionigi l'Areopagita, l'abate Sigieri di St. Denis nella "invenzione" della chiesa-madre di tutto il gotico. E del resto, il triangolo non è solo nel disegno della sezione complessiva d'una cattedrale siffatta: esso ricorre instancabilmente in un'infinità di particolari anche costruttivi - fino alle quattro cuffie in cui le ogive dividono la volta a crociera, per esempio. Si tratta di una figura-chiave, la cui scelta non meraviglia affatto chiunque conosca solo un poco l'"estetica mistica" e tutto il modus cogitandi e operandi del Medioevo. -

IV

La chiamata quale capofabbrica di Nicholas Bonaventura (francese, presumibilmente a giorno della "scientia" dei costruttori di cattedrali del suo paese) indusse dunque, è da credere, i milanesi ad innalzare il loro duomo "ad triangulum". Ma basta un richiamo agli studi liceali perchè ciascun di noi sappia, che l'altezza d'un triangolo equilatero non è commensurabile al suo lato: perchè (chiamando l'altezza  $h$  e il lato  $a$ ), abbiamo:

$$h = \sqrt{a^2 - \left(\frac{a}{2}\right)^2} = \sqrt{a^2 - \frac{a^2}{4}} = \sqrt{\frac{3a^2}{4}} = \frac{a}{2} \sqrt{3};$$



o, detto più in breve, l'altezza risulta  $\frac{1}{2} \sqrt{3}$ , se la base è assunta come unità; o  $\frac{a}{2} \sqrt{3}$ , se è assunto il lato.

Poichè  $\sqrt{3}$  è un numero irrazionale, l'altezza d'un triangolo equilatero è una grandezza irrazionale, a meno che il suo lato sia o  $\sqrt{3}$  oppure un multiplo o frazione di quella: cosa ovviamente da escludere, nel nostro caso. Come potevano i costruttori medievali calcolarla, visto che possedevano mezzi soltanto geometrici? Non lo potevano: in realtà non potevano conoscere esattamente l'altezza della volta prima d'averla costruita. In ogni caso i maestri presenti a Milano non se ne riconobbero la capacità, dal momento che decisero di chiamare in aiuto Gabriele Stornaloco, Del quale non sappiamo nul

la, se non che era un matematico che viveva a Piacenza, arrivò a Milano il 24 settembre 1391, vi stette dieci giorni a prendere le sue misure, tornò a casa e poco dopo mandò uno schizzo accompagnato da una lettera di spiegazione. Si tratta della celebre "formula di Stornaloco", che Frankl e Panofsky ("Art Bulletin", cit) si sono sforzati di interpretare con molta sottigliezza. Non è il caso si riferisca tutto il loro ragionamento. Essi sono d'accordo tuttavia nel ritenere che il calcolo del matematico piacentino dell'altezza del triangolo includeva il fattore  $\sqrt{3}$ , pur avvertendo che questa interpretazione è "parzialmente ipotetica". Ma il problema più grosso di Stornaloco era quello di rendere attuabile una formula così miracolosa: vale a dire, di ridurre un valore irrazionale, contenente il fattore  $\sqrt{3}$ , ad un'espressione matematicamente attendibile, per mezzo d'una formula, la quale doveva ottemperare a tre condizioni. Prima: doveva raggiungere il suo scopo per mezzo d'una semplice moltiplicazione e divisione, invece che con l'operazione oggi per noi elementare dell'estrazione di radici. Secondo: doveva essere applicabile senza ricorrere ad un uso estensivo di frazioni, delle quali il Medioevo, che non aveva familiarità col sistema decimale, aveva una comprensibile paura. Terzo: doveva venir incontro alle richieste di architetti i quali misuravano i lati dei loro triangoli per grandi unità (unitates) e desideravano avere i valori approssimativi delle altezze di quei triangoli in piccole unità (quantitates: ricordiamo che ad una unitas corrispondevano 8 quantitates). Secondo Panofsky, sotto quest'aspetto la "perizia" rilasciata da Stornaloco era veramente pratica. E spiega: dobbiamo partire dalla formula generale  $h = \frac{a}{2} \sqrt{3}$ . Facendo il numero di unitates  $n$ , poichè  $a$  deve essere espressa in unitates, e poichè queste unitates debbono essere convertite in quantitates, al posto di  $a$  scriveremo  $8n$ . Avremo:

$$h = \frac{8n}{2} \sqrt{3} = 4n \sqrt{3}$$

Il problema allora, era di inserire un'approssimazione ragionevolmente accurata a  $\sqrt{3}$  rendendo la moltiplicazione per  $4n$  la più semplice possibile. E la via che fu seguita deriva del tutto logicamente dall'atteggiamento medievale verso gli irrazionali in generale e verso le radici quadrate irrazionali in particolare. I Greci concepivano l'irrazionale come un problema; ma il Medioevo, designando caratteristicamente i numeri irrazionali come "numeri surdi", li concepiva come nocivi. Archimede, messo di fronte al problema di determinare il valore approssimativo di  $\sqrt{3}$  stabilì un limite inferiore ed uno superiore; sapendo che questo esiguo margine poteva es-

sere ulteriormente ristretto ad infinitum senza mai raggiungere lo zero, 'egli aveva risolto il problema tanto in pratica quanto in teoria (1). Il Medioevo si accontentava di un'approssimazione "operabile", sia un po' troppo grande, sia un po' troppo piccola. Per calcolare un'approssimazione siffatta, sembra si usassero due metodi (2). Una formula che risale a Leonardo Pisano (ca. 1200) e fu volgarizzata da Paolo dell'Abaco (sec. XIV) può essere così semplificata:

$$\sqrt{N} = \frac{N + n^2}{2n}, \quad \text{dove } \underline{N} \text{ sta per il numero}$$

dato, e  $\underline{n}$  per l'elemento intero della sua radice, che è come dire l'intero più grande, il quadrato del quale è più piccolo di  $N$ . Evidentemente questa approssimazione è tanto meno accurata, quanto più piccolo è  $N$ ; e, allo scopo di migliorarla, si usava spesso moltiplicare i piccoli numeri per 100 o multipli, dopo di che ovviamente si procedeva all'operazione inversa. Ma, avendo a che fare un  $N$  piccolo, si preferiva adottare l'altro metodo, già conosciuto dagli Arabi, il quale anticipava così sorprendentemente l'idea delle frazioni decimali, che Panofsky si domanda stupito perchè mai il mondo ci abbia messo poi tanto tempo per scoprire le frazioni decimali stesse. Secondo questo metodo, col quale risulta un valore sempre in qualche modo più piccolo di quello corretto, noi aggiungiamo semplicemente a  $N$  un certo numero di zeri (vale a dire lo moltiplichiamo per 100 o altro multiplo), determiniamo il più grande intero il quadrato del quale sarà più piccolo del numero così ottenuto, dividiamo questo intero più grande per 10 o altro multiplo usato in precedenza, e trascuriamo il resto. Ogni paio di zeri aggiunto ad  $N$  ci dà così un punto decimale in più della radice desiderata: soltanto, il risultato non è scritto in forma di frazione decimale, ma come una frazione volgare, il denominatore della quale è multiplo di 10.

Panofsky suppone che Stornaloco avesse adottato que-

---

(1) Cfr. C. MÜLLER, "Wie fand Archimedes die von ihm gegebenen Näherungswerte von  $\sqrt{3}$ ?" in "Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik, Astronomie und Physik", sez. B (Studien) 1933, pp. 381 sgg.

(2) M. CANTOR, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik, II, Leipzig 1892, pp. 28 sgg.

sto secondo metodo per determinare il valore approssimativo di  $\sqrt{3}$  per calcolare l'altezza che, data la base, avrebbe dovuto avere il duomo di Milano se costruito ad triangulum, e così ottenne la seconda approssimazione, sufficiente per fini pratici, visto che l'equazione risultante sarebbe stata questa:

$$100 h = 4 n. 100 \sqrt{3} = 4 n. 173 = n. 692 ;$$

e, poichè 692 non sarebbe stato bene maneggevole per le operazioni future, decise di arrotondarlo in 700 (sostituendo 175 a 173).

In ogni caso è fuori dubbio che se i Milanesi avessero applicato la formula di Stornaloco, la loro cattedrale sarebbe riuscita più slanciata, e di più armoniose proporzioni, di quanto non sia: giacchè il matematico piacentino, partendo dalla convinzione che una navata che avesse doppia ampiezza delle navate minori dovesse avere anche altezza doppia, aveva calcolato anche le navate minori (il duomo di Milano è a cinque navate) in proporzione. Commenta Frankl: "Secondo la mia opinione questo passo della lettera  $\angle e$ , possiamo aggiungere, del disegno 7 di Stornaloco è l'unica conferma letteraria della cosiddetta "legge delle figure similari", che doveva essere riscoperta da August Thiersch " [soltanto agli inizi del secolo scorso] (1). -

V

Invece non l'applicarono. Non riconoscendone a se stessi la capacità, inviarono a Colonia una delegazione, alla ricerca di un "maximus inzignerius" in grado di farlo; avendo rifiutato l'invito Ulrich von Ensingen, architetto capo della cattedrale di Ulma, si ingaggiò, sul finire del '91, Heinrich (Parler) di Gmund. Il quale però cominciò subito col denunciare il gravissimo defectus di tutto quanto s'era

---

(1) A. THIERSCH, Die Proportionen in der Architektur, in "Handbuch der Architektur", IV, 1, Leipzig 1904. :

fatto e progettato (compresa la formula di Stornaloco). Invitato a mettere per iscritto le sue critiche, queste furono discusse nella conferenza, convocata nel maggio del '92, per esaminare i dubia esposti da magistro Henrico di Gamondia. Gli inzegnarii "omnes congregati in camera fabricae ecclesiae mediolanensi pro tollendis pluribus dubiis quae moventur super fabrica ipsius ecclesiae" il 10 maggio del '92 erano: i maestri Giovanni da Ferrara, Zanello da Binaco, Stefano Maggato, Bernardo da Venezia, Giovannino de' Grassi, Giacomo da Campione, Simone da Orsenigo, Pietro de' Villa, Lorenzo degli Spazii, Guarnerio da Sirtori, Ambrogio da Melzo, Pietro da Cremona, Paolo degli Osnago. Heinrich di Gmund non era presente: non credette di dover sostenere un dibattito sulle censure che aveva presentato. Ad ogni modo: a quanto si ricava dalla lettura di codesti 11 dubia e delle relative respon-siones, le critiche del tedesco non s'appuntavano soltanto su particolari (forma del tetto, disegno delle porte; mezzi piloni "guerci", cioè incastrati nei muri d'ambito, etc.), ma chiamavano in causa la stessa concezione dell'architettura dei milanesi. Questi tendevano -secondo la tradizione locale, lombarda; ed anche più largamente, italiana, ch'era rimasta del tutto estranea all'elaborazione del pensiero gotico - ad accusare la plasticità dei sostegni e a contenere lo slancio ascensionale dei vani: probabilmente - quasi sicuramente, anzi: viste le correzioni che poi vi apportarono per "abbassarne" l'altezza - lo stesso schema, equilibratissimo, di Stornaloco sembrava loro progettare il massimo cui si potesse arrivare in elevazione -; mentre il tedesco, che aveva probabilmente negli occhi il duomo di Colonia e si sentiva partecipe di tutta l'elaborazione della "logica del distinguo" del nord Europa, sosteneva la necessità d'una più minuziosa articolazione degli spazi, specie alle navate minori; e puntava, quanto all'insieme, verso un verticalismo ben più accentuato. Risultato: i milanesi respingono in blocco tutti i suoi dubia. Osserva a questo proposito Ackerman ("Art Bulletin, giugno 1949, pgg. 94 sgg.): "i milanesi non erano mossi da nessuna concezione di relazione razionale, causale, tra piano, sezione ed elevazione. Il tratto superiore della cattedrale è qualcosa che è del tutto senza relazione al tratto inferiore o con le fondamenta. Sotto l'influenza tedesca un certo criterio geometrico è applicato ma in modo così confuso che perde il suo significato. D'altro canto, i tedeschi propongono sistemi che mettono in rapporto le fondamenta con l'elevato della cattedrale; la loro scelta non è arbitraria e capricciosa, ma è limitata a due figure, il quadrato e il triangolo equilatero: le sole figure geometriche plausibili, ogni lato delle quali è pari alla larghezza stabilita dell'edificio. Anche il razionalismo geometrico dei Tedeschi, tuttavia, non è il razio

nalismo di Viollet-le-Duc, perchè due forme largamente differenti sono proposte per le medesime fondazioni. Il piano deve essere pensato come strutturalmente indipendente dall'alzata", etc.

Il che suona un po' troppo semplicistico - anche per uno storico dell'arte - e infine non è nemmeno vero. I milanesi non possedevano molta "scientia" gotica; nè - probabilmente - conoscevano tutti i segreti delle logge dei franchi muratori nordici. Ma in questo caso decidevano soltanto di attenersi alla formula di Stornaloco, che aveva tutte le carte "geometriche" in regola: modificandola in un senso, che però è tutt'altro che casuale. Non c'è da meravigliarsi, se le loro decisioni sono nel senso dei "modelli" radicati nel loro subconscio della loro tradizione e del loro gusto: il quale li forzava - presumibilmente senza che se ne rendessero conto - a portare le proposte gotiche il più possibile nell'ambito, per es., della Santa Maria del Carmine di Pavia: cioè della piatta "capanna" romanica. Essi infatti mantengono l'altezza delle navate laterali proposta da Stornaloco; ma fissano la linea di imposta delle navate intermedie a 12 braccia invece che a 14. Di altre 12 braccia più alta è la linea di imposta della volta della navata centrale e questa volta stessa è 2 volte 12 cioè 24. In totale la sommità della volta raggiunge 76 braccia. Il che vuol dire che i milanesi sostituiscono al triangolo equilatero proposto da Stornaloco e adottato nelle grandi cattedrali del nord, il triangolo pitagorico: tale infatti è il triangolo rettangolo determinato da cateti di 12 e 16 braccia, che ha la proporzione di 3:4 deciso durante la seduta del 1° maggio 1392 per la parte superiore della cattedrale.

Era un modo per uscire dalle difficoltà: una soluzione pratica, ma che non si può dire felice, dal punto di vista estetico. Ad essi infatti si deve la forma così depressa, rispetto allo slancio verticale ben più coerente delle cattedrali nordiche, del duomo di Milano.

Più in generale poi, tornando alle considerazioni di Ackerman, io penso che la critica commetta qualche abuso nel rilevare un rigore geometrico quasi ossessivo nel pensiero artistico gotico. La sezione aurea, per es., è usata molto meno di quanto non si sia detto e ripetuto. La struttura geometrica più frequente è quella che risulta dal ribaltamento del lato breve sul lungo: maniera semplicissima per fornirsi di tracciati regolatori. Beninteso, il gusto di questa geometria compositiva esiste: ha la sua storia segreta entro la storia dell'arte, e i gotici sono i più complicati, per ragioni che

cercherò di esporre tra poco. Ma chi volesse postulare una scienza esatta in senso moderno - come fece Viollet-le-Duc, per esempio, e se ne son visti i risultati pratici nei suoi "restauri" - rimarrebbe deluso. Il che si spiega anche col fatto, che la matematica propriamente detta, il calcolo numerico, non è il loro forte: essi lo praticano manualmente, con la riga e col compasso - e non soltanto in architettura. Le pastilles del Salterio di Saint Louis e di Blanche de Castille presentano giochi complessi di poligoni regolari; il Paradiso delle Très riches heures del duca di Berry inscrive un cerchio in un doppio pentagono, il Giudizio Finale di Beaune è costruito su quadrati rapportati al formato; e così via. Sarà il Rinascimento ad instaurare, ancorando la visione in profondità, nel punto di fuga, rapporti numerici più severi, ma, per così dire, di tipo musicale: diapente, diatessaron, diapason, etc.: quali tuttavia bastano a dividere i bordi dell'inquadratura - o, come dice l'Alberti, dell' "intercissione della piramide visiva" - fissando i punti d'origine delle divisioni interne per linee oblique convergenti.

Tornando, per terminare, a quella seduta del Consiglio per la fabbrica del duomo, altre controversie riguardavano il triforium, che Enrico riteneva, secondo la tipica tripartizione in altezza del gotico nordico, necessario; mentre i milanesi lo consideravano quasi una follia, in ogni caso un lusso del tutto inutile, etc. In conclusione, anche Enrico Parler fu cacciato, nel maggio 1392, con violenti improprii, perchè "male servierit ipsi fabricae, ymo dedit magnum damnum et detrimentum ipsi fabricae pro suis malegestis....".

E ancora si ripiegò sui locali Giovannin de' Grassi e Giacomo da Campione, e così s'andò avanti per due anni a disegnare finestre prima d'aver terminato i piloni e costruito le volte; finchè si ottenne che Ulrich von Ensingen venisse da Ulma a Milano, nell'ottobre del '94; ma anch'egli si rifiutò di seguire le deliberazioni del Consiglio e se ne andò dopo sei mesi senza che si fosse raggiunto il minimo accordo. Riprendono per altri quattro anni Giovannin de' Grassi e Giacomo da Campione, e seguitano a squadrare pietre e disegnare tabernacoli; ma infine, nell'aprile del '99, sono chiamati altri tre maestri nordici, due dei quali però: il capogruppo, un fiammingo, e il suo secondo, un normanno, ripartono entro l'anno lasciando a Milano solo il bellicoso (ma infine anche accomodante) Jean Mignot di Parigi. -

VI

Fu allora, nel gennaio del 1400, che avvenne la seduta cui accennavo all'inizio, durante la quale Mignot presentò cinquantaquattro critiche, che s'estendevano a tutto quanto s'era fatto o progettato a Milano. Leggendo i resoconti di quelle riunioni (ve ne fu un'altra, con la partecipazione del Mignot, subito la domenica successiva, 25 gennaio), ci si conferma nell'impressione d'ascoltare un dialogo tra sordi: è chiaro che le idee che i milanesi e il parigino avevano dell'arte, in particolare dell'architettura, erano diverse e inconciliabili.

Riferisco per brevità solo un paio d'esempi di tale incomprensione reciproca. Uno dei maggiori dubia esposti da Jean Mignot riguardava la capacità dei piloni progettati, specialmente nel tratto absidale, di sostenere le volte: secondo lui eran troppo deboli, e neppure era sufficiente raddoppiarli ("nec adhuc ipsis duobus factis et ea pars ipsius ecclesiae erit fortis sicut deberet esse"), per cui bisognava rafforzare tutta la struttura portante (ribadirà nella seduta successiva che i contrafforti "circum circha dictam ecclesiam" debbon essere fatti tre volte più grossi di quanto sono i singoli piloni ("debent esse tribus vicibus pro quolibet grossis quantum est grossus unus pilonus de intus ecclesiae"). I milanesi risposdono con due argomenti. Noi sappiamo murare, dicono; i nostri piloni son fatti a regola d'arte ("in medio piloni sunt lapides sarizii bene splanati et bene clavati, et ad majorem fortitudinem sunt clavati cum clavelis ferri plombatis ubique...."). Inoltre: non c'è bisogno di ingrossare i contrafforti, perchè la copertura prevista è a crociere d'ogive, e gli archi acuti non esercitano spinte laterali ("deliberatum est fieri facere archus spigutos...inde dicunt quod archi spiguti non dant impulsam contrafortibus, et rasionibus paedictis concludunt omnes contrafortes esse fortes et sufficientes ad majus onus, quapropter non indigent facere contrafortes ecclesiae in nulla parte". Ribatte il Mignot (nella seduta del 25 gennaio), che bisogna essere ben ignoranti per sostenere "quod voltae acutae sunt plus fortes et cum minori onere quam voltae retondae"; ed anzi, quelle progettate "quamvis sint acutae, habent maximum onus et pondus". Mignot insiste nel voler dar lezioni di geometria, e i milanesi rispondono che le considerazioni di scienza geometrica sono fuori luogo, perchè la scienza è una cosa e l'arte un'altra ("quod scientia geometriae non debet in iis locum habere eo quia scientia est unum et ars est aliud")-

al che il parigino, indignato, prorompe nelle parole rimaste famose: "ars sine scientia nihil est!".

Terminiamo l'aneddoto. Altri tre ingegneri francesi, di passaggio per Milano nel febbraio di quell'anno 1400 e invitati dal Consiglio di fabbrica con la speranza che sostengano le loro tesi, appoggiano invece il Mignot, aggravando anzi le sue riserve; interviene il duca, preoccupato, e incarica due suoi periti personali - Bernardo da Venezia e Bertholino da Novara - di dargli un parere su chi abbia ragione. La loro relazione - stesa evidentemente dal veneziano - è diplomatica: non vuole dar torto a nessuno e presenta banali correzioni di compromesso. Per es.: "perchè li contraforti del corpo della giesia non hanno tuta quella grandezza che sareve de bisogno, considerando la largheza e l'alteza dela dicta giesia, vorave se reduze la prima nave in forma de Capelle cum le murature tra l'una capella e l'altra cum alchuni strafori....e fazendo così vegniarevese a dare grandissima forteza ale altre tre nave per quilli archi butanti avereve più fermo el suo principio...Item serave de bisogno fare una capella in la culara de la giesia verso il campo santo, la quale capella se acostaze a quelli dui contraforti da el lato de drecto fazando la minore che se possesse, e non guastando alchuna cossa de quello chi è facto....Item digo che per queste additione o sia zonte, non starava de fare lavorare e livrare la parte principale, e seguire la maynera principiada e comenzada."

I due inzegnerii dunque accolgono il dubium del Mignot sulla insufficienza dei contrafforti; ma propongono di rimediarvi frazionando la navatella e aggiungendo una capella nel tornacoro: il che pure denota incompienza del significato anche formale della planimetria e delle pareti gotiche coi loro archi rampanti esterni e ripiegano su soluzioni spaziali, volumetriche, plastiche, che sono di un "gusto", il quale non ha, evidentemente, assorbito la rivoluzione gotica: per il quale il gotico non è che una articolazione, in fine anche marginale, del romanico (finestre ad arco acuto anzichè tondo, rosoni, pinnacoli in cima alle lesene, e così via): la relazione dei due periti di Giangaleazzo tende infatti a riportare il più possibile la struttura del duomo milanese ad una forma analoga a quella di Santa Maria del Carmine di Pavia (confronta le facciate e le piante). Altri periti, interrogati il 15 maggio 1401, appaiono nettamente divisi in due fazioni che si combattono aspramente: alcuni, partigiani del francese e in genere dei nordici, appoggiano le osservazioni "geometriche" del Mignot; ma nulla forse, quanto le loro responsiones dimostra, ch'essi non ne avevano compreso il significato, e se ne servivano soltanto a scopo

polemico. Dice allora per es. l'Alcherio, che ogni variazione in altezza, quale quella proposta dal Mignot è benvenuta, per chè "riescirà un gravissimo documento contro i ciechi che fingono d'essere geometri"; il Galletto aggiunge che il "nuovo progetto non si allontana dalla forma triangolare, della quale nessun geometra perito può nè deve recedere"; il Della Croce rincalza: "Seguendo la forma del secondo progetto, si muta il falso ordine già disposto, e si rispetta il retto ordine del triangolo, che non può essere abbandonato senza errore, come altre volte maestro Enrico, e certo maestro Anuex tedesco, prima di lui, predicarono con alta e fedele voce nelle orecchie dei falsi sordi", e così via. Costoro dunque tendono soprattutto a dimostrare, contro gli ignoranti dell'altra fazione, che aveva dominato nella seduta del 25 gennaio 1400, e dei pochi superstiti loro seguaci (erano oramai due soli: Marco di Carona e Antonio di Paderno, verosimilmente dei tajapiera) che si intendono di geometria, che non credono affatto ch'essa non abbia che fare con l'architettura perchè la scienza è una cosa e l'arte un'altra; ma infine, mentre danno addosso "ai ciechi che fingono di essere geometri", in realtà mostrano di ignorare i dati stessi della diatriba che da più di due secoli spingeva le cavillose oscillazioni tra il sic e il non dei doctores lathomorum del nord. La fazione dei partigiani del Mignot appare la più agguerrita, ciò malgrado il progetto del francese è scartato: il Consiglio decide di ricorrere all'autorità dell'arcivescovo, il quale sentenza "che i precedenti lavori degli archi e delle volte sono più solidi, belli, ragionevoli, opportuni, economici di quelli proposti dal Mignot" e decreta che nessuna pietra posta in opera venga rimossa. Il risultato è quello che tutti possono vedere. Giacchè sulla fine del 1401 il Mignot, dopo avere subito varie angherie, fu licenziato e se ne andò con sdegno. Poi, la morte di Giangaleazzo (settembre 1402) liberò il Consiglio di fabbrica dall'ipoteca del ricorso ad architetti del nord, e quella chiesa (che non si sa davvero perchè i milanesi considerino una delle proprie glorie, mentre è uno degli esempi, per fortuna rari in Italia in quei secoli, di singolare incoerenza architettonica) nata male, crebbe anche peggio: tra l'altro, la maggior parte di tutta la mascheratura esterna di guglie, pinnacoli, statue, frastagli marmorei che "fa tanto gotico" è cosa recente se non recentissima. Il pinnacolo del tiburio, per es. , con la sua Madonnina, è del 1775, quasi tutte le guglie della facciata cominciarono ad essere innalzate per ordine di Napoleone - e così via - . -

VII

Si sarebbe tentati di trarre da questo "caso singolo", e insomma da un'aneddotica lievemente abnorme, conclusioni di carattere generale sui rapporti tra arte italiana ed arte europea al tramonto del Medioevo. Sarebbe un errore, naturalmente; ma ciò non esclude che il "caso" sia sintomatico, se lo si pone in una luce semiologica sufficientemente sfumata. E' un fatto che l'incomprensione reciproca, che appare così vistosa dalle vicende della fabbrica del dòm, serpeggia durante tutta l'età di mezzo, e persiste anche quando l'Italia stessa, a suo modo, si "goticizza" (Il momento culminante può essere fissato tra il 1230 e il 1350, con un ritardo quindi di circa un secolo rispetto alla Francia, anch'esso molto significativo). E' con inflessioni, una scelta di vocaboli che dimostrano chiaramente, come da noi s'accogliesse non il linguaggio nella sua unitaria struttura significante, ma i singoli segni nella misura in cui questi potevano essere inseriti non sempre coerentemente, in altra struttura linguistica. Per qualche esempio (ma sarebbero innumerevoli, e parecchi sono stati raccolti con diligenza soprattutto da Georg Weise) si veda il linguaggio di Giotto, che è tutt'altro che gotico nella sua struttura, sebbene Giotto, senza dubbio, abbia avuto contatti con l'arte francese; ma - è pure significativo - con quella protogotica, anteriore a lui di almeno un secolo e scegliendo in questa i segni che ancora conservavano parecchio della plastica corposità romanica. Che non è fenomeno limitato alla pittura: si ricordi per es. il poema che non si può non dire gotico per il suo preziosismo e la sua mignardise, il De Civitate infernali di Giacomino da Verona - un contemporaneo di Giotto - i cui precedenti francesi sono pure anteriori di un secolo (per es. i Miracles de la Sainte Vierge di Gautier de Cotucy, + 1236) .

E non è il caso ricordi come in Dante i "quanta d'esistenza" delle figure e degli episodi sventino perpetuamente la struttura dionisiana e scolastica del poema; come il massimo dei poetici gotici italiani, il Petrarca, sia tale infine quasi soltanto in certe immagini snellificate, senza dir di Boccaccio dove certa aggettivazione leggiera è decisamente sopraffatta da quella magniloquente ed "eroica", e la struttura borghese dell'episteme trova il suo modello linguistico, non già nella paratassi tardogotica della poetica dell'avanture, ma in un recupero di sintassi latina che non potrebbe essere più spietato.

E' del pari sfocato, ritengo, parlare di "prerinnascimenti" o "protorinnascimenti" come d'una caratteristica dell'arte italiana, nel corso del Medioevo, distintiva rispetto a quella del nord. Di movimenti siffatti s'ebbero anche nell'Europa al di fuori dell'Italia: essi sarebbero attestati dal crescente "classicismo" che culmina nella prima metà del Duecento: in Germania, per es., già nelle sculture di Halberstadt, di Freiburg e di Wechselburg, e più ancora in quelle della generazione seguente (Strasburgo, Bamberg, Naumburg); in Francia dal famoso gruppo della Visitazione sulla facciata della cattedrale di Reims, alle sculture delle due facciate del transetto di Chartres, e più ancora, qui, nei resti dell'antica tribuna all'Incoronazione del portale di St. Etienne a Beauvais, sculture della cattedrale di Laon, etc.; in Ispagna, per es., dal famoso "Portico della Gloria" (1188) della cattedrale di Santiago de Compostela fino alla porta del transetto settentrionale della cattedrale di Burgos, etc. Ma si tratta in realtà di un progressivo allontanarsi dagli schemi bizantini dominanti in periodo ottoniano verso, più che un classicismo, un "naturalismo", un'attenzione più avvertita per gli eventi di questo mondo - che si rivelano anche nel campo dei significati in modificazioni iconologiche in senso "umanizzato" quali quelle che intervengono per es. nel vecchio tema apocalittico del Giudizio, per es. nella lunetta del portale centrale del transetto sud di Chartres.-

Specie in periodo propriamente gotico, non deve trarre in inganno certa accentuazione volumetrica, per es., la "rotondità" delle statue della facciata occidentale di Chartres, in cui s'è voluto vedere verso il 1150, in Francia, una conquista "protorinnascentale" della plasticità corporea del tutto tondo etc. . In realtà codeste statue appaiono volumetriche perchè s'adeguano al carattere di isolamento plastico che è imprescindibile nelle colonne; ma sul piano dell'immagine la loro resa è ancor lineare e bidimensionale: si compongono, come un bassorilievo, col piano delle superfici architettoniche; inoltre obbediscono rigidamente alla disciplina verticalistica di tutto il sistema tettonico ed al principio gotico della frantumazione del "pieno" murario: sono insomma volumetriche e "prerinnascentali" quanto possono essere le colonne e i capitelli della cattedrale. La loro subordinazione all'architettura è totale; a differenza di quel che avviene in Italia (portali di Ferrara, per es.) dove proprio l'impulso invincibile a non subordinarsi all'architettura porta a sconessioni strutturali, ad incoerenze linguistiche. -

In ogni modo codesta corposità dell'alto gotico è un lascito romanico che viene presto sopraffatto (in Francia intorno alla metà del Duecento) da una stilizzazione a stratta, formale stereotipa, dal trionfo del linearismo calligrafico decorativo, che alla fine cercherà di aggrapparsi ad un filo di realtà volgendo a temi aulici o mondani, come ho cercato di spiegare in un mio vecchio corso dedicato alla pittura gotica internazionale fino a Pisanello.-

### VIII

Ed anche nel campo delle poetiche, e dunque del modo di intendere l'arte e di parlarne, a cominciare dai termini stessi di ars e di scientia che tanto spesso ricorrono nelle discussioni per la fabbrica del duomo di Milano non c'è dubbio che esista una Koinè europea - come vedremo meglio più innanzi -. Italiani, francesi e tedeschi decodificavano in maniera largamente analoga i medesimi segni linguistici. Per tutti ars, ovviamente, non significava quel che arte ha significato per noi fino a ieri; ma soltanto la technè, il mestiere fatto bene; "recta ratio aliquorum facendorum", secondo la definizione di San Tomaso. E gli italiani, in particolare i lombardi, erano, per secolare, ininterrotta tradizione di maestranze murarie eccellenti, in possesso d'una ars così intesa ben più dei Francesi o tedeschi, o nordici in genere, ai quali del resto l'avevano in buona parte insegnata, come vedremo.

E pure "scientia" aveva un significato ch'era in rapporto al codice dominante in tutta l'Europa, nel Medioevo. Per restare all'arte, e in particolare all'architettura: scientia in questo contesto significava anche per gli italiani che la codificazione dell'articolazione degli spazi, fondamentale in architettura, si basava sulla geometria, ch'era poi ovviamente la geometria di Euclide, dove gli elementi di prima articolazione erano le unità spaziali o chorèmi, quelli di seconda articolazione gli stoichèia, composti in sintagmi più o meno complessi, etc., ma senza dei quali ogni discorso architettonico rimaneva privo di senso. E' per noi oggi di facile osservazione che il fatto che l'architettura (e, in altre loro misure le altre arti della visione) sia descrivibile sulla base di un codice geometrico, non comporta che l'architettura in quanto tale si fondi sul codice geometrico, Ma - poichè siamo partiti dalla fine, cioè dall'ultimo gotico - ,

occorre rammentare quali fossero le strutture fondamentali del pensiero in Europa durante il secolo XIV: da Giovanni Duns Scoto, per intenderci, fino a Guglielmo di Ockham: come in modo analogo a quel che avveniva nell'architettura e nelle altre arti, questo pensiero si fosse andato allontanando dal rigore sistematico del codice di riferimento che l'aveva connotato nel Duecento. Sono d'accordo, che i nominalisti non furono quei "dissipatori" che si diceva una volta e che piuttosto la pur viva rielaborazione delle dottrine aristoteliche di fondo sotto l'impulso anche di elementi d'origine storica, attraverso i commentari di Boezio e l'opera di Prisciano - portò, nel Trecento, ad una spiccata preferenza per le ricerche di logica, la quale a sua volta fu veduta sempre più sotto l'aspetto formale e quindi spinse all'estremo punto di crisi il formalismo tautologico sempre implicito in ogni forma di pensiero deduttivo. E la "logica" dell'architettura espressa dalla scienza geometrica, aveva, parallelamente, in buona parte scontate le intenzioni "funzionali" ancor determinanti nel Duecento, per es., nel pur goticissimo Villard de Honnecovurt ("une manière pour légèrement ouvrier", dice nel suo Album), non valeva per sé, come scienza appunto - ma scienza per usare la locuzione di Guglielmo d'Ockham, sermocinalis, che vale de virtute sermonis; la cui funzione cioè consiste nel manipolare le strutture del linguaggio, invece di ipostatizzare queste strutture (come avviene nell'alto gotico) in una "scienza" della Realtà e della Mente. E vedremo che il tardo gotico, detto fiammeggiante, col suo abbandono incontrollato al "principio" della controcurva ed al gioco delle vegetazioni parassite, appare come una vera e propria "manifestazione" linguistica - di tipo, per intenderci, sofisticato - .-

## IX

Osservo tra parentesi che parlare d'architettura in termini semiologici mi sembra legittimo - e del resto ne ho spiegato le ragioni nel commento al Questionario, ed altre ne vado esponendo nel corso parallelo di Storia della Critica d'arte. - Riassumo qui, molto brevemente: non c'è dubbio che l'architettura - e più in generale le arti della visione - proponcano modelli di comportamento ed instaurino un

campo di comunicazione che, per essere affidato a segni non verbali, non è per questo meno reale. Un edificio denota il modo di essere fornito d'uno spazio, definito formalmente da certi segni polivalenti. Per es. - per restare nell'ambito del gotico - la crociera d'ogive è uno di codesti segni, il quale denota la funzione d'essere agibile d'uno spazio coperto in tal maniera. Esso è paragonabile al fonema, che non è dotato di significato autonomo; perchè scatti il significato occorre che intervenga la referenza ad un codice, che si costituisca nell'ordine diacronico, al di fuori della denotazione, data dalla sola "presenza" del rapporto unilineare tra simbolo e referente: nel noto triangolo di Ogdon e wards esso costituisce il vertice della referenza appunto: dove interviene il codice della connotazione, il quale non è poi che quel che si dice l'ideologia, nel senso meno pregiudicato del termine. Appunto delle crociere d'ogive ho seguito altra volta la lunga vicenda nella serie sia storica che geografica: dall'architettura romana alla bizantina, da questa all'islamitica e poi col passaggio degli Ommayadi in Ispagna a quella araba del califfato di Cordova; di qui alla mozaraba, che la cede infine al tardoromanico francese, soprattutto borgognone e normanno, per il tramite probabilmente delle maestranze di costruttori lombardi attivi in Catalogna, i quali la portarono in patria (navata del S. Ambrogio di Milano) donde i grandi vescovi costruttori lombardi Guglielmo da Volpiano (attivo in Borgogna e poi in Normandia) e Lanfranco di Pavia (attivo in Normandia e poi in Inghilterra) la trasferiscono in quelle terre del Nord Europa. In tutti questi trapassi, che seguiremo meglio nelle prossime lezioni, la crociera, che si trasmette specialmente nella classe delle cisterne sotterranee (il che spiega tra l'altro come la locuzione castigliana derivata dall'arabo: bòveda de aljive, che vuol dire appunto volta di cisterne, sia divenuta in Francia croisée d'ogive a indicare la volta ad archi "spigati" delle cattedrali) il segno crociera: dico, non solo nella sua consistenza strutturale, si stacca sempre più (specie nella fase araba) dalla massa muraria, e denota sempre, indifferentemente dal significato dunque, la funzione d'agibilità d'un determinato spazio; ma connota significati diversi, secondo il variare dei codici di referenze, cioè delle ideologie che reggono i contesti della cultura. È sta il fatto che codeste strutture sono, nel Medioevo, diverse in Italia e nel nord Europa. La differenza - se vogliamo compiere l'esercizio fenomenologico d'una ricerca di Sinngenesi - ha origine nel diverso modo di mettere in forma e di simboleggiare il mondo. Per un'informazione non credo esauriente ma

sufficiente su ciò occorrerebbe ora attraverso l'esercizio di "messe in parentesi" successive, risalire parecchio all'individuo nella storia, almeno fino al momento - intorno al IV millennio av. C. - in cui, nel bacino orientale del Mediterraneo, si fondano le città. Il che, com'è noto, importa una rappresentazione del mondo, che non è più a grado dello spazio vagante o nomadico, inteso come tragitto; de' cacciatori o coglitori, ma di uno spazio strutturato come cosmo intorno ad un perno, degradante intorno ad esso per via di integrazioni successive, di carattere geometrico - vale a dire, logico -. Il logocentrismo, caratteristico delle civiltà europee almeno fino a Nietzsche, ha inizio con la fondazione delle città. E' chiaro che ad una tale organizzazione dello spazio corrisponde, parallelamente un'analogia organizzazione del tempo - che diventa calendarico -; e infine, la costruzione d'un codice di corrispondenze, che assimila via via al suo reticolo tutto il campo dell'esperienza. Questo, per l'innanzi itinerante, senza limiti preventivi, ora viene definito in un ordine che è stato detto raggiante, intorno al punto centrale (zigurrat, tempio, palazzo sacro, etc.) che è fisso, perchè segna un rapporto soltanto verticale immobile, dalla terra al cielo, dell'uomo con Dio. Il modo caratteristico di simboleggiare il mondo di queste prime città, e poi di tutte le culture urbane, è quello di integrare l'immagine per superfici opposte: il cielo, la terra, il punto dove ci troviamo e il più lontano orizzonte, finchè si venga ad un illimitato limite, che coincide con lo irricognoscibile perchè privo di segno, o, più propriamente, ha un segno che nega l'ordine o logos ed è perciò soggetto alla Nemesis che punisce ogni dismisura. Giacchè è chiaro che la città è una struttura che condensa, come in un prisma l'ordine cosmico, logocentrico (in principio era il Verbo) dell'Universo; è dunque un mesocosmo innanzitutto sociologico, e quindi linguistico o, a meglio dire, scritturale. Che infatti la scrittura (e dunque l'origine storica e la possibilità strutturale della filosofia come della scienza) nasce con la città, non è a caso; anzi possiamo dire che l'idea di scienza e l'idea di scrittura non hanno senso per noi che dopo un'origine ed all'interno d'un mondo, ai quali è stato già assegnato un certo concetto del segno (se non addirittura il concetto di segno): un mondo che è appunto la città, il campo epistemologico urbanizzato. E con la scrittura nasce la storia - che infatti da tre millenni associa la tecnica linguistica alla metafisica logocentrica del tempo unilineare irreversibile - e si fonda la verità: dalla quale tutte le determinazioni metafisiche - anche quelle cui ci richiama Heidegger al di là della onto-teologia metafisica - sono sempre insepa-

rabili dall'istanza d'un cosmo logocentrico o d'una ragione pensata nella discendenza del "logos", comunque lo si intenda: nel senso pre o postsocratico, nel senso medievale dell'intendimento infinito di Dio, nel senso moderno hegeliano o posthegeliano.-

X

La differenza di comportamento artistico tra l'Italia e il nord Europa nel Medioevo ha la sua radice, ritengo, nel diverso modo con cui l'Italia e il nord Europa recuperano faticosamente le strutture urbane, travolte dalle invasioni barbariche - che sono state una "irruzione di preistoria", come diceva Focillon: cioè una inserzione di "pensée sauvage", nomadico, in un campo epistemologico (quello dell'Impero romano) che era da secoli urbanizzato: cioè strutturato su una rappresentazione (anche artistica) del "mondo", a grado non del "codice" del tragitto, vagante e trasognato, dei nomadi, ma del codice delle integrazioni per valenze logiche (= geometriche) intorno ad un "centro", quale era, s'è già detto, l'idea urbana del mondo come cosmo. L'arte, che nasce e si elabora nella città è anch'essa, ovviamente, di carattere "cosmico": è statua che sta; è pittura che finge volumi; è soprattutto architettura di edifici non certo spostabili come le tende dei coglitori-cacciatori, ma ben radicati alla terra, per sempre - voglio dire destinati a durare, in un tempo che si prevede -; ogni opera d'arte d'una cultura siffatta (anche delle arti cosiddette minori); al limite, ogni oggetto costruito dall'uomo, è, strutturalmente, un punto di coagulazione d'uno spazio-tempo urbanizzato.

Diversamente dal nord dell'Europa che, come s'è visto, ripiega nell'astrazione d'una "logica" formalistica, l'Italia si manterrà, anche nei "secoli bui" dell'Alto Medioevo, sempre fedele alle strutture delle città, che cercherà, con una instancabile quanto commovente tenacia, di recuperare, in qualsiasi modo, piegando persino le metafore medievali a questo significato: fino a che ricostruirà le prime vere città dell'Europa postbarbarica: nel cui interno, anche nella dimensione sociale si articoleranno organicamente le classi, invece di sovrapporsi o di giustap

porsi - come chiese e palazzi si porranno ai crocicchi delle strade, o nelle piazze, urbane, invece di sorgere isolati in un vacuum ancora nomadico, come i conventi e i castelli del nord. -

Ciò porterà ad un intendimento, da parte dell'Italia, della struttura dei linguaggi artistici, come corpo organico invece che come massa: lo vedremo meglio in seguito. La funzione dell'Italia quale nazione-guida dell'arte europea in effetti coincide con questo recupero delle strutture urbane: vi è un manifesto parallelismo in quest'ordine. Per tutto il periodo di eclissi della civiltà urbana in Europa - specialmente durante il primo millennio dell'era cristiana - vi è in Italia un'innegabile povertà di conseguimenti artistici, rispetto all'Europa del nord. I "grandi stili" medievali non sono sicuramente opera italiana. E anche senza considerare in tutto l'atteggiamento francamente negativo di Roberto Longhi nel suo "Giudizio sul Duecento", rimane senza dubbio valida anche per noi l'intuizione dell'illustre critico, che la "grandezza" artistica dell'Italia s'afferma soltanto col Rinascimento (che è il trionfo della civiltà urbana) ed è preceduta, nel Trecento, dall'opera di quei "grandi" (Duccio, Cimabue, Nicola e Giovanni Pisano, Arnolfo, Giotto) la cui arte punta decisamente in questa direzione. In realtà, nel pieno Medioevo, l'Italia non ha nulla che stia alla pari per "invenzione" artistica, per es., alla cattedrale gotica.

Alla fine del Trecento la stagione gotica è al suo tramonto, e già albeggia quella, radicalmente italiana, del Rinascimento. Il gotico "si difende" declinando dalla realtà al sogno: nei poemi cavallereschi; nell'arte cosiddetta "internazionale", dove il "principio" urbano combatte contro il "principio" nomadico la sua ultima battaglia (o penultima: una ripresa s'avrà, dopo secoli, col Romanticismo). - In ogni caso, per quanto qui ci interessa, nell'architettura e nelle arti figurative assistiamo, già l'ho detto, ad un processo di "manipolazione" linguistica, la quale ovviamente rende più agevole la liberazione dei singoli sintagmi, ed il loro inserimento in altra struttura. L'esempio più calzante, e più vicino, ci è offerto, dicevo, dall'arte, specie dall'architettura, gotica veneziana. Della quale i singoli sintagmi sono infine quelli a loro tempo nati ed elaborati, ancora nella seconda metà del XII secolo e nel XIII, nel Domaine Royal dei Capetingi, a Parigi e in un raggio di circa cento chilometri intorno a Parigi; ma poi diffusi in tutta l'Europa del nord, e approdati infine anche in Italia, nella fabbrica del duomo di Milano. E' di qui che gli elementi del tardo -

gotico veneziano traggono origine - da questo inquieto e farraginoso cantiere -; ma, a Venezia, si inseriscono in una struttura diversa, che dà loro un diverso significato, anche formale. - Per intenderlo, dobbiamo dunque ripercorrere in breve la storia della civiltà "nobilissima et singulare" veneziana: coerenti con l'impostazione metodologica che abbiamo proposto all'inizio del nostro racconto. -



CAPITOLO II

L' ARCHITETTURA GOTICA VENEZIANA

I

Se qui vi fossero ad ascoltarmi architetti o studenti di architettura, essi saprebbero meglio di me che la maggiore delle loro impazienze, nei riguardi delle "ciacole" dei professori di "scienze umane", è nel fatto che questi, gira rigira, finiscono sempre col ripiegare sulla considerazione dell'architettura come oggetto tridimensionale, chiuso nel proprio volume, indagato magari secondo gli schemi rettorici delle sezioni auree e simili; ma in ogni caso astratto, non pure dal momento della progettazione, la quale non può a priori assumere nessuna idea dello spazio quale modello della realtà (con tutti i problemi che ciò comporta nel processo di sviluppo della stessa nostra messa in forma del mondo); ma avulsa persino dall'analisi a posteriori dell'edificio inserito nel contesto urbanistico, a sua volta considerato come una struttura "formata". Per contro vi sono professori, e storici dell'architettura, i quali si dolgono perchè i giovani avrebbero la pretesa di "buttare tutto in urbanistica"; in più anche di questa tenderebbero a minimizzare il momento formale, o della poetica, per accentuarne invece il contenuto sociale: talchè infine - protestano costoro - : se l'architettura diventa urbanistica, l'urbanistica a sua volta diventa sociologia.

E' chiaro che in questa querelle non si può essere che da una parte, quella degli architetti; ed io stesso, che non sono architetto, ma professore in una Facoltà di Lettere, e non mi sento di rimanere nella dimensione canonica della maggior parte dei miei colleghi; anzi, più invecchio, e più trabocco dall'altra parte. Del resto, è da più d'un secolo ormai che il movimento è in atto; anzi si può dire, che la sua funzione polemica sia esaurita. - Non è più in discussione che l'architettura, a qualunque poetica o tendenza faccia capo, non è riducibile al formalismo: se non altro perchè lo spazio stesso e la materia non sono un dato, che rifletta strutturalmente la teoria ideale della res extensa. La stessa integrazione, che sembrò rivoluzio

na, di forma e funzione, ormai non ha più la forza d'una categoria critica, quale aveva ai tempi del Bauhaus di Gropius: essa infatti presupponeva un'ideale autonomia dell'una rispetto all'altra.

Fatta questa premessa, forse inconsueta in questa sede, permettetemi almeno di richiamare alcuni concetti elementari - anche se spero ad alcuni di voi suoneranno ovvii - . Quel che si dice continuità, o apertura spaziale - che è alla base da più d'un secolo del movimento moderno dell'architettura - non significa altro se non che l'edificio non può più essere pensato, e formato, come oggetto chiuso in una sua dimensione privilegiata e pertanto contemplabile nel suo autòtes; ma come cristallizzazione, per così dire, d'uno spazio in via di formarsi, il quale spazio poi non è un vacuum ma è il campo dell'esperienza e dell'azione umane; e dunque supera l'individuum architettonico da ogni parte, e sventa anche l'antica distinzione tra esterno ed interno - che, semmai, dovranno recuperarsi come categorie relative non all'oggetto architettonico, ma alla situazione del soggetto che lo esperisce. E inoltre è chiaro che la stessa struttura urbanistica è ormai oggi del tutto aperta. All'analisi delle città attuali non si possono più, evidentemente, applicare le categorie critiche che sono valse fino all'Ottocento, cioè fino a che la città è rimasta una struttura, definita in sé dalle sue forme e dalle sue funzioni interne; distinta dalla cosiddetta natura, la cui immagine era invece, possiamo dire, informe; o, meglio, poco o nulla umanizzata: natura, appunto, intesa come polo dialettico alla cultura, e la cui funzione era elementare, riducibile allo sfruttamento agricolo, od alla percorribilità di strade il cui scopo fondamentale era quello di favorire la comunicazione tra i singoli nuclei urbani, etc. Oggi, è chiaro, la città non ha più gli antichi limiti, nè formali, nè funzionali: si sfrangia, si apre alla natura, la quale a sua volta diventa città, va sempre più assumendo dimensioni urbane: e la dialettica tra natura e cultura, si annulla. L'urbanistica moderna, cioè non irretita in qualunque modo da una retorica classicistica - come tende a portare sempre più la natura - parchi, zone alberate, etc. - dentro le strutture urbane tradizionali; così tende a strutturare urbanisticamente a poco a poco tutto lo spazio che in passato separava i singoli nuclei delle città: talchè possiamo dire che quella continuità, o apertura, spaziale, che s'è affermata col movimento moderno architettonicamente, cioè nell'edificio singolo, si verifichi anche urbanisticamente; anche per la città possiamo dire che, non pure l'opposizione, ma la stessa distinzione tra spazio interno e spa-

zio esterno vanno diventando sempre più indiscernibili. Ed è chiaro che, se la critica ha il compito di significare determinati oggetti d'esperienza definiti architettonici, la sua struttura semantica dovrà essere omologa ad essi, dovrà essere allo stesso livello logico. Perciò l'esigenza dei giovani d'oggi - di estendere almeno all'urbanistica i problemi classicamente limitati all'architettura, è legittima. Rimane naturalmente l'opportunità pratica di determinare le sfere specialistiche della ricerca, della progettazione e infine dell'insegnamento; ma questo è problema di divisione di lavoro, non di impostazione di metodo.-

Quanto poi alla tendenza, lamentata da certuni, della stessa urbanistica, di "scivolare" nella sociologia: anch'essa ha la sua giustificazione del tutto evidente. Il superamento del limite classico (che considerava l'opera d'arte, e dunque anche d'architettura, come un oggetto gratuito, deputato alla "pura" contemplazione dell'élites che potevan pagarsela) ha portato necessariamente dapprima a porre l'accento della stessa critica formale in valori non di contemplazione ma di funzione, poichè questi non sono verificabili al di fuori d'un discorso rivolto a coloro che, appunto di tale funzione fruiscono, è ovvio che la verifica delle strutture del corpo sociale sia divenuta addirittura pregiudiziale, per ogni critica. E insomma l'interrogativo di Jean Paul Sartre nel campo della letteratura: per chi si scrive? si pone anche nel campo dell'architettura e dell'urbanistica. Direi, anzi, con maggiore urgenza. Giacchè, a rigore, un uomo, se non può evitar di parlare, può rifiutarsi dal partecipare a quel gioco di segni, di simboli significanti, che è la letteratura. Ma nessun uomo può far a meno di vivere in uno spazio formato alla propria misura, o ad una misura ch'egli accetti come propria. Può far a meno di leggere; ma non di abitare; e dunque il per che e per chi si costruisce, è questione più vitale del per che e per chi si scrive. -

II

Questo preambolo potrà forse sembrare poco pertinente al tema del mio corso. Ma in effetti è stato necessario, perchè il significato autentico della struttura di Venezia, e in particolare di quella della sua stagione gotica, non si comprende se non si sono prima messe in parentesi le categorie critiche in qualunque modo legate ad un formalismo astratto. Io certo potrei ora - anzi sarebbe il modo più facile di condurre la lezione - enumerarvi gli edifici veneziani dichiarabili come gotici; classificarli nei consueti capitoli che dividono architettura religiosa da architettura civile; porre nel primo d'essi le chiese di S. Giovanni e Paolo, dei Frari, di San Stefano, della Madonna dell'Orto, di San Giovanni in Bragora, di San Giacomo dell'Orio, di Sant'Alvise, di San Giobbe, l'oratorio del Volto Santo dei Lucchesi e via enumerando; nel secondo, i palazzi Ariani a S. Samuele, Soranzo e Pisani-Moretta a S. Polo, Cavalli Franchetti a S. Vidal, Barbaro a S. Stefano; Giovanelli; Priuli a S. Severo; Pesaro a San Beneto; Bembo a S. Salvador; Van Axel ai Miracoli; Pisani a Santa Maria Zobenigo; e poi i due palazzi Giustinian, e Foscari e Zorzi, Contarini Fasan, Manolesso-Ferro, Bernardo a S. Polo, Bragadin a S. Giovanni e Paolo, Contarini dalla Porta di Ferro; la Ca' d'Oro, il Palazzo Ducale - per citare soltanto alcuni dei più vistosi: l'elenco supererebbe il centinaio, senza contare le inserzioni gotiche in edifici anteriori, o quelli che sono stati largamente rimaneggiati in seguito; etc. -.

Potrei ritessere fin dove possibile le vicende di codesti edifici; soprattutto fissare la data della loro nascita; e, in termini cronologici oltre che stilistici, distinguere le due grandi fasi: la prima, d'uno stile più arcaico e severo; la seconda, di stile fiorito, fiammeggiante, più fantasioso, più estroso. Infine, potrei scegliere alcuni campioni, e descriverli nelle loro articolazioni spaziali e nelle loro modulazioni plastiche, estrarre da essi ove possibile i moduli ricorrenti, le misure, e così via. Non lo farò e spero d'essere scusato se cercherò invece di tenere un discorso diverso, rinviando, per quanto può essere informativo, a quel che è reperibile nei benemeriti contributi a carattere manualistico. Non è che con questo si scansi l'impegno di storicizzare il gotico veneziano; anzi ritengo si dia maggiore concretezza al problema. -

III

Giova dunque riprendere l'argomento di poco fa, che è pertinente; perchè la cultura architettonica veneziana, come quella de' nostri giorni, non è di carattere classico. Venezia non è, non fu mai, una città classica; fin dall'origine la sua struttura fu dunque analoga, più che a quella della città antica o a quella del Rinascimento, a quella della città attuale - più semplice, s'intende, ma anche più coerente, forse - . Dal punto di vista formale, anzitutto; e ciò è storicamente spiegabile, perchè Venezia, il suo Kunstwollen lo eredita da Roma: dalla Roma anticlassica del tramonto dell'Impero. Non è il caso di ricordare ch'essa fu fondata dalle migrazioni successive degli abitanti delle ricche città romane della X Regio: da questa fuga commovente davanti alle invasioni dei barbari, di genti che portaron seco le tavole dell'antica legge e le reliquie della religione nuova. Nel ricordo ineliminabile della tragedia delle origini, i Veneziani non vollero riconoscere, per secoli, la legittimità, nemmeno culturale, dei nuovi stati dell'Occidente: e cercarono dapprima di ricostruire l'integrità dell'antica provincia romana, le cui strade terrestri erano state interrotte, riattaccandosi all'ultima capitale d'Occidente, Ravenna, per le vie del mare, libere perchè impervie ai barbari; legandosi infine con quella città ch'essi riconoscevano come l'unica erede legittima dell'impero di Roma, Costantinopoli. E' dunque storicamente ovvio, che alle basi della forma di Venezia vi sia il Kunstwollen romano; particolarmente, tardoromano: più particolarmente ancora, di quel gusto ch'ebbe l'arte del litorale, di Ravenna stessa. Un gusto ch'io ho definito abbastanza ovviamente "marino", perchè ha qualcosa di equoreo, nella liquidità e nella limpidezza del suo colore. I mosaici delle pareti, l'opus tessellatum dei pavimenti hanno davvero un carattere marino, nella loro chiarezza traslucida e come lavata: quasi che da quelle chiese o ville costruite sull'orlo del litorale e delle isole, la marea si fosse appena ritirata, lasciando in secco strati di ghiaia, di ciottoli variopinti, di frammenti di conchiglie iridate, serbanti ancora nel loro disegno la traccia curva delle onde.

Venezia eredita questa cultura artistica e questo gusto, al quale si mantiene, fundamentalmente, fedele per tutti i secoli della sua storia. Tracce di tale cultura sono

riconoscibili in parecchi temi architettonici veneziani, che non hanno paragoni altrove, e che rimarrebbero altrimenti in spiegabili.

Per esempio la tipica facciata del palazzo veneziano, della casa con torreselle: composta, dal Mille fino al Settecento, da un traforo di grandi polifore al centro inserito tra due cortine laterali piene (appunto quanto resta delle "torreselle"). Questa disposizione ha la sua origine nella facciata delle ville romane a portico centrale e torrette, di cui abbiamo immagini numerose, specie in mosaici africani, e di cui possiamo seguire l'evoluzione fino a quest'accogliamento veneziano, tratto probabilmente dalle ville marittime di cui era ricco l'alto litorale adriatico, fino a Brioni; ed era ricca specialmente Altino, che per le sue ville era detta emula di Baia. Il motivo non è, come potrebbe sembrare, come sarebbe in altra città, soltanto architettonico, ma è squisitamente urbanistico. Esso infatti non sta a sè, non è isolato nel singolo edificio, ma ricorre interminabilmente, come un tema musicale, in tutta la struttura della città. Inoltre, queste facciate non sono, figurativamente, relative al corpo del palazzo che sta loro dietro; ma al canale, di cui definiscono lo spazio: esse, legate insieme, sono le pareti di quello "spazio interno", che è il canale. Ciò è caratteristico di Venezia, ed è indice della continuità temporale dell'immagine di questa città: la quale porta ad una prevalenza, per così dire, dell'urbanistica sull'architettura. Nelle città di tipo "classico" - come Firenze, per es. - ogni edificio vale per sè: è un'opera d'arte risolta individualmente, chiusa in se stessa. Strade e piazze sono il collegamento esterno di singole unità architettoniche. A Venezia invece, il primum non è l'edificio singolo, ma ciò che lo lega agli altri in una continuità figurativa che è il canale, la calle; infine la città intera. Tale continuità naturalmente riconsacra il carattere fondamentale di superficie coloristica dell'immagine di Venezia: giacchè non vi può essere continuità tra forme plastiche, fermate, ancorate alla terza dimensione; ma soltanto tra forme che si svolgono sulla superficie: non plastiche, dunque, ma di colore.

Questa prevalenza, quasi prepotenza del Kunstwollen di Venezia intesa nel suo insieme, è infrangibile: sottomette a sè qualsiasi apporto esterno. Persino quelli, classici e plastici alla loro origine, del Rinascimento toscano. Tutto a Venezia diviene superficie e colore: il coronamento gotico - cioè di uno stile che all'origine è tutto energia lineare -

della Basilica di San Marco, e infine, come vedremo meglio tra poco, tutto il singolarissimo gotico veneziano; ma anche i motivi, tratti dal classico e monumentale fiorentino Leon Battista Alberti, e a Venezia trasformati da Moro Codussi in colore; anche il cortile quattrocentesco di Palazzo Ducale; persino il pesante manierismo del Sansovino. Quanto sia infrangibile questa coerenza, questa continuità di immagine cromatica della città intera, appare da indici infiniti, sebbene solitamente trascurati. Avrete osservato, per es., percorrendo il Canal Grande, nei punti dove sfociano canali minori, che i palazzi d'angolo hanno il fianco disposto obliquamente: vi siete chiesti qual'è la ragione figurativa di questa disposizione? E' semplice: è di assicurare la continuità di superficie delle pareti del canale. Il canale minore, dipartendosi verso la profondità, potrebbe fare un buco in questa parete, allusivo alla terza dimensione: l'obliquità del fianco del palazzo chiude questo buco, assicura la continuità dell'immagine. E' lo stesso principio tardoromano che indusse gli architetti delle basiliche ravennati a schermare le finestre con lastre di alabastro: in questo modo le superfici decorate a mosaico, tutte colore, delle basiliche, non avevano nelle finestre un buco, un'interruzione della loro continuità, ma soltanto un accento cromatico che si inseriva nella superficie. Altra volta, avrete notato, il canale laterale, poco prima dello sbocco, è cavalcato da un ponte (es. lo stesso ponte dei Sospiri): per la stessa ragione: per saldare l'unità della superficie e la continuità dell'immagine. O ancora, se il ponte attraversa lo "spazio centrale" - come è il caso del ponte di Rialto - esso non è perpendicolare alle rive, come sono per es. i ponti fiorentini sull'Arno, ma obliquo: perchè? Sempre per la stessa ragione perchè disponendosi obliquamente esso non interrompe la continuità figurativa delle due pareti laterali di quello "spazio interno" che è il canale.

Potrei continuare con gli esempi; ma l'ho fatto tante volte ormai e da tanti anni, che questo modo di leggere la città è divenuto adespote. Ora, per far un passo innanzi, importa precisare che, sebbene il Kunstwollen anticlassico di cui dicevo dianzi sia presente fin dalle origini, esso viene tuttavia affermandosi e chiarendosi progressivamente nei secoli; e, per un'affermazione ed un chiarimento siffatti, il momento gotico è di importanza fondamentale. E' dunque necessario sottolineare la continuità linguistica dell'edilizia veneziana nell'ordine diacronico anche nel passaggio - che ora ci interessa puntualmente - dal romanico al gotico: qualificazioni queste tuttavia - occorre precisare - che hanno a Venezia un significato singolare, e in buona parte

diverso che in altre zone d'Italia e d'Europa. Basti accen-  
nare a qualche particolare, tuttavia fondamentale; cioè nel  
l'ordine costruttivo, alla mancanza nelle chiese romaniche  
veneziane di copertura concreta, a volte, ed alla persisten-  
za in sua vece dell'antica tettoia, d'origine paleocristia-  
na, a capriate lignee; e nell'ordine propriamente architetto-  
nico, cioè nella divisione e composizione degli spazi, al-  
l'assenza della dialettica delle campate, che risultano an-  
nullate, fuse nel vano unitario delle tre navate parallele  
sboccanti in absidi eccezionalmente vaste, talchè anche per  
questo aspetto il significato architettonico d'una chiesa  
romanica veneziana - esempio tra i più ricchi e maturi il  
San Donato di Murano - si riporta a quello d'una basilica  
paleocristiana, per quanto possano dirsi romanici parecchi  
dei suoi singoli elementi di lessico. Un analogo modo di  
tradurre si ripete nel gotico: del quale a Venezia vengono  
travisate le due strutture linguistiche fondamentali: quel-  
la che, per intenderci, fa capo a Suger di St. Denis ed al  
gruppo delle splendide cattedrali del Domaine Royal - che  
finisce quasi con l'annullare le pareti, togliendo ad esse  
sostanza, riducendole ad una trama di linee ragnate contro  
un fondo immateriale di luce diffusa, tra le cui maglie pos-  
sono inserirsi coerentemente le splendide vetrate, dipin-  
te con la luce; ma anche quella più meridionale e corpu-  
lenta che fa capo al nemico di Sigeri, San Bernardo di Chia-  
ravalle. Giacchè anche qui le ogive romaniche (es. massimo  
la navata del S. Ambrogio di Milano) si articolano nelle  
crociere, ed hanno il compito di far convergere le diverse  
indicazioni di spazio nel pilastro composito: il quale rac-  
coglie in un unico nodo, in una suprema sintesi insieme  
strutturale e figurativa, tutte le direzioni dello spazio  
della basilica. Inoltre anche nel gotico cistercense - che,  
come noto, ha maggior azione in Italia - le ogive, co-  
struite non più ad "opus romanense" ma ad "opus franci-  
genum", cioè svincolato dalla massa, attingono lo stesso si-  
gnificato, per l'impiego coerente dell'arco acuto e del pi-  
lastro polistilo: creano un contesto di linee, le quali  
non si svolgono più, come nel seguirsi degli archi a tutto  
sesto, in un'onda ritmata dai punti di caduta perchè il rap-  
porto costante tra raggio e corda le assicura una legata suc-  
cessione di cadenze: l'arco acuto è spezzato, perciò contraddi-  
ce l'idea del peso e appare irrelativo alla sostanza, anche  
se nel gotico cistercense la trama delle nervature non si cam-  
pisce sulla trasparenza, ma sulla parete piena.-

IV

La quasi cavillosa connessione d'una sintassi siffatta non fu probabilmente compresa, certo non fu accolta a Venezia, nemmeno nelle più gotiche delle sue chiese - ancorchè piuttosto tardive -: Santa Maria dei Frari (1250 - 1338); S. Giovanni e Paolo (del tardo Trecento). Dove senza dubbio vi sono archi acuti, e v'è la copertura in muratura di croisées d'ogives. Ma in luogo de' pilastri polistili vi son colonne: tutto il sistema di nervature che salgono tra i valichi e al sommo s'incrociano nelle ogive non ha la sua continuazione logica lungo pilastri che li raccolgano: si interrompe, tagliato all'altezza dei capitelli; con evidente incoerenza, accentuato dai tiranti orizzontali, che spezzano la verticalità caratteristica dello spazio gotico. Sicchè la linea, non intesa come qualificazione pittorica delle superfici, ma sentita nella sua autonomia, nella coerenza della sua continuità, manca ai Frari; e in sua vece si perpetua l'antica disposizione degli spazi, per la quale i profili delle masse e dei piani anzichè svincolarsi da questi e coordinarsi in una autonoma sintassi lineare, vengono assorbiti dalle masse; che, fondendosi, ricostituiscono l'unitaria spazialità paleocristiana e la traducono in colore. Il medesimo può dirsi di S. Giovanni e Paolo; e pure sono le chiese più gotiche di Venezia. Nelle altre, per es. in quelle trecentesche di Santo Stefano, di Santa Maria del Carmine, di Santa Maria della Carità, di S. Gregorio, della Madonna dell'Orto, scompare il transetto - e quindi si elimina in pianta la dialettica, fo per dire scolastica, disputata in alto dalle crociere - e in S. Stefano, S. Giacomo dell'Orio, Santa Caterina (e, s'intende, in numerose chiese gotiche d'influenza veneziana in terraferma) anche la volta e crociera è sostituita dall'antico tetto a capriate, che prende la forma di carena di nave; e per tanto ribadisce ancor più il carattere d'una fedeltà così singolare.

Un analogo impegno di fedeltà si riscontra nell'edilizia gotica profana di Venezia, per tanti lati più interessante di quella ecclesiastica. E qui non solo giova, ma è necessario il ricorso ad una "storia sociale" dell'arte; o, a meglio dire, il richiamo a quei contesti sociali, che hanno valore per noi, non in se stessi, almeno in questa sede; ma perchè la loro struttura funzionale e semantica e omologabile (riducibile allo stesso livello logico) alla struttura formale dell'architettura e dell'urbanistica che vi cor-

rispondono.

La fedeltà, si riscontra nella persistenza dei temi edilizii fondamentali, pur nel susseguirsi degli stili: in primo luogo il "tema" della "casa con torreselle", cui accennavo anche poco fa. Essa nasce, già l'ho richiamato, dalla villa tardoromana; poichè non bisogna dimenticare che la città di Venezia, che è divenuta la città più artificiale, forse, che esista: - tutta opera dell'uomo, a cominciare dal suolo stesso, consolidato con palafitte contro l'erosione dei canali e il flusso delle maree - nacque in virtù di isolati insediamenti fondiari: in queste isole, per l'innanzi quasi deserte, giunsero dapprima singole famiglie di pionieri, che impiantarono sui dossi più elevati le loro residenze, ripetendovi le strutture delle ville di terraferma; e della sterpaglia arenosa circostante fecero broli, stalle, orti, fin dove arrivava il podere di ciascuna. - In effetti, Venezia sorse come una costellazione di insediamenti padronali, di tipo più agrario che marittimo. E i primi arrivati, naturalmente, costituirono l'aristocrazia - le grandi famiglie numero uno della gerarchia - e, s'intende, le loro case prevalsero anche formalmente, su quelle dei successivi coloni: intorno alla villa (o "casa con torreselle") si vennero aggregando abituri di servizio, formalmente quasi in qualificati, intorno alle corte. Poi, nell'alto Medioevo, e fino al romanico pieno, s'ebbero due fatti, che ritengo di notevole importanza: una progressiva socializzazione della popolazione veneziana, che ormai occupava pressochè tutto l'arcipelago, e, conseguentemente, una fusione delle primitive fattorie in organismi sempre più vasti e articolati; e un progressivo orientamento degli interessi economici (e insieme politici, s'intende) verso lo sfruttamento dell'acqua, che si rivelava assai più redditizio di quello della magra terra. -

L'antica villa quindi divenne sempre più uno scalo, un fondaco; il suo prospetto principale fu quello sul canale; la sua funzione principale si orientò sempre più verso l'acqua e subordinò a tale orientamento insieme la funzione e la forma. Lo schema della "casa con torreselle" del resto si prestava singolarmente a una bisogna siffatta. Il corpo centrale al fianco terra rispondeva alla funzione di far comunicare la via d'acqua, per la quale arrivavano le mercanzie, con le vie di terra retrostanti, dove le mercanzie si smistavano al loro destino, attraverso il portego, il vasto androne che l'occupava quasi interamente; mentre i vani laterali nelle torreselle fungevano egregiamente da magazzini. Di sopra, ai piani nobili, la partitura degli spazi

si ripeteva: in mezzo v'era la gran sala spalancata il più delle volte sul canale attraverso la polifora che ne snodava tutta la fronte - cui rispondevan le finestre dal lato opposto - ai fianchi, nel corpo delle torreselle, le stanze. Questa disposizione è assolutamente tipica, e non soltanto sulla laguna, dove sorse da quell'origine e per rispondere a quella funzione, di cui dicemmo; essa si diffuse in terraferma, fin dove giunse il dominio di San Marco: possiamo dire che fino all' Ottocento la casa divenuta tipica anche modesta, anche di campagna, seppur possa non conservare la facciata a torreselle, riflette il più delle volte lo schema della grande sala centrale e delle quattro - nelle forme più semplici - stanze laterali.

In una casa siffatta il brano di maggior impegno, più significativo anche dal lato formale, è senza dubbio la facciata: per cui è stato possibile affermare - ed io stesso l'ho scritto più d'una volta - che l'architettura veneziana (a confronto per es. con quella fiorentina) è un'architettura di facciate. Ciò risponde ovviamente al tipico gusto veneziano, che richiama poc'anzi, per le superfici continue di colore e di ritmo, ed a quel prevalere veneziano dell'urbanistica nell'architettura, cui pure accennavo, per cui tali superfici qualificano formalmente, più forse che l'edificio cui appartengono, quello che a loro riguardo diventa uno "spazio interno": il canale, il campo, la calle. Ma senza dubbio v'è un processo evolutivo, che non va trascurato. Scrissi altre volte, tempo fa, che le facciate veneziane sono grandi transenne, che ripetono interminabilmente i medesimi schemi di partiture, il cui valore figurativo rimane sostanzialmente analogo se il disegno delle finestre, delle polifore, muta nei secoli passando dall'arco a tutto sesto del romanico - magari variato da inflessioni mistilinee di tipo moresco - all'arco acuto "in due punti" del gotico trecentesco; agli enjambements, gli intrecci, i rosoni del gotico fiorito quattrocentesco, infine ai robusti sestri del Rinascimento, etc. - L'osservazione è piuttosto ovvia, ed è valida, in un senso generale; giova tuttavia attenuarne la perentorietà, e soprattutto articolarla più sottilmente nell'ordine diacronico. -

V

Insomma è utile ora fare un po' di storia, cioè esporre anche notizie, che valgano tuttavia al nostro scopo, che è quello di trarne risposta al perchè la "forma" di Venezia sia quella che è divenuta. Ho già accennato alla nascita di questa città: una nascita di fortuna, che imprime ne' suoi abitanti un trauma psichico, analogo a quello che si producono spesso nell'infanzia dei singoli uomini ed avranno poi una funzione ineliminabile per tutta la loro vita. Volendo ritessere una storia culturale alla maniera di Malinowski e più di Marcuse, cotesto trauma delle origini fissa nel subconscio dei veneziani un "modello di comportamento", ch'essi seguiranno poi sempre non solo per costruire la loro città, ma anche per colonizzare terre sempre più lontane del loro impero. - Nei quattro secoli dal Mille al Mil<sup>e</sup>quattrocento Venezia, questo piccolo arcipelago abitato da fuggiaschi, diventa una potenza mondiale: fonda un impero che è anch'esso un arcipelago, nel quale si ripetono le sue stesse strutture. Dal 1000 al 1150 circa rimane volta a Bisanzio, crescendo in forza quanto questa si indebolisce per assalti esterni (Turchi, Normanni). Poco si interessa degli affari dell'Occidente, della stessa Italia (resta neutrale, per es., nelle contese tra papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV; etc.). Nemmeno in Levante le conquiste territoriali in quanto tali sembrano attirarla: la vicenda delle origini in qualche modo si ripete: le terre sono approdi che hanno valore nella misura in cui possono favorire (o intralciare, se in mano altrui) la mercatura. Perciò è con ritardo, e per non lasciare che i concorrenti pisani e genovesi ne approfittino a sue spese, che Venezia partecipa alle conquiste dei crociati in Terrasanta (presa di Caiffa, 1100, di Ascalona e di Tiro, 1123 - 1124). Gli imperatori bizantini non comprendono che si tratta soprattutto d'una lotta commerciale: ingrandiscono il quartiere veneziano a Costantinopoli (1148 - 1187), ma subito bilanciano questo favore accordando vantaggi simili a Pisa (1118-1192), ritirando i privilegi (1118-1126 ; 1171 - 1179 ; 1195 - 1198), mentre il popolo costantinopolitano massacra i mercanti veneziani in una sommossa (1182). Ed è soltanto dopo questo fatto che Venezia (la quale, come tutti coloro che hanno avuto un'infanzia difficile - come poi, tipicamente, l'Inghilterra - non perdona) si decide ad organizzare lo sviamento della IV crociata e la conquista di Bisanzio (1204); e fonda in Levante il proprio impero coloniale.

Ragioni analoghe "spiegano" quell'autentico paradosso, che fu la conquista veneziana della terraferma italiana (che portò all'approdo dello "stile gotico" tra le Lagune). Venezia ebbe inevitabilmente contrasti con gli imperatori tedeschi (Barbarossa, 1159 - 1177; Federico II, 1238 - 1240) e con quella loro "longa manus" che fu il Patriarcato di Aquileia, suo nemico mortale; ma con molta prudenza, giacchè i tedeschi erano il suo principale cliente. Ed essa rimane sempre anche culturalmente nell'ambito bizantino; sebbene l'impero dei Paleologi sia restaurato a Costantinopoli (1261) con l'aiuto dei Genovesi, che ereditano i privilegi veneziani. Genova perciò deve essere eliminata; e Venezia l'affronta in una serie di durissime battaglie navali (1261 - 1270; 1294 - 1299; 1351 - 1355; 1377 - 1381), dalle quali esce padrona del commercio del Levante; anzi, con la perdita dell'indipendenza di Genova dopo il 1380 e la decadenza inarrestabile di Costantinopoli, la sola talassocrazia del Mediterraneo. Da Bisanzio ottiene la restaurazione dei suoi privilegi (1265, - 1285, 1302), la ricostruzione del suo quartiere nella Capitale (1277).

A partire dal 1330 il pericolo turco trasforma tutti gli avversari possibili - per questo lato - in "proteetti". Avere libere le vie del Levante non è sufficiente: occorre potersi muovere liberamente anche sulle strade dell'entroterra, soprattutto quelle che portano ai paesi tedeschi; se le potenze più vicine (Padova, Verona, Ferrara, l'Austria, l'Ungheria) divengono troppo forti, o si coalizzano, Venezia corre il pericolo di vedere quelle strade interrotte, e con questo annullata o almeno compromessa la sua funzione fondamentale di "plaque tournante" degli scambi, di luogo dove si operano le compensazioni tra i diversi commerci. Occorre dunque debellarle o almeno tenerle a freno. Questa è forse la causa della conquista della Terraferma: un'impresa, per molti lati, paradossale.

Il primo paradosso è quello d'aver deciso questa conquista dal 1402 al 1454: i veneziani sostengono un mezzo secolo di guerre nel nord-Italia, proprio nel momento in cui i Turchi stanno sottomettendo il Levante. Essi non possono ignorare il pericolo mortale che li minaccia in Romania: la loro scelta dunque non si può spiegare che con l'urgenza d'un pericolo ancora più pressante (le giustificazioni economiche che si invocano - bisogno crescente di prodotti alimentari, per es., e sim. - non sembrano sufficienti). - In realtà, durante la guerra di Chioggia, Venezia aveva visto con terrore la coalizione di tutti i suoi più diretti avversari europei. Il re d'Ungheria, il duca d'Austria, i si-

gnori di Padova e di Verona si disputavano l'egemonia del Veneto: non era pacifico che il vincitore di tale contesa divenisse per ciò stesso padrone anche di Venezia (come pensano alcuni storici); ma senza dubbio aveva la possibilità di diventarlo. Meglio battere almeno i più vicini subito, senza aspettare che si formasse e consolidasse una potenza unificata, e dunque molto più pericolosa.

Secondo paradosso: Venezia, potenza navale (il suo arsenale è il maggiore del mondo) improvvisa un'armata di mercenari con la quale batte potenze militari terrestri tradizionali.

Terzo paradosso: la formazione del dominio di terraferma: cioè l'annessione alla repubblica di vasti territori, di grande prestigio, d'antica e in parte diversa civiltà; e la loro rapidissima assimilazione. Come contropartita v'è il pericolo del potere personale di condottieri come il Carmagnola o Francesco Sforza, e, dentro la stessa struttura governativa, la conversione di taluno come il doge Francesco Foscari all'idea di un imperialismo sistemati- co, che fa supporre aspirazioni ad un potere personale. La repubblica reagisce radicalmente: elimina il Carmagnola e depone il Foscari: la sua diffidenza "mercantile" contro l'emergere di personalità fuori serie s'afferma in modo significativo. Venezia fa la pace del 1454 non soltanto per paura dei Turchi che avevano preso Costantinopoli (1453) o della coalizione che si preparava in Italia tra Milano e Firenze, etc.; ma anche per timore che nel suo interno emergesse il predominio d'una persona o d'una famiglia - come vedeva avvenire in altre città d'Italia -.

In ogni caso, i Veneziani conquistano la Terraferma con straordinaria rapidità (con una guerra lampo per molti aspetti di tipo israeliano: anch'essa infatti era in Europa una potenza territorialmente minima, aggrappata ad un lembo di terra, ancora più sproporzionatamente esile di quello stesso di Israele) dopo averle voltato le spalle per secoli. Questo portò a conseguenze molto importanti anche sul piano culturale: della stessa cultura artistica. I paesi conquistati infatti non avevano nulla di un banale hinterland. Compren- devano città tra le più ricche, più prestigiose, più popolose d'Italia (Verona, Padova, Brescia), ciascuna con una propria storia, una propria cultura, una propria struttura sociale e politica diversa dalla veneziana: per l'importanza che vi aveva conservato la nobiltà rurale; la funzione della borghesia - artigiani, banchieri, etc. - nelle città; la tradizione principesca e ghibellina rappresentata da dinastie illu-

stri e coltissime, specie nel Trecento, come quella degli Scaligeri a Verona e dei Carraresi a Padova; il tutto legato culturalmente all'Italia e all'Europa. Infine: Venezia aveva instaurato il suo dominio su società che le somigliavano assai poco, e che d'altronde essa, per sua natura e secolare abitudine, non aveva intenzione nè interesse di assimilarsi. Al momento della conquista, erano in atto in Terraferma fenomeni culturali tra i più brillanti d'Europa, come, a Verona, la scuola pittorica tardogotica che culmina in Pisanello; o, a Padova, l'Università, e l'arte di Andrea Mantegna. Nulla di paragonabile, per altezza culturale, a Venezia che per tutto il Trecento continuò ad attardarsi in una, commovente ma sterile, fedeltà bizantina ormai anacronistica.

Rimane perciò quasi inspiegabile la rapidità, presso chè fulminea, della "venezianizzazione" di quelle terre, che in breve divennero - quel che più conta, per amore, non per forza - veneziane quanto lo stesso arcipelago della Laguna. Quali ipotesi possiamo fare per questo fenomeno, quali "ragioni" trovare? Ben poche, di quelle avanzate, sono in tutto soddisfacenti. L'ipotesi "razziale" è sempre debole. Più valida, secondo me, è quella della "saggezza amministrativa", proverbiale, dei Veneziani. Con la conquista, caddero le barriere ai commerci, Venezia si arricchì a dismisura, divenne "la più trionfante città" (Comynes) d'Europa. Essa poté inquadrare le terre conquistate in una amministrazione molto meglio organizzata di quella dei suoi predecessori, e nello stesso tempo meno bisognosa di gravare la "mano fiscale", appunto perchè più ricca. Ma nemmeno questo è sufficiente: quelli che mi sembrano più determinanti invece sono due fattori, che non vedo rilevati dagli storici forse perchè apparentemente "inafferrabili". Il primo, è che Venezia fu, dalla nascita, una città: tutta e soltanto città; tutta "artificiale", tutta costruita dall'uomo: esemplare dunque per questo lato nei riguardi dell'entroterra che pur essendo più "europeo" (cioè essendo passato attraverso l'esperienza feudale, postbarbarica, che invece Venezia praticamente non conobbe) era pur sempre italiano: partecipava cioè di quella nostalgica, connaturata tendenza al recupero delle strutture urbane, che è appunto quel che distingue, nel Medioevo, l'Italia dall'Europa del nord. Il secondo, è che Venezia era divenuta - attraverso i secoli, da quello della sua nascita, al momento della conquista della Terraferma - non solo una città, ma la capitale d'un Impero: insieme cervello e plesso solare d'un dominio di terre e genti disparate, di humus culturale diverso, e per questa sua funzione appunto non aveva elaborato soltanto un sistema amministrativo

adatto, ma anche quella capacità di vaglio culturale, che è appunto ciò che qualifica le vere capitali rispetto alle provincie. Vedremo meglio, col seguito del corso, a proposito della creazione, elaborazione, diffusione dello "stile" gotico appunto, la funzione, analoga, che ebbe e in parte conserva ancora, Parigi nei riguardi del resto della Francia. Vere capitali siffatte non potrebbero vivere senza l'apporto delle provincie: la cultura, la stessa popolazione di Parigi sono composte in misura preponderante da immigrati, spesso anche non francesi; ma essi diventano tutti dei parigini, accolgono come cosa propria quel "modello" di cultura che il vaglio qualitativo di Parigi propone, e va continuamente rinnovando, pena la decadenza e la morte: perchè la funzione è, precisamente, questa. S'intende, che i contenuti d'una cultura siffatta vengono in buona parte di fuori; ma è la capitale che li vaglia, accogliendoli o respingendoli, in ogni caso dando ad essi quella sanzione, che infine li rende validi anche in provincia. Venezia nel Quattrocento è davvero un caso tipico in quest'ordine, anche nel campo dell'arte, persino in quello della sua arte per definizione: la pittura. Lo slancio artistico è, nel Quattrocento, comune alla Terraferma e a Venezia; ma in Venezia stessa appare comparativamente d'una debolezza singolare. I Veneziani, che già nel Trecento avevano avuto bisogno di chiamare Guariento e Altichiero (e il fatto che vi siano maestri come i Dalle Masegne o Antonio Veneziano che vanno a lavorare in Italia è eccezione che conferma la regola), e poi nel nuovo secolo faran venire Gentile da Fabriano e il Pisanello, e poi i fiorentini Paolo Uccello, Andrea del Castagno, il Verrocchio, Donatello e così via, sono decisamente poco provveduti di fronte a Verona, per es., con la sua splendida fioritura tardogotica da Altichiero a Pisanello, o a Padova dove la stessa bottega dello Squarcione era qualcosa di più vivo e dove si stava affermando l'arte di Andrea Mantegna. Perchè dunque nè Verona nè Padova, pur entrate a far parte del dominio della Serenissima, non divennero esse le capitali almeno artistiche dell'ampliata Repubblica? Certo la ricchezza ci fu per qualcosa, giacchè l'arte in fin de' conti è un'attività sontuaria. Ma non sarebbe stata sufficiente, se Venezia non avesse avuto la capacità di assorbire quei contenuti rendendo elastica la propria struttura culturale pur senza smentirla. V'è un movimento di diastole e sistole. I patrizi veneziani acquistano beni nei paesi conquistati, cominciano a costruire splendide ville in campagna; ma non per questo l'aristocrazia mercantile si trasforma in nobiltà rurale: lo "schema" veneziano rimane fin dove possibile anche nell'architettura e persino nei suoi modi d'approdo preferibilmente per via d'acqua (come per le ville lungo

la Brenta), etc. A seguito di questa esperienza irrompono nella letteratura e nell'arte, in certi modi di vita persino, lagunari, temi georgici per l'innanzi assenti: dalle icone "pietrificate" di Paolo si passa alle "aperture" atmosferiche e paesistiche dei Bellini o del Carpaccio. E in fine de' conti anche Giorgione è un uomo di Terraferma: la sua rivoluzione segna in certo modo l'avvenuta fazione tra un' episteme (1) rimasta per secoli marittima e mercantile, e un' episteme di uomini sedotti dal fascino svagato dell'atmosfera campestre. Ma, come Bellini e Carpaccio, anche Giorgione è veneziano - fino al punto di poter essere assunto come "figura simbolica" di tutta l'arte veneta -, e in tutto veneziani artisticamente sono i "grandi" del Cinquecento: Tiziano, Veronese, Bassano, il Pordenone, Tintoretto; sebbene nessun di essi, salvo quest'ultimo, nato tra le lagune (e lo stesso Tintoretto era di famiglia lucchese immigrata); senza dire dei minori, numerosissimi, e quasi tutti non lagunari. -

---

(1) Uso questo termine, naturalmente, nel senso che ad esso dà Michel Foucault (Les mots et les choses, Gallimard 1966), il quale lo ha "inventato" - ed ha scritto un libro di 400 pagine per spiegarlo - . In breve: secondo Foucault una cultura è un codice di ordinamento dell'esperienza umana sotto un triplice rapporto: linguistico, percettivo, pratico. Una scienza o una filosofia sono teoria o interpretazione dell'ordine. Ma esse non si applicano direttamente all'esperienza: suppongono l'esistenza d'un reticolo o d'una configurazione di forme d'apprendimento delle produzioni della cultura, che costituiscono già, in rapporto a questa cultura, un sapere al di qua delle scienze e delle filosofie. Questa rete è invariante e unica in un'epoca, in un territorio etc., che si definiscono, e dunque si ritagliano, in riferimento ad essa. Questo "sapere" (o altrimenti, il sottofondo d'ogni scienza "possibile") è ciò che Foucault chiama episteme: il disconoscerlo comporta, per la storia delle idee come per la storia delle scienze, ad equi voci tanto pesanti quanto ostinati. Per esempio, la storia delle idee nel sec. XVII, come la si racconta d'ordinario. " Si può bene - scrive Foucault (p.68) - se non si ha nella testa nient'altro che dei concetti bell'e fatti, dire che il secolo XVII segna la sparizione delle vecchie credenze superstiziose o magiche, e l'ingresso, infine, della natura nell'ordine scientifico. Ma quel che bisogna

VI

Conviene dunque interpretare, seppure in breve - anche per darci ragione dell'avvento del tardogotico e della sua trasformazione - la struttura di questa società veneziana dopo la conquista della Terraferma. Fondamentamente, la società veneziana rimane radicata alle attività economiche: il commercio, e tutti gli affari legati al commercio. Anche in questo si potrebbero riconoscere la presenza e l'azione dei "modelli" d'infanzia: già gli antenati dei veneziani eran gente d'affari, e, d'altronde, solo l'attività mercantile aveva potuto permettere ai colonizzatori delle squallide isole lagunari di sopravvivere prima e poi di arricchirsi. Nello stesso ordine si può porre l'attività artigianale, che, con l'elevarsi del livello sociale e l'allargarsi del raggio d'azione commerciale, si continua nella produzione di lusso. E' noto che l'impero veneziano ebbe sempre una estensione geografica sensibilmente inferiore all'estensione commerciale: di questa, anzi, le due direzioni principali: quella di Alessandria in Levante e quella dei paesi tedeschi in Europa, fanno a meno, fin dove possono, di dominazione politica. Tuttavia non va dimenticato che l'apogeo di Venezia - al quale essa si avvia proprio a seguito della conquista della Terraferma - è un apogeo guerriero: i mercanti veneziani sono uomini d'azione, combattenti, fin dall'origine: non potrebbero sopravvivere se non lo fossero. Il titolo che il doge assume dopo la spartizione del 1204 - signore d'un quarto e mezzo dell'impero di Romania - non è stato conquistato con mezzi pacifici.

Giova interrogare (rapidamente, perchè non stiamo facendo la storia di Venezia, ma solo fissando alcuni elementi del suo contesto culturale utili al nostro lavoro di "storia semiologica" dell'arte, in particolare dell'architettura

---

segue: (1) cogliere e cercare di restituire, sono le modificazioni che hanno alterato il sapere stesso, a quel livello arcaico, che rende possibile le conoscenze e il modo di essere di ciò che si vuol conoscere". Insomma l'episteme è ciò senza del quale non si saprebbe immaginare possibile una determinata cultura in un'epoca piuttosto che in un'altra, in un luogo piuttosto che in un altro, etc.-

tura) le strutture sociali che si formano in questo impero coloniale singolare nel Medioevo (esempio unico). Il sistema amministrativo, innanzitutto. Certi territori in Levante erano amministrati direttamente dalla Repubblica; altri erano dati in feudo a grandi famiglie. La collaborazione con aristocrazie locali, d'altronde tenui (arconti cretesi) era rara, la popolazione locale, almeno fino a che il pericolo turco non divenne gravissimo e imminente, rimaneva assente, se non nemica. D'altronde, non si deve mai perder di vista la singolarità dell'impero veneziano: il fatto, cui già accennammo, ch'esso non è per nulla, per tutto il Medioevo, di carattere territoriale: è composto da una legata costellazione di scali, cioè di punti d'arrivo delle vie di acqua. Giacchè, s'è pur detto, vi si ripete il "modello" della formazione di Venezia: la rete delle vie d'acqua costituisce la struttura-base, di cui le terre sono poco più che i margini, (esempio tipico la costa dalmata), da esse anche le costruzioni dell'uomo (architetture) si affacciano sull'acqua che, contrariamente a quel che avviene di regola e quasi dovunque, sono, esse, il punto di maggiore valenza, anche formale. Venezia si interessa dell'entroterra - che in caso di necessità, occupa - si direbbe solo nella misura in cui esso "serve" alle sue comunicazioni equoree. D'altronde, l'occupazione "per sè" di vasti territori non sarebbe stata giustificata dai proventi che ne avrebbe potuto trarre la metropoli: solo di alcune poche terre (soprattutto Creta) i mercanti veneziani poterono attuare un certo discreto afruttamento di tipo coloniale. Il comportamento degli amministratori veneziani lascia trasparire la loro formazione di uomini d'affari: i quali sanno, se necessario, riconoscere il momento in cui non solo la conquista di nuovi, ma la difesa stessa di territori già occupati "non sarebbe più stato un affare": sarebbe divenuta una impresa deficitaria.

Naturalmente, le cose cambiano al tramonto del Medioevo, soprattutto sotto la minaccia del sultano ottomano, la cui potenza si afferma dopo il 1330 c. e la cui disfatta di Ankara (1402) non fa che ritardare lo slancio inarrestabile. Contro questo pericolo mortale, Venezia allora appare come la protettrice dei piccoli stati cristiani minacciati: regno di Cipro, Ospitalieri di Rodi, ducato di Atene, principato di Morea, etc. - Estende allora il suo dominio (Corfù, 1386; Atene, 1395-1402; Morea, Epiro, 1444; Cefalonia, 1482; Cipro, 1489; etc.); ma è chiaro che lo fa per la necessità di tamponare più efficacemente l'avanzata turca, che sarebbe altrimenti travolgente. Giacchè sta di fatto che è talvolta la popolazione locale che ora, spontaneamente, domanda a Ve-

nezia d'assumersene la protezione (è per es. il caso di Salonicco, 1423 - 1430); e che gran parte di queste annessioni, utili nel quadro generale della difesa dell'impero veneziano, furono, singolarmente considerate, più di peso che di vantaggio economico alla metropoli: furono fatte in vista del futuro: una sorta di investimento di capitale - frustrato tuttavia e rimasto improduttivo per la conquista turca. La quale, non va mai dimenticato, interruppe a non grande distanza dal suo nascere il processo di colonizzazione culturale del Levante da parte di Venezia. Se quest'arresto - seguito da una regressione quasi istantanea - non fosse avvenuto (ma la storia evidentemente non si fa coi se) tutte le terre del bacino orientale del Mediterraneo sarebbero oggi al grado di cultura anche artistica che attestano per es. la Dalmazia o le isole ionie.

Un altro particolare va brevemente rilevato per darci ragione della struttura funzionale, ed anche formale dunque, non solo della particolare cultura mista del Levante veneziano, ma della stessa urbanistica ed edilizia tipica di Venezia, e da Venezia diffusa anche nell'entroterra veneto. Giova ricordare, cioè, il modo, come i mercanti veneziani erano organizzati. Tutto il sistema commerciale si reggeva in effetti su una duplice solidarietà.

1. - Solidarietà diretta dei mercanti tra loro. Essi formavano un tipo d'associazione particolare, la colleganza, che univa un prestatore, che stava a Venezia, ed un debitore, che faceva commercio in mare: il primo è spesso un mercante anziano e arricchito (tipo Pantalon), il secondo un principiante o un giovane mercante. Solo l'uomo d'affari che si mette in mare ha concluso un certo numero di colleganze con diversi prestatori di fondi, e ugualmente, colui che resta a Venezia ha ripartito i suoi fondi in un certo numero di navigli. Questa operazione limita i rischi, ma porta con sé una profonda imbricazione degli interessi dei diversi mercanti: di qui la tendenza (rarissima nel Medioevo come ai nostri giorni) ad agire in comune sulle diverse piazze commerciali dove si fanno gli affari.

Il sistema d'altronde ha il merito d'essere estremamente semplice, e si spiega col suo arcaismo (Venezia essendo la piazza commerciale più antica d'ogni altra); a sua volta questo arcaismo produce certe limitazioni (i Veneziani ignorano le assicurazioni marittime note ai Genovesi: considerano le banche come un mezzo di fare riserve e non di fare investimenti).

2. - Solidarietà indiretta per l'intermediario dello

stato. Lo stato veneziano, che è dominato dai grandi mercanti, si comporta come un consiglio d'amministrazione incaricato della gestione dell' "impresa" veneziana: si riserva la costruzione dei grandi navigli (l'Arsenale di Venezia è la più grande impresa industriale del Medioevo); obbliga praticamente i cittadini ad investire i loro capitali nel commercio marittimo (l'acquisto fondiario in Terraferma è proibito dopo il 1274 e verrà concesso solo dopo che la Terraferma sarà conquistata, cioè gestita dallo stato; mentre gli investimenti industriali sono limitati e controllati dal monopolio dell'Arsenale); li obbliga inoltre a noleggiare i propri navigli e a trasportarvi le proprie mercanzie (incluse le opere d'arte, sia quelle d'esportazione, sia quelle acquistate o razziate in Levante e destinate ad abbellire la "faccia" della città; escluse quelle appartenenti a stranieri); organizza esso stesso i convogli e fissa secondo le proprie informazioni i luoghi di destinazione (talvolta anche rende obbligatorio l'acquisto in comune per abbassare il prezzo); batte una moneta che, grazie a vigilanti cure, resta la più quotata nel bacino mediterraneo; infine gestisce esso stesso le sue colonie, scali abituali di quei convogli (il che non è di regola nel Medioevo: vedi per es. Genova).

Tutta questa struttura è largamente aleatoria ed esposta a rischio continuo (tempeste, pirati, genti straniere ostili che spesso male sopportano la presenza d'un quartiere veneziano nei loro porti, etc.) e non può reggersi che grazie alla conoscenza che i Veneziani hanno delle condizioni proprie ad ogni piazza commerciale: conoscenza non teorica ma fondata essenzialmente sull'esperienza e sull'insegnamento di scuole organizzate a questo scopo; ed alla loro rete di informazioni (ambasciate, spionaggio etc.), la migliore del mondo, che permette loro di trovarsi sempre per primi sui luoghi opportuni. Che significato ha tutto questo per la struttura della città? Venezia è la "plaque tournante" degli scambi: il luogo dove si operano le compensazioni tra i diversi commerci (ciò non escludeva naturalmente che vi fosse qualcosa di equivalente del tramping attuale, dove le compensazioni si effettuano da una parte all'altra). Ma il commercio era minoritario, e non era esso che procurava i redditi più importanti. Il maggior volume era dei prodotti che, acquistati su mercati stranieri erano portati a Venezia e di qui distribuiti per tutta l'Europa: sia dagli stessi Veneziani - per mare verso Bruges o Londra, per via fluviale verso l'Italia del nord - sia dai loro clienti, venuti ad acquistare a Venezia ciò di cui avevano bisogno (era il caso dei Tedeschi, soprattutto di Norimberga e di Augsburg). Talvolta il denaro guadagnato per-

metteva d'acquistare altre mercanzie sul posto (i drappi, per es., nei porti nordici); ma il più spesso i prodotti veneziani erano scambiati contro metallo prezioso col quale essi pagavano i loro acquisti in Oriente. Non è necessario rammentare casi di arricchimento favolosi come quello, celebre, di Andrea Barbarigo, o di citare le ammirate testimonianze dei visitatori stranieri, o l'elogio del mare di Tomaso Mocenigo (1423). Da sottolineare, che l'arricchimento agisce sul modo di vivere dei patrizi veneziani: sempre più il mercante si "sedentarizza" (si costruisce il palazzo a Venezia e la villa in campagna); abbandona il vecchio sistema della colleganza per la commissione, lasciando a "specialisti" la cura di viaggiare. Questa trasformazione agisce sul contesto culturale ed anche formale della città, ma non porta seco una regressione, Venezia resta, nel Cinquecento come nel Quattrocento, la città più ricca del mondo.

Tutto ciò (ed altro, che tralascio) è connesso con una struttura sociale, di cui la struttura urbanistica ed architettonica (e la stessa lingua e scrittura) sono un riflesso. Si tratta di una società aristocratica certo (non ve ne sono altre, fino alla rivoluzione borghese); ma non feudale (giustamente Machiavelli osserva che i patrizi veneziani non sono nobili perchè "non hanno castelli nè uomini per portare le armi"). In essa, anzi, tutto è calcolato per evitare che una famiglia prevalga sulle altre: governo d'una mediocrità voluta, d'un equilibrio studiato, che vale come struttura unitaria, nella quale le mene interne scoraggiano per la loro complessità. A questo riguardo, la deposizione di Francesco Foscari (1457) è il tipo stesso dell'avvenimento rivelatore, più ancora dell'esecuzione del Carmagnola. (I patrizi stanno sopra cittadini e popolani, dei quali controllano le istituzioni, senza che Venezia cessi mai d'essere un comune: ciò perchè essa è uno degli esempi più notevoli di coesione morale che ci offra la storia: le lotte di classe sono quasi assenti (certe rivendicazioni degli arsenalotti o dei vetrai di Murano non sono tali) perchè è interesse di tutti che una prosperità siffatta, di tipo mercantile, sia mantenuta e difesa. Questa unità si riscontra a molti livelli, persiste la coscienza delle difficoltà e della solidarietà delle origini, l'orgoglio di essere "speciali" ("noi siamo veneziani prima di essere cristiani"), di essere "figli primogeniti e privilegiati di San Marco", etc.: tutto sottolinea un particolarismo ed una tendenza di Venezia a situarsi in margine alle norme del Medioevo europeo). -

VII

La forma singolare di Venezia - veniamo finalmente alla conclusione che interessa in questa sede - non è tanto dovuta, come s'è detto, alla particolare "natura" su cui essa si eleva (altre città sono state costruite su arcipelaghi o reti di canali e nessuna le somiglia); ma alla propria particolare struttura culturale: giacchè una città è un fatto di cultura. Gli accenni che abbiamo raccolto convergono tutti a farci conoscere il carattere unitario, d'una continuità legata, dell'episteme veneziana: continuità scorrevole tuttavia, fondata non nella chiusa dipendenza di un centro mitico o sacrale, ma in una scioltezza aperta, discorsiva, tipicamente mercantile. La ricchezza dei singoli ad un certo punto confluisce nella ricchezza di tutti - così come la casa del privato "si riversa" nella facciata, la quale figurativamente appartiene al canale, al campo, alla calle, di cui godono tutti i cittadini - . La città è di tutti: nessuno stato italiano spende più danaro in costruzioni di utilità pubblica, e nella pompa delle feste (sposalizio del mare, etc.) di cui tutto il popolo veneziano è protagonista. E' significativo di questo particolare carattere del civismo e del patriottismo dei Veneziani (probabilmente derivato dal "modello" della solidarietà delle origini, quando tutti dovevano essere uniti per sopravvivere) il fatto che, nel vasto apparato delle spese pubbliche, i patrizi avevano il dovere di dare il buon esempio: la costruzione di palazzi e soprattutto lo splendore delle loro facciate sulle vie di tutti è appunto, come dicevo, uno di codesti segni: essi restano proprietà privata delle famiglie, non c'è dubbio, ma sono, insieme, un contributo alla magnificenza pubblica. E' noto il caso della famiglia del doge Leonardo Loredan, che fu condannata, dopo la morte di questo, ad un'ammenda, perchè le si rimproverava un'eccessiva parsimonia nelle proprie spese.

Nei primi decenni del Quattrocento -quando, in coincidenza con la conquista della Terraferma, avviene l'approdo tra le lagune del tardo gotico e poi del Rinascimento - anche Venezia ha il suo umanesimo, ma con caratteristiche originali, che pure attestano la continuità del "modus operandi" veneziano pur quando aderisce alla rivoluzione moderna. Lo si vede chiaro per es. nel sistema educativo che ha il suo indice nell'insegnamento . Questo, a Venezia, risponde in parte allo scopo di fornire quel bagaglio di nozioni che tradi-

zionalmente definiscono il mercante: il suo carattere strumentale e pratico in tal senso è attestato dal numero prevalente di scuole private che, dopo la lettura, la scrittura e il far di conto, insegnano la geografia, il diritto e le lingue vive - nel Medioevo naturalmente soprattutto il greco - : forniscono insomma la preparazione più opportuna al mestiere dell'uomo d'affari che naviga in Levante. Ma questo aspetto non è predominante, come è sembrato a taluno: non è radicato nell'episteme. Nemmeno nel patriziato e nella borghesia l'apprendimento degli strumenti funzionali per il commercio appare essenziale: il patrizio in effetti è uomo di stato quanto uomo d'affari: la sua carriera commerciale ha il più delle volte il suo risvolto in un cursus honorum. E al borghese sono aperte certe funzioni amministrative, che al vertice tendono a identificarsi con quelle del patriziato. Di qui la Scuola di Cancelleria del Palazzo Ducale, organizzata dallo stato stesso (decreti del 1402 e 1443), dove si imparano il latino, il diritto veneto, e rudimenti di archivistica. Quel che più importa rilevare è che, a seguito della conquista della Terraferma codesti corsi paralleli tradizionali sono fatti convergere nell'Università di Padova che, dopo l'annessione del 1405, corona l'edificio dell'insegnamento veneto. Una delle massime e più famose e brillanti Università d'Europa diventa in tal modo veneziana senza perdere nulla della sua antica autonomia (che anzi sarà sempre stremamente difesa da Venezia stessa, talvolta persino contro i padovani). La partecipazione dei nobili veneziani alla vita di questa Università è immediata: molti di essi vi insegnano, quasi subito (per es. Ermolao Barbaro, 1453 - 1493). Altro esempio di un "modus operandi" siffatto nell'accoglimento - e riduzione alla propria struttura - di dati culturali della Terraferma ci è offerto dalla letteratura veneziana, la quale assorbe progressivamente una corrente umanistica, d'un timbro tuttavia particolare. E mentre il Giustiniani aveva scritto una poesia popolare e dialettale, Pietro Bembo (1470 - 1547) scriverà in un toscano addirittura purista - oltre che petrarchizzato - . La figura di Pietro Bembo, non solo con la sua lingua e poesia, ma col suo modo di vivere, la sua passione per la campagna - tuttavia "urbanizzata" - di Asolo, etc. è tra le più rappresentative dell'episteme di Venezia divenuta capitale d'un dominio di terraferma. - Ancora un esempio interessante della funzione di "plaque tournante" di Venezia per il commercio, anche culturale (che mal si distingue alla fine dalla mercatura pura e semplice: il più delle volte cultura, specie artistica, e affarismo, sono una sola impresa) è dato da tutta la vicenda dell'insegnamento del greco, dalla fondazione d'una biblioteca greca e infine dalle stampe

rie veneziane.

E' una vicenda molto istruttiva e direi, paradigma tica di un comportamento siffatto. Nel Medioevo, s'è visto, a Venezia il greco era insegnato come lingua viva. Ma ecco come i Veneziani trasformano anche questo in un affare, traendo profitto dalle stesse contingenze storiche sfavorevoli del declino e poi caduta dell'impero bizantino. Sulla fine del Trecento, e nei primi decenni del Quattrocento, imperatori bizantini vengono in Italia a cercar aiuto contro i Turchi (Giovanni V, Manuele II, Giovanni VIII Paleologi), e Venezia è per essi, generalmente, tappa obbligata. Portano con sé eruditi come Demetrio Cidonio e soprattutto Emanuele Chrisolaràs (1350 - 1415) la cui presenza, com'è noto, contribuisce non poco al sorgere del cosiddetto Umanesimo. Ma è naturalmente nel Quattrocento che, a seguito delle conquiste turche, gli eruditi greci arrivano molto più numerosi, e senza speranza di ritorno, questa volta: ed hanno con sé un tesoro di manoscritti. Con Giorgio di Trebisonda, Demetrio Chalkondylas (1424 - 1511), Giovanni Lascaris (1445 - 1535), Venezia diviene il focolaio maggiore di cultura greca in Occidente: il dono di 600 manoscritti da parte del cardinal Besarione (1460) dà inizio alla Biblioteca Marciana (1473).-

I nobili veneziani si danno alla cultura greca: verso il 1500 esiste a Venezia un'accademia dove non si ha diritto di parlare altrimenti che in greco. Gli umanisti veneziani sono spesso specialisti di autori greci, come Leonardo Giustiniani (1388 - 1446) che traduce Plutarco in latino per metterlo alla portata degli intellettuali medii, etc. Un'impresa tuttavia divenne - in maniera ben veneziana - di straordinaria importanza: la stampa. Nel 1469 Giovanni e Vindelino di Spira installano la prima tipografia a Venezia; verso la fine del secolo, la città conta sicuramente un centinaio di tali officine: tante quanto tutto il resto d'Italia. Con la stampa, i Veneziani trasformano la cultura in affare. Ciò è tipico del loro comportamento, anche artistico: abbiamo visto per es. in un altro corso come essi inventino un surrogato relativamente economico dei preziosissimi smalti bizantini a partire dal tardo Duecento, producendo dei simili-smalti per mezzo di miniature su pergamena coperte di cristallo di rocca: con questa decorazione eseguono croci, cofanetti, altari portatili, etc., che diffondono, vendendoli, un po' dappertutto in Europa e persino nelle terre bizantine (il più antico esemplare noto è in un convento del monte Athos) riuscendo a scalzare i tanto più costosi smalti veri. Qualcosa di analogo faranno per es. con le vetrerie, surrogando i cristalli di Boemia con un mezzo-cristallo più economico ma di

effetto simile, con le ceramiche turche, con le lacche cinesi e giapponesi etc. Il loro artigianato, abile e attento, produce dei surrogati di cose rare e gran pregio, imponendoli sul mercato non soltanto per il loro prezzo inferiore agli originali, ma anche per la loro qualità che, prescindendo dalla materia, non ne rimane al di sotto: anzi spesso è di gusto e di stile eccellenti. Così non tardano ad accorgersi che anche la stampa è un'industria, che permette di realizzare profitti enormi. La stampa non soltanto di immagini, s'intende (anch'essa straordinariamente operosa), ma di libri. Venezia è la patria di adozione di Aldo Manuzio (1449 - 1515) un erudito fattoso uomo d'affari, che fonda una stamperia dove intraprende la pubblicazione di capolavori della letteratura e della filosofia greche: l'impresa è evidentemente resa possibile appunto dall'esistenza in Venezia di quel gran numero di manoscritti greci, di cui si disse. La formula editoriale di Aldo, il suo metodo di stabilimento dei testi, la sua corrispondenza coi maggiori umanisti fanno della sua stamperia il centro dell'Europa colta: talchè l'impresa commerciale restituisce per così dire alla cultura più di quanto abbia tratto da essa. Le conseguenze di questa industria sono incalcolabili. Per es., subito dopo la pubblicazione del testo greco di Aristotile, un insegnamento fondato direttamente su di esso appare all'Università di Padova (1497): sulla sua base si traggono concezioni filosofiche che non sono più nel solco del tradizionale aristotelismo (o averroismo) medievale; ma giungono per es. col Pomponazzi (1462 - 1524) a separare radicalmente fede e realtà, preparando così la Riforma. -

## VIII

Ora possiamo darci una qualche ragione semiologica dell'assunzione, non già dell'intera poetica, e nemmeno della linguistica, intesa nella sua globale coerenza, ma dei singoli sintagmi del tardo gotico, nella cultura artistica - in particolare architettonica - veneziana: il suo significato anche formale risulta profondamente diverso da quello d'origine, perchè viene inserito in una struttura architettonico-urbanistica, che è diversa da quella del resto d'Europa: della stessa Italia, della stessa Milano da cui pure l'ultimo gotico veneziano deriva, ed è invece contestuale con tutta l'e-

pisteme di Venezia al tramonto del Medioevo: che poi coincide con la conquista della Terraferma.

Abbiamo visto che già in periodo romanico i blocchi degli edifici a Venezia erano venuti occupando tutto il lotto dell'insediamento primitivo, inglobando la corte, e pertanto s'erano posti come cellule, come moduli del tessuto urbano. Il quale tuttavia rimaneva ancora in qualche misura sconnesso: perchè il carattere d'aristocrazia "gerarchica" della società veneziana dei primi secoli aveva fissato una prevalenza, sia dimensionale che formale, dalla residenza dei grandi su quelle del resto della popolazione, tenuta, anche specialmente, a distanza. Nel Trecento, l'omologazione "mercantile" della società veneziana è avvenuta; ed è appunto allora che, parallelamente, si colmano le lacune, e si crea quella continuità di forme, che doveva poi rimanere fondamentale, malgrado il susseguirsi degli "stili", nell'urbanistica della città. Ciò avvenne, ripeto, non soltanto perchè il carattere singolare dell'arcipelago, sempre scarso di terra, ed il crescere della popolazione, imponevano di costruire in tutto lo spazio disponibile; ma anche perchè, per le vicende che abbiamo riassunto, quasi non esisteva più differenza di livello tra i patrizi-mercanti ed i mercanti-borghesi. Nel solco della comune mercatura e della solidarietà civica s'era fatta avanti appunto la classe che usa dire borghese - non solo mercanti, ma anche artigiani, etc. -; il cui censo, spesso superiore a quello degli stessi nobili, consentiva di farsi il palazzo magari sul Canal Grande, e che non fosse in ogni senso da meno di quelli delle grandi famiglie, pure prendendo esempio da essi. Questo processo raggiunse il punto di piena maturità in periodo gotico: è allora che la raggiunta omologia del tessuto sociale del popolo veneziano si rispecchia nella continuità formale del tessuto urbano. Permangono sempre, non c'è dubbio, brani di più intenso e più assertivo significato (i palazzi maggiori); ma tutte le "pareti" della città si saldano in una continuità di ritmo: se avessimo il tempo potremmo indicare senza difficoltà i nuclei dove codeste suture sono più evidenti; e seguire il costituirsi delle caratteristiche "palazzate", proprio nel corso del periodo gotico, nei punti più significativi della "faccia" di Venezia: sul Canalgrande innanzitutto (per es. con l'inserzione dei palazzi Giustinian-Foscari in "Volta de Canal", o del palazzo Pisani-Almorò - forse il più tipico, assumibile addirittura quale paradigma, del gotico veneziano quattrocentesco); ma anche su rii minori, calli e campi (è particolarmente chiara codesta funzione di saldatura coloristica e ritmica per es. dei due palazzi Molin e di ca' Zaguri, in campo San Maurizio; Gritti e Duodo in campo Sant'Anzolo; di ca' Donà,

dei due palazzi Soranzo e di palazzo Tiepolo in campo San Polo, etc.

Vediamo come questa evoluzione - nella quale non si saprebbe dividere a taglio netto la "parte" dell'architettura e la "parte" dell'urbanistica - agisca sulle stesse strutture degli edifici singoli. Il palazzo veneziano gotico trecentesco (potremmo iniziare la schedatura dal palazzo Ariani a San Raffaele, e poi Vitturi a Santa Maria Formosa, Moro a San Bartolomio, Pisani a San Samuel, Molin e Zaguri a San Maurizio, Duodo e Gritti a Sant'Anzolo, etc.) conserva, come dissi, il modulo della casa con torreselle - rispondente, abbiamo visto, alla duplice funzione di fondaco e di casa di residenza - e in ogni caso il tema delle grandi polifore: le quali tuttavia, a differenza da quanto avveniva nelle facciate romaniche - come Ca' Da Mosto per es., o Ca' Donà alla Madoneta - non soltanto hanno il garbo acuto agli archi, tuttavia ancora semplici, ancora privi di intrecci e rosoni; ma sono incluse in una sorta di cornice, di specchiatura nitida, che ha lo scopo, e l'effetto, d'alleggerire e portare in superficie il chiaroscuro, che si crea inevitabilmente dal rapporto tra pieni e vuoti delle finestre: ed è evidentemente un accento di coerenza, questo, per la raggiunta continuità della palazzata veneziana. Non c'è dubbio che, a confronto con le facciate romaniche, quelle gotiche vengano ancor più a galla, per così dire, e si inseriscano più coerentemente nella superficie continua dell'immagine della città. Parallelamente, anche il "corpo" della casa veneziana trecentesca si alleggerisce: il principio originario fondamentale del gotico, di costruire con nervature, ha una certa azione anche qui: l'edificio in qualche modo si svuota, si imposta costruttivamente su una sorta di traliccio col risultato di accentuare il vacuum del portego a piano terra e del salone, o dei saloni, superiori. Il che, secondo me, è pure in accordo col "gusto" veneziano per la continuità spaziale. Quelle grandi sale - che i Veneziani, per coerenza appunto con un gusto siffatto, lasciarono sempre quanto possibile nude, con scarsissimo arredamento disposto per di più in modo da non offuscare il "vuoto" centrale, con pavimenti di terrazzo traslucido, etc. - quelle sale, il più delle volte spalancate sull'acqua, perchè in facciata non hanno che i leggeri schermi delle polifore, creano in effetti una sorta di luminoso canale aereo che consacra la continuità spaziale anche nell'interno dell'edificio, mettendo in comunicazione il canale con la calle, l'acqua con la terra: non si saprebbe davvero indicare, nella storia della civiltà, quale altra abbia avuto più repugnanza per le murature piene, opache, compatte, pesanti; e invece una sen

sibilità più viva, più accorta, più costantemente allarmata, - e insieme, s'intende, la capacità di esprimerla artisticamente - per la libertà dello spazio e la forza serena della luce.

Da rilevare infine anche la funzionalità d'una disposizione siffatta: giacchè quel vuoto interno serve quale via di comunicazione tra il canale - donde approdano le mercanzie - e la calle, attraverso la quale si diramano verso l'interno, al loro destino.

Riconosciuto questo senso d'origine e dunque anche questa intenzione di Venezia di mettersi in forma, non riuscirà certo difficile darsi ragione del perchè sia il gotico fiorito, o fiammeggiante, ad informare la fase dell'architettura veneziana che consideriamo il suo punto di maggiore maturità, e ricchezza; e perchè Venezia, che di esso "stile" seppe dare un'interpretazione tra le più originali, vi sia rimasta fedele anche in pieno Quattrocento, quando già a Firenze viveva e operava il Brunelleschi, approdava l'Alberti, e insomma era in atto la rivoluzione del Rinascimento. Non è senza ragione che questa fase coincide con quel "voltafaccia" di Venezia che fu la conquista della Terraferma, in un momento in cui la "lingua" è veramente internazionale, comune a tutta l'Europa, inclusa in questa l'Italia almeno settentrionale, era la lingua gotica. - Ma vi è, in più, il fatto, cui già ho accennato a proposito della fabbrica del duomo di Milano, che l'ultimo gotico è divenuto un linguaggio "manipolabile", scomponibile nei suoi sintagmi, allontanandosi dalla cavillosa "logica interna" delle origini, abbandonando quella severa "razionalità" (rapporto consequenziale necessario tra peso e sostegno, dichiarato dalla connessione verticale degli elementi etc.) che aveva informato il gotico "classico"; e perciò consente che inserita nel tessuto urbano di Venezia l'immagine della facciata dell'edificio si risolva, ormai con piena libertà, sulla superficie. Il "principio" fondamentale del gotico flamboyant è quello - com'è stato definito dal compianto Foçillon - della controcurva: la quale spezza la connessione di quel rapporto. Quando voi vedete alla cattedrale di Narbona, a Saint-Séverin di Parigi o in tante chiese inglesi o tedesche del Quattrocento, nelle finestre del duomo di Milano, etc., infine in facciate veneziane come quelle dei palazzi Erizzo, Giustinian, Foscari, Contarini (la Ca' d'Oro), etc. sul Canal Grande, dello stesso Palazzo Ducale, la linea che segna il grafico della caduta degli archi, cambiare direzione d'improvviso, rigirarsi del tutto irrazionalmente su se stessa, ritorcersi in fiorami, in rosoni, avete immediata l'impressione che una tale

impresa linguistica non può avere per esito che la rottura dell'antico equilibrio. Essa scardina le impostazioni tradizionali dell'architettura non solo sul piano figurativo; ma anche su quello, per intenderci, temporale, perchè là dov'era una cadenza monodica insinua un ritmo a tempi multipli. L'equilibrio può essere ristabilito; ma su rapporti sintattici la cui coerenza figurativa sia altra e diversa: sia per es. quella d'una struttura di colore di superficie, per la quale la dichiarazione formale del rapporto peso-resistenza perde senso.-

IX

Poichè gli elementi lessicali del gotico fiammeggiante sono sicuramente introdotti a Venezia da maestri lombardi, come Matteo dei Raverti: che collaborò nel 1415 al coronamento gotico di San Marco e impostò almeno, nel '21, la costruzione della Ca' D'oro - seguito dagli scolari Gasperino Rosso, Giacomo da Como, Antonio da Rigesio; e tutti costoro direttamente o indirettamente, uscirono da quel grande e faraginoso cantiere che fu la fabbrica del duomo milanese, ai cui "indirizzi" infine finirono con l'adeguarsi anche le botteghe locali dei Bon e così via, e poichè dalla critica di quella fabbrica ha avuto inizio questo nostro corso, mi piace riferirvi un passo piuttosto penetrante di Focillon in "Art d'Occident", 1938. Parlando appunto del duomo di Milano, egli dice che è "il capolavoro dei falsi capolavori.....come trompe l'oeil dà l'illusione di grandiosità e di ricchezza.... Ma la profusione dei fioroni, pinnacoli etc., statue e statuette non può nascondere ad occhio avvertito la povertà dell'architettura e l'estrema mediocrità dei procedimenti. Non è qui che si deve cercare la bella qualità dell'Italia gotica alla fine del Medio Evo; e nemmeno nel sud della Penisola etc....., ma a Venezia: dove essa produce nell'architettura civile dei capolavori d'un gusto strano e seducente: alla Ca' d'Oro, al Palazzo dei Dogi, dove la Porta della Carta, imprime il sigillo dell'arte fiammeggiante ad un palazzo insieme romanico, orientale, e gotico" etc. - Il che, malgrado certa genericità, è molto vero. -

La Ca' d'Oro (la "domus magna" dei Contarini, iniziata nel 1421 da Matteo Raverti) è, ovviamente, una casa con

torreselle - anche se la torresella di sinistra non fu costruita - ed è opera di fondamentale importanza nella storia dell'architettura veneziana, non soltanto per il suo aspetto eccezionalmente sontuoso, ancor oggi, per la profusione degli elementi scolpiti, degli incastri di marmi rari, etc.: e bisogna pensare che all'origine era più elegante di proporzioni, perchè, per l'abbassamento del suolo, più di 70 cm. del basamento finirono sott'acqua; ed era letteralmente coperta dalla doratura, cui attesero Giovanni di Francia (Charlier); Nicolò di Giovanni, ed altri -; non solo per questo dunque, ma anche perchè la data, relativamente precoce, della sua impostazione, fa di essa, se non addirittura il capo di fila del gotico fiammeggiante a Venezia, almeno l'opera che dovrebbe essere esemplare per tutta questa fase costruttiva, che si protrasse fin verso il termine del secolo. E, specie nei loggiati, è ben chiara l'inserzione dei motivi "a controcurva" derivati dal duomo di Milano, e in particolare, mi sembra, dalle grandi finestre delle sagrestie; senonchè, quegli elementi che a Milano eran poco più che formule d'un lessico d'accatto: approssimativo e quasi inespressivo, assumono qui una ben diversa coerenza linguistica; ed una direi eccezionale intensità fantastica. Noi abbiamo la Ca' d'Oro, e gli altri palazzi veneziani del medesimo stile, sott'occhio, e ne abbiamo scontato, o almeno smussato, l'effetto; ma, a pensarci, non esiste altro paese al mondo dove si sia inventata un'architettura, oltre tutto, così strana. Il fatto che codesti palazzi riprendano un tipo edilizio corrente da secoli a Venezia; e che lo stesso "principio" del risolvere le facciate su una superficie cromatica e ritmica fosse costitutivo del Kunstwollen veneziano fin dalle origini e sia venuto via via chiarendo, con movimento accelerato, come già dissi, in periodo gotico; il fatto che tali opere ci sembrino, oggi si direbbe "di gruppo" per cui riesce spesso difficile il ricorso al criterio della "personalità" asseritiva dell'architetto (come sarebbe il caso per es. d'un Brunelleschi o d'un Bramante): criterio, com'è noto, corrente nella critica d'arte fino a ieri, tutto ciò non deve intorbidare il nostro giudizio sulla validità estetica di questi capolavori. E insomma, per usare le categorie di De Saussure: la facile verificabilità della persistenza diacronica d'una langue architettonica a Venezia, non può far trascurare la constatazione della presenza creativa della parole: come spesso s'è fatto e si fa, ad opera di critici e di storici, i quali sono disposti a riconoscere a Venezia una grande pittura; ma non una scultura, e tanto meno un'architettura, di comparabile eccellenza. Giudizio che secondo me dipende in buona parte dalla persistenza del criterio classicistico, che vuol vedere in ogni edificio un monumento. Come aveva capito, e diceva, il

compianto Corbusier: Venezia non è una città di monumenti; ma è una città di grande, e soprattutto coerente, architettura. -

X

I motivi fondamentali della facciata della Ca' d'Oro - specialmente il disegno e il ritmo delle polifore - ricorrono, moltiplicati, nel Palazzo Ducale, che nelle sue "facce", segue di poco la domus magna dei Contarini: - secondo la Cronaca Zancarola fu nel 1424 che, per consiglio del doge Tomaso Mocenigo, si decise di abbattere - in parte - il vecchio palazzo e di "refare le fazade".

Ma s'intende, che il Palazzo Ducale fa eccezione nell'edilizia gotica veneziana; e non soltanto perchè quanto esso ha di gotico è un rivestimento dell'antico castello (s'intende, radicalmente rimaneggiato all'interno); ma soprattutto perchè ha un significato singolare, non comparabile a quello degli altri palazzi, pure patrizii: un significato che, come ho cercato di spiegare altrove, è comprensibile nell'ambito di tutto il nucleo urbanistico Piazza-chiesa-palazzo-Piazzetta; il quale a sua volta richiede d'essere "storicizzato" in riferimento alla persistente fedeltà dei Veneziani alle loro origini tardoromane.

Questo nucleo è unitario, artisticamente formato: perchè, anche là dove esso non è chiuso da mura, cioè nel punto in cui la piazzetta si continua sul molo e di qui nella laguna, bastano le due colonne di Marco e Todaro, con la loro misura, col loro ritmo precisi, a dividere e comporre il vuoto improvvisamente aperto, in un'immensa trifora voltata dal cielo e spalancata sull'acqua. - In questo mirabile complesso urbanistico noi ci troviamo in realtà nell'interno dell'ultimo grande Palatium tardoromano. In uno di quei Palazzi che, come quello di Diocleziano a Spalato, di Teodorico a Ravenna, dei basilei a Costantinopoli, includevano, oltre all'abitazione del principe-fondatore, il suo mausoleo, ed un grande cortile porticato per le cerimonie di corte. Chi rammenti questa corte nel Palazzo di Spalato - grande aula scoperta circondata da colonnati, con il mausoleo dell'Imperatore in fondo, e dall'altro lato la Sala regia e gli appartamen

ti imperiali - chi ripensi alla ricostruzione di Ejnar Dyggve di questa parte del Palazzo di Teodorico a Ravenna, etc. non avrà difficoltà a riconoscere, in questo complesso monumentale nel cuore di Venezia, l'ultima incarnazione del nucleo più importante, più spettacolare, più "liturgico" del Palatium. V'è l'abitazione del principe (Palazzo Ducale), e v'è il mausoleo dell'eroe fondatore e divinizzato (la chiesa di San Marco, dedicata al Santo indigete, protettore della città). La Piazza è uno sviluppo di ciò che nel Palatium tardoromano era il cortile d'onore, o "basilica ipetra" per le cerimonie del culto monarchico. (A riprova, la Piazza, durante tutta la vita della Repubblica, servì come teatro delle cerimonie civili e religiose insieme, connesse con la proclamazione, l'incoronazione del doge, etc.).

Ciò che è significativo e del tutto caratteristico di Venezia, è che quel "concetto" architettonico-urbanistico tardoromano viene anche qui, non solo salvato, ma sviluppato, ed espresso con mezzi, che son divenuti sempre più lontani dal lessico delle origini. Le pareti di questa grande basilica detecta che è la Piazza, appartengono ad epoche, a "stili" diversi e separati da secoli: si va dal protomedioevo di San Marco, al tardogotico del Palazzo Ducale, al Quattrocento di Moro Codussi nell'Orologio, al pieno Cinquecento del Sansovino nella Loggetta, nelle Procuratie, etc. Prevalgono dunque le strutture del Rinascimento; eppure, non soltanto queste non stonano con quelle del Medioevo, ma s'uniscono ad esse, con piena coerenza, a realizzare una immagine, che non è affatto "classica". Basti confrontare idealmente la Piazza di Venezia con altre piazze completamente architettate, con mezz culturalmente analoghi: con piazza San Pietro a Roma, per es. (sebbene anche a questa non manchi una certa ascendenza veneta; es.: Villa Trissino a Meledo di A. Palladio) il porticato del Bernini, dalle grosse, pesanti colonne, dai possenti architravi, è composto plasticamente: non solo non dissimula, ma sottolinea il significato tettonico delle membrature: il vano interno della piazza, così abbracciato e costretto dai portici membruti, assume un significato plastico, seppure accentuato da una tensione già barocca. -

Il significato di Piazza San Marco, è radicalmente diverso. I porticati sono inseriti nelle pareti delle Procuratie, alle quali danno un valore non plastico, ma chiaroscuro e ritmico. Il vano interno perciò non è un blocco di spazio plasticamente definito, ma un fluido cristallino che rimane fermo tra le nitide guide delle Procuratie come un'acqua limpida: non è costretto dalle pareti; anzi, semmai, ha

qualche accenno a dilatarsi - estremamente tenue tuttavia, perchè anche ai margini, là dove il tremito chiaroscurale dei porticati fa palpitare i suoi limiti, basta la continuità dell'indicazione prospettica dei colonnati a richiamare il cristallo atmosferico entro il rigore dei suoi spigoli. -

Anche nell'elaborazione di questo complesso aulico e sacrale di Venezia il momento tardogotico ebbe grande importanza: è ad esso infatti che si deve il raccordo della "quarta parete" della Piazza (quella della Basilica) con la sua continuazione in Piazzetta, in modo da formare anche qui, una superficie continua di colore e di ritmo. Il coronamento gotico di San Marco, che innalza la vecchia basilica bizantina ed espande il suo ritmo di semplici archi in un'efflorescenza strana e sontuosa, ha in realtà lo scopo di legare visivamente l'immagine della facciata della chiesa, attraverso il nesso della Porta della Carta, con la grande parete del Palazzo Ducale. A proposito del quale conviene, per concludere, riprendere il discorso iniziato dianzi, sull'incapacità della critica di carattere "classicheggiante" di interpretare forme come questa.

Tutti ricordano, infatti, l'appunto, che da questa critica precisamente, vien mosso al Palazzo Ducale: in cui s'avrebbe il paradosso statico del "pieno" che sovrasta il "vuoto". Ma quando non ci si fissi a considerare la parte superiore del Palazzo come un dado massiccio, e la parte inferiore come un graticcio inadatto a sorreggerlo; quando si sentano queste facciate per quel che sono, cioè come splendidi piani di colore, s'avrà ben chiara la coerenza di quella disposizione. Coloristicamente, infatti, la zona inferiore, comprendente il portico e il loggiato, densa di ombre fonde rapprese tra i valichi degli archi, ha maggior "peso" rispetto alla grande superficie superiore, che si distende, si spalanca alla luce: e non ha che ampie finestre spaziate senza risalti di cornici, e non logge nè polifore appunto perchè la luce vi si possa espandere senz'arresti di ombre e l'immagine dell'intera parete si possa quindi disciogliere in una continua luminosità appena venata dal disegno rosa su bianco dei marmi. Altro che paradosso statico del "pieno" su "vuoto"; qui v'è un'assoluta, quasi disperata coerenza fantastica: basti osservare con quale raffinata gradualità di trapassi cromatici, si giunga dalla gravezza ombra del portico alla perdita luminosità del fastigio: come, passando dal piano del portico a quello della loggia, colonne, archi, finestre si raddoppino di numero e si dimezzino d'apertura, affinchè il loro chiaroscuro si faccia meno profondo e venga in certo modo a galla: come poi i rosoni qua-

drilobi, sorgendo ed affacciandosi sulla verticale delle colonne investite dalla luce, accelerino codest'alleggerimento attenuando le ombre, attirando ancor più il chiaroscuro in superficie: così da compiere il passaggio alla piena luminosità della cortina superiore, dove la decorazione a rombi riprende, col suo colore più tenue e leggero, il disegno dei quadrilobi e quindi compie per assonanza l'unità ritmica della parete. Giacchè anche il ritmo attua, con una concordanza, che attesta l'assoluta coerenza estetica di questo linguaggio, la stessa ascensione, la stessa progressione di levità. Nel portico, le grosse colonne, gravi e spaziate, misurano una cadenza di timbro profondo, a grandi pause; ma la loggia, martellando con raddoppiata incidenza i motivi verticali, ne alleggerisce il tempo: mentre i quadrilobi del fregio, nascendo d'improvviso rotondi sui vertici acuti degli archi, sciogliono il ritmo uniforme dei colonnati in un libero arpeggio, che consente il passaggio all'estatico accordo finale dell'alta parete luminosa, appena scandita dai radi rintocchi delle larghe aperture.

Questo fu l'esito - il più eccellente, credo, che si possa evocare - dalla vicenda di una lingua architettonica già tanto gloriosa ma oramai impoverita in tutta Europa, e più che mai in "quer pasticciaccio brutto" del duomo di Milano, dal quale tuttavia derivano senza dubbio i suoi singoli elementi.

Ma, ora che abbiamo contemplato la fine di questo stile, il nostro racconto deve fare "un passo indietro", e rintracciarne le origini. -

FORMAZIONE DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO ROMANICO

Per impostare questo problema è naturalmente necessaria una pur breve indagine sulla formazione del linguaggio architettonico romanico.

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

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

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

Questa divisione, in cui può essere riassunto e simboleggiato il processo, attraverso il quale, dal vasto spazio continuo dell'architettura paleocristiana si giunge allo spazio diviso e articolato dell'architettura romana - alla sua origine ha il "gusto" barbarico. Già nelle prime costruzioni dopo le invasioni, infatti, notiamo subito che le mura si rinserrano e lo spazio paleocristiano si rattrappisce in blocchi massicci e giustapposti.

Il processo non è caratteristico soltanto delle culture postbarbariche dell' Occidente: lo si riscontra anche nel

le province orientali, nelle cui architetture lo spazio bizantino, così distillato e difficile anche per il suo significato, viene frainteso e quindi alterato; e definito, non più con una continuità di pareti risolte in colore, ma con mezzi di greve plasticità. In ciò agisce il peso della tradizione ellenistica, portata all'esposizione "tattile" e più persistente in quelle zone, ma ad essa s'aggiunge l'azione di un generico "barbarismo", probabilmente d'origine orientale, il quale porta a chiudere e a sezionare lo spazio, per ragioni analoghe a quelle che determinarono un simile esito nelle architetture d'Occidente dopo le invasioni barbariche.

Per darci ragione del fenomeno, dobbiamo tener presente che, per quanto possa a noi sembrare ovvia l'idea dello spazio come totalità di dimensione, essa idea (anche perchè tale) non è ovvia per nulla al di fuori della nostra civiltà; ed anche in questa, non è raggiunta che al termine d'una lunga maturazione.

Quando l'uomo, nel corso della civiltà, esce dalla indistinzione esistenziale e comincia a distinguere tra sè e il mondo - e pone di fronte a sè, soggetto, l'oggetto come tale - cotesto oggetto non è una dimensione ma un evento, cioè un punto di esperienza nel quale lo spazio non è separato dal tempo (Linkowski, Whitehead, Alexander, etc.). Lo spazio come noi europei lo intendiamo - cioè l'oggetto infinito tridimensionale, lo spazio insomma come idea - è frutto del processo astrattivo e metafisicizzante che è caratteristica, tra tutte, della civiltà classica europea, e non di altre (se non forse in diversa misura, di quella indiana). Talchè è stato possibile a studiosi del nostro secolo di antropologia e di filosofia (L. Frobenius, Levy-Brühl, Blaga, etc.) di caratterizzare le varie culture in ragione appunto del senso dello spazio in tal guisa diverso. E, si tratti dello "spazio labirintico", che si è riconosciuto proprio della civiltà egizia, o dello "spazio alveolare", della civiltà cinese, e via, la struttura di questi spazi extra classici si rivela, sempre, fondamentalmente compartimentata e paratattica.

Non soltanto le culture che si svolsero al di fuori dell'ambito della civiltà greco-romana (con le sue estreme fioriture paleocristiane e bizantine), ma quelle stesse che derivarono da queste, alterandone tuttavia la struttura, nell'"Oriente" bizantino e nell'Europa, dopo le invasioni, non conservarono nelle loro arti l'ideale assolutezza del segno spaziale antico; intesero lo spazio come esperienza puntuale, non come unità (alla greca) o continuità (alla romana) di dimensione. Esse, per così dire, riuscirono ad esperire solo una cosa alla volta. Pertanto le loro costruzio-

ni fraintesero la totalità dell'immagine spaziale tardoantica e ripiegarono nella definizione di blocchi di spazio, singoli, staccati, chiusi ciascuno da muri compatti, e posti semplicemente l'uno accanto all'altro (paratassi), non coordinati e fusi in unità.

In Oriente, per es., l'architettura partica del II-III sec. d. C. (Hatra, Ashur, etc.) quella della Persia sassanide (Rasr-i-Shirin, Samarra, etc.), e poi quella altomedievale della Siria, della Mesopotamia, della Georgia, etc.; e quella medievale in parte della provincia bizantina fino alla zona danubiana e balcanica, mostrano edifici nei quali lo spazio appare aggrumato in singoli blocchi, chiusi da mura e da volte compatte e giustapposti paratatticamente. Caratteri analoghi si ritrovano nell'architettura araba, e più in quella dell'Europa occidentale dopo le invasioni barbariche e fino al Mille: con evidenza e continuità maggiori forse nell'architettura altomedievale della penisola iberica, dove la compartimentazione dello spazio e la chiusura dei singoli blocchi per mezzo di mura e di volte massicce ha affermazioni di coerenza e sviluppo singolari. Ma anche nell'Italia longobarda, nella Francia merovingia, e poi in tutta l'area dell'arte carolingia e ottoniana avviene press'a poco il medesimo: al punto che si potrebbe dire, che sia proprio questa compartimentazione dello spazio, con le sue varie agglomerazioni e moltiplicazioni, ad offrire il carattere fondamentale ed anche in certo modo la linea evolutiva, dell'architettura europea del primo millennio. È significativo osservare che tale processo di segmentazione e disposizione paratattica degli spazi è più accentuato in corrispondenza esatta col grado di maggiore "barbaricità" delle diverse culture europee; mentre nelle zone più legate alla tradizione antica, particolarmente in Italia (Roma, Italia Meridionale, Ravenna ed Esarcato, Litorale Veneto) si mantiene più a lungo - beninteso fino a un certo grado - lo spazio unitario o "aperto" (copertura a capriate, etc.) della basilica paleocristiana.

La formazione e la diffusione di questa struttura spaziale a compartimenti - chiamata della église cloisonnée - sono state bene studiate dal Baltrusaitis (1), il quale ha seguito l'azione di cotesto "principio" del cloisonnage non solo sulle planimetrie, ma anche sulle strutture degli edifici (mura o pilastri murali che costituiscono le colonne, dividono le navate, modulano chevet e cripta, etc.; volte che "chiudono" i blocchi spaziali in luogo delle "aperte" capriate, etc.; esso dunque investe non solo la sin-

---

(1) BALTRUSAITIS, L'église cloisonnée en Orient et en Occident, Parigi 1941.

tassi, ma la stessa morfologia dei linguaggi architettonici, attribuendone infine l'origine all'Oriente). Rimane tuttavia dubbio - salvo i casi in cui sia possibile accertare una puntuale trasmissione di singole forme - che il "principio" extraclassico, del cloisonnage spaziale in architettura possa attribuirsi, proprio per il suo carattere generico ed estremamente diffuso, ad una zona piuttosto che ad un'altra. In ogni caso, la frammentazione in blocchi spaziali singoli e la loro disposizione paratattica, nel linguaggio architettonico europeo del primo millennio, ha una evidente corrispondenza strutturale nelle altre sfere della cultura europea di questo periodo, e in primo luogo nella lingua, in quell'ordine paratattico che informò la lingua parlata e scritta. A questo proposito, giova richiamare qualche osservazione molto significativa, dell'Auerbach. Per es. nella Storia dei Franchi di Gregorio di Tours - uno dei pochissimi testi conservatici di epoca merovingia -, egli avverte un analogo disgregarsi della sintassi antica e cagliarsi, per es., in "dialoghi o brevi parole dei personaggi, che esplodono istantaneamente e dell'attimo fanno scena" (già un chiaro "cloisonage" paratattico dello "spazio"); mentre ciascuno di co testi blocchi si aggrava di una materialità sensibile immediata. Così è della struttura della lingua di Gregorio: un latino che è certo corrotto grammaticalmente e sintatticamente; ma che soprattutto, ha già chiaro il cloisonnage, etc. (1).

---

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

"La lingua di Gregorio invece è così fatta, che può ordinare le circostanze solo molto imperfettamente; una serie di fatti che non sia semplicissima egli non sa rappresentarla dall'alto.....Essa però vive nella concretezza del fatto". "Il suo stile è in tutto e per tutto differente dagli autori della tarda antichità, persino cristiani..." Quando Gregorio scrive, la catastrofe è già avvenuta, l'Im

Anche nel campo del pensiero filosofico, o teologico, o mi-

- (1) segue: però è precipitato, l'organizzazione spezzata, l'antica cultura distrutta, ma la tensione è finita, e il suo animo, più libero, più immediato, non più premuto da compiti irrealizzabili e da richieste inassolvibili, sta di fronte alla realtà vivente, pronto ad abbracciarla ossia, ad agire praticamente su di essa...."
- Un cloisonnage più accentuato e maturo si riconosce nelle Leggende Sacre e Canzoni di gesta primitive, per es., La Chanson d'Alexis, con la quale siamo già nel Mille, e tuttavia vi precisa anche la ristrettezza dello spazio vitale: ("la sconfinante ampiezza del mondo esteriore e interiore con le sue innumerevoli possibilità immaginabili e strati è scomparsa") e non vi è che una serie di fatti senza legame a una serie di quadri di una vita di santo, indipendenti, di cui ognuno contiene un gesto espressivo e nello stesso tempo semplice". Più ancora, nella Chanson de Roland quest'ordine parattico si impone con tale evidenza da divenire ragione di stile: nella disposizione metrica delle lasse, nelle frasi, nei dialoghi, ecc.: tutto "è composto di proporzioni principali collocate l'una accanto e contro l'altra come blocchi, e la loro indipendenza parattica è messa in ancor maggiore evidenza dalla insistente indicazione del soggetto parlante". Il poeta procede a scatti ed arresti "pone gli avvenimenti uno accanto all'altro, li fa avanzare e retrocedere, cosicchè i rapporti causali, modali e perfino temporali sfumano e si confondono" e in perfetto accordo con questa paratassi di "contenuto" è naturalmente la struttura della lingua, il cui "nesso è disuguale e privo di grammatica" e della strofa, con le sue assonanze "per cui ogni riga sembra una forma indipendente e tutta la strofa un fascio di membri indipendenti, quasi fossero bastoni o lance della stessa lunghezza e dalla punta uguale legati insieme". Sicchè Auerbach ravvisa qui "una forma nuova, che non si basa sul periodare e sulle figure retoriche, ma sulla forza di blocchi linguistici indipendenti, posti gli uni accanto agli altri". Certo nella Chanson de Roland, rispetto alle leggende e canzoni più antiche "tutto è più compatto, il nesso è più marcato; il singolo quadro ogni tanto è più movimentato, ma la tecnica della rappresentazione - e ciò significa più d'un puro procedimento tecnico, perchè racchiude in sé quell'idea della struttura che il poeta e gli ascoltatori attribuiscono all'azione - è sempre la stessa: un allinearsi di quadri indipendenti". (Le citazioni di Auerbach sono tolte da Mimesis, Einaudi, 1956).

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

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

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

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

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

Poi questo raggruppamento assume - come le lasse d'una Chanson de geste - un certo equilibrio strofico; e si precisano, agli estremi della strofe architettonica (vale a dire della sfilata dei vani dell'edificio) i due nuclei di chiusura caratteristici: quello occidentale o Westwerk, e quello orientale od Ostwerk - che rimarranno poi anche nel-

l'architettura del secondo millennio in quelle terre. Li possiamo vedere, per es., nel Saint Riquier di Centula, la cui forma ci è stata tramandata da incisioni riproducenti il perduto Chronicon Centulense; questa chiesa di Angilberto, costruita tra il 790 e il 799, ci offrirebbe, secondo alcuni studiosi, il primo esempio di "quadratura separata".

Meno d'un secolo più tardi, la "quadratura" investe lo spazio non più solo orizzontalmente, ma anche verticalmente. Questo nuovo passo sulla via della soluzione della paratassi altomedievale è compiuto dall'architettura ottoniana. La chiesa di S. Ciriaco a Gernrode dell'a. 961, è infatti, probabilmente il primo esempio di "quadratura alzata". La navata centrale, con tetto e travature, è un blocco di spazio unitario e chiuso; mentre lo spazio delle collaterali è costituito da due blocchi sovrapposti che s'affacciano, molto timidamente ancora, sulla navata. Nelle pareti di questa quindi, tra i sostegni (che sono pilastri alternati a colonne) e le finestre altissime, si inseriscono le polifore delle tribune. L'architettura romanica dell'Europa del Nord non andrà molto più innanzi di questa - qui ancora elementare - soluzione: questa parete divisa in tre zone sovrapposte ha già in nuce i dati fondamentali della parete della navata romanica del nord Europa.

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

II°

ROMANICO EUROPEO E ROMANICO LOMBARDO

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

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

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

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

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

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

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

Non mancheranno pur nel romanico francese le volte a crociera; ma saranno nel più dei casi sulle navatelle: avranno quindi un significato pressochè opposto a quello lom-

bardo; o, quando copriranno la navata, non vi avranno un senso molto diverso di quello d'una volta a botte scandita da arconi trasversali: non giungeranno insomma a infrangere con le loro indicazioni divergenti l'unità di superficie dell'immagine delle pareti, che rimarrà sempre quella d'un piano verticale di scarso spessore.

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

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

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

Questo è appunto il valore anche delle ogive in S. Ambrogio: sostituendosi ai muri compatti dell'antico cloisonnage al limite dei blocchi, la loro trama di nervature ha il compito di legare sintatticamente i blocchi di spazio diversamente orientati, che per l'innanzi erano solo giustapposti, in un'inerte disposizione paratattica. Cote-sto articolarsi degli spazi è già evidentemente attuato dalle volte a crociera: l'ogiva ha il compito di darne una concisa definizione lineare e, soprattutto, di far convergere le divergenti indicazioni di spazio nel pilastro composito, il quale raccoglie in un unico nodo, in una suprema sintesi insieme strutturale e figurativa, tutte le direzioni dello spazio della basilica.

Infatti: ad ogni campata della navata ne corrispondono, nelle navatelle, due in orizzontale e due in verticale: di conseguenza, sui piani paralleli che limitano la navata, gli altissimi pilastri, che raccolgono la caduta degli archi di questa, si alternano a pilastri minori, che reggono gli

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

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

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

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

---

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

gli edifici accentrati (S.ta Costanza, San Lorenzo, San Vitale) (1).

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

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

E' opportuno rammentare che Milano - particolarmente - aveva ospitato uno dei più maturi, più organici e significativi tra cotesti edifici duplicibus muris tardoromani: il San Lorenzo (fine sec. IV): la cui duplicata spazialità e chiaroscurata immagine è credibile siano rimaste esemplari in loco, fino a che non furon riassunte dal rinnovato atteggiamento urbano della cultura milanese dopo l'anno mille. Qui è probabilmente la radice del carattere, chiamato dal Foçillon "più latino che romanico" dell'architettura lombarda in generale e del S. Ambrogio in specie: in questa ripresa, qui forse più congeniale che altrove, della duplicazione degli spazi nella costruzione, e dell'accentuazione chiaroscurale nell'immagine, dell'edificio.

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

In San Lorenzo, e negli altri edifici tardoromani duplicibus muris, la duplicazione degli spazi si risolveva

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

infatti, sul piano dell'immagine, in un rapporto pittorico: come nella pittura e nella scultura (avorii etc.) mediolanensi del IV sec., l'immagine era ottenuta alla maniera ancora, grosso modo, compendiaria: con grandi macchie di chiaroscuro di lontana origine "illusionistica".

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

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

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

---

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

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

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

Infatti, i mezzarchi che s'affacciano alla navata con le loro ghiera, i sottarchi che cavalcano le navate, le ogive diagonali delle crociere che si innestano nei pilastri, infine questi pilastri, che raccolgono in una tutte quelle articolazioni, segnano - come s'è visto - i limiti delle campate in cui lo spazio è diviso, e insieme sono i nodi di equilibrio su cui si regge materialmente l'edificio; ma sul piano dell'immagine sono, essenzialmente, linee. Già l'Argan, del resto, aveva bene osservato che in S. Ambrogio, "se i diversi valori spaziali si risolvono pittoricamente su un unico piano, sommariamente ma rigorosamente indicato dalla verticalità dei pilastri e dal suggerimento orizzontale della cornice di archetti, le indicazioni lineari corrispondenti alle singole forme accentuano la diversità di qualità pittorica dei vari spazi; ed è dunque l'intensità e la frequenza della linea che, commentando e indicando i limiti delle masse, determina il valore dell'edificio, ora slanciandosi altissima al sostegno delle maggiori crociere e distinguendo le spinte degli archi trasversali da quelle dei costoloni, ora riducendosi a breve suggerimento di un più debole e appena accennato valore di sostegno, come nel sottile risalto che collega i pilastri dei matronei a quelli delle navate minori (1).

Per aver più chiara quest'analisi - senza della quale il problema figurativo, anche della cattedrale gotica, rimarrebbe insoluto - giova rammentare quanto avvertii più d'una volta (perchè, pur essendo ovvio, non vi si presta spesso la dovuta attenzione); e cioè che le strutture e gli "spazi" dell'architettura diventano immagini (si traducono in colore, in chiaroscuro) sotto l'azione della luce. E, in

---

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

realtà, null'altro ci rende evidenti le differenze formali, per es., tra una basilica paleocristiana, una romanica, e una gotica, quanto il diverso impiego dell'illuminazione in ciascuna di essa attuata.

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

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

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

Non così in Sant'Ambrogio; anzi, è qui che possiamo cogliere, per l'appunto, uno dei caratteri figurativi di maggior significato, che distinguono questa chiesa lombarda, e le altre che ne derivano, da quelle romaniche del nord del-

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

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

---

(1) Tale sfasamento non appare abbastanza sottolineato dagli autori di "storia sociale" dell'arte: per far l'esempio più divulgato, A. HAUSER, il quale inizia il capitolo relativo all'arte romanica, nella sua nota opera (vol. I°, ediz. ital. Einaudi 1955, cap. VII°, p. 277 sgg.) dichiarando: "L'arte romanica fu monastica, ma anche aristocratica. E' forse qui che si rispecchia nel modo più evidente la solidarietà spirituale fra clero e civiltà" etc.: da ciò deriverebbero la "natura sacrale" dell'arte romanica, il suo formalismo ("la civiltà feudale, essenzialmente antiindividualista predilige anche nell'arte ciò che è generale e uniforme", p. 291), etc. Idee analoghe in archeologi non italiani (per es. G. DEHIO, etc.): i più avvertiti come FOCILLON, PANOFSKI, risolvono la differenza tra nord e sud dell'Europa, mettendo da parte il romanico italiano (specie lombardo), considerandolo un' "eccezione" (Panofski: "E veri creatori (dell'arte romanica) sono i popoli dell'Europa di nord-ovest e si può dire che essa nelle mani di altri popoli (come in certe regioni della Francia del sud e dell'Italia centrale) non si sia così sviluppata, nè si sia mantenuta così pura, così romanica" (in La scultura tedesca dall' XI° al XIII° secolo, "Pantheon", Milano, 1954, p.9), etc., e tutta la sottile analisi del grande studioso è condotta trascurando, o lasciando in margine (appunto come "eccezione") il romanico italiano. La nostra "storia dell'arte" al contrario non si occupa

Il fenomeno del comune-è noto - cioè di quella "organizzazione associativa che unisce e collega gli abitanti

(1) segue:

generalmente che del romanico italiano, con tendenza a considerarlo non eccezionale ma tipico; e in genere trascura le connessioni con la cultura considerandole forse, per malinteso crocianesimo, bizzarrie di "generici", se non addirittura storture metodologiche.

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

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

delle città, è dovuto allo sviluppo economico dei secoli X<sup>o</sup>-XI<sup>o</sup> ed è generale per tutta l' Europa medievale". Ma, nel Nord, "la città come organismo giuridico e politico si limita a quel mondo territoriale e personale che costituisce la città nel senso economico del termine".... "La città francese, belga, tedesca ed inglese è un mondo chiuso e distinto, una eccezione, un isolotto in mezzo ad una società che continua a vivere in condizioni giuridiche e politiche affatto diverse".... "Il comune d'Oltralpe è un fenomeno socialmente e territorialmente isolato, limitato alla specifica natura economica del mondo cittadino".... "Condizione essenziale della storia delle città medievali d'Oltralpe è il distacco fra città e territorio, ecc. ".

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

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

Non è difficile "spiegare storicamente" questo fatto.

---

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

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

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

Le altre installazioni alto-medievali, che socialmente sono, per le discipline gerarchiche, diverse dai castelli feudali, ma che hanno tuttavia con questi in comune il carattere isolato e autosufficiente, sono i conventi.

Anche questi hanno dentro le loro mura tutto ciò che è necessario a quella particolare vita associata che è la vita monastica. Sicchè la struttura dell' Europa continentale dell'alto Medioevo appare anch'essa compartimentata e paratattica.

Nel Nord Europa anche "l'aggregato che viene chiamato "comunale" comprende soltanto la città propriamente detta, più, alle volte, una zona limitatissima (baulenca, baulieu, baunmeile ) già strettamente connessa al nucleo cittadino per ragioni economiche o militari".....(1). Quei comuni "sorgono come isolotti e sempre rimangono tali, non assolvono alcun compito di unificazione e di amalgamento riguardo al mondo esterno. Da qui il profondo dualismo (città-campagna, borghesia - nobiltà terriera) che si manifesta in

---

(1) OTTOKAR, loc. cit.

tutta la vita dei paesi oltremontani e che persiste anche dopo il comune assoggettamento a forze unificatrici superiori, dualismo che viene superato solo nel corso dei secoli XVIII e XIX. "Questo fatto va tenuto presente da chiunque voglia tracciare una storia delle "città" anche dal punto di vista formale. Come già indicai altra volta trattando di Dieci città esemplari, una struttura (anche figurativamente intesa) come quella del complesso Versailles-Parigi non si riscontra in Italia, e vi sarebbe storicamente inspiegabile; mentre in Francia dà forma, anche in epoca così avanzata come il Seicento, appunto all'antico dualismo borghesia-nobiltà, cioè "spazialmente": città-castello.

In ogni caso, in Italia, questo dualismo, se mai vi fu, è superato e composto già nel Medioevo, appunto perchè la città non vi è, come si disse, nucleo a se stante; ma riassume il significato della urbs come centro organico della civitas. Ciò può esser dovuto a maggior forza della tradizione romana; a maggior numero e maggiore civiltà di città antiche esistenti sul territorio; alla presenza ivi di Roma col suo valore esemplare per tutto il Medioevo.

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

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

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

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

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

In ogni caso quel che a noi interessa, è questa fondamentale differenza tra il comune medievale europeo e quello italiano. Il comune medievale del Nordeuropa è, in tutti i sensi - territoriale, sociale, giuridico - una unità singola, non solo isolata, ma contrapposta al resto del mondo (1). In Italia, invece, il Comune ha un processo di for-

---

(1) "Quale nucleo sociale, è eminentemente borghese, vale a dire che ne fanno parte elementi di un determinato tipo sociale e di una specifica attività economica. Soltanto la popolazione dedita ad una determinata attività economica, cioè mercanti o artigiani, fa parte dell'organizzazione cittadina. La città oltramontana è un isolotto borghese, socialmente e territorialmente chiuso e specificato. Soltanto gli elementi trafficanti (i "borghesi") partecipano dell'organizzazione cittadina, e soltanto essi più tardi, dopo l'autonomizzazione dell'organismo cittadino, faranno parte del Comune.

mazione, ed una struttura (territoriale, sociale, economica ed anche urbanistica e architettonica) diversi. Non è un nuovo nucleo che si giustappone ai nuclei preesistenti e circostanti, ma è un centro unificatore, un nesso associativo che assorbe e coordina nella città gli avanzi del potere feudale ed ecclesiastico.

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

Se vogliamo estrarre, dal diverso configurarsi comune medievale e della sua città in Italia e nel resto di Europa, uno schema di "struttura spaziale", troviamo piuttosto ovviamente che nel nord Europa lo "spazio cittadino", un sistema omogeneo, insomma una "massa" contrapposta ad altre "masse" in un insieme ancora paratattico; laddove lo

---

segue (1): Gli altri elementi, anche se per una ragione o per l'altra abitano nelle città, sono completamente estranei alla sua organizzazione interna". La terra o i feudi della nobiltà che si trovano nel territorio circostante, non hanno nulla a che fare con l'organismo cittadino.

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

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

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

Rivediamo infatti il Sant'Ambrogio di Milano. Il suo spazio non è certo lo spazio indiviso, intriso di luce uniforme, della basilica paleocristiana. V'era stata di mezzo la ingens sylva del primo millennio, con la sua struttura spaziale, compartimentata, "cloisonnée", e parattica. Ma ora, stinta l'aspettazione metafisica della parusia dell'anno Mille; le città si ricostruiscono, in Italia, non già come masse, da allineare alle altre masse degli "spazi" feudali od ecclesiastici; ma come corpi che debbon essere organicamente costruiti e formati. E le nuove basiliche sono parti organiche di coteste città.

Le maggiori e le più significative basiliche romane d'Oltralpe sono espressioni certo mature e articolate, ma non già dello spazio della città come s'intende in Italia; ma dello spazio del convento (struttura, s'è visto, non urbana): sono chiese di abbazie; sicchè giustamente Focillon poteva scrivere che "il programma della basilica romanica è

---

(1) A. PANOFSKY, loc. cit., p. 11.

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

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

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

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

Qui ha evidentemente la sua ragione di profonda coerenza anche la condotta della luce di S. Ambrogio: la cui navata non è rischiarata uniformemente dall'alto - dalle consuete finestre sotto tetto - , ma solo indirettamente, dai fianchi, e dalle aperture di facciata. - Una luce vasta uniforme diffusa, come quella della basilica paleocristiana, avrebbe diluito il chiaroscuro e dato un valore tutto diverso all'immagine; una luce più limitata, ma sempre diffusa e uniforme, come quella della maggior parte delle chiese romane d'Oltralpe, avrebbe dato all'immagine un chiaroscuro omogeneo (con valore appunto di massa compatta, scalfita in superficie, ma non articolata in profondità: di quantum continuum); una luce vasta irrompente dall'alto - come sarà quella delle cattedrali gotiche - avrebbe quasi annullato la densità chiaroscurale del corpo per lasciar vivere soltanto l' "astratto" disegno delle linee. L' architetto di Sant' Ambrogio non adotta nessuno di cotesti partiti: non pratica finestre nella grande navata che rischiarava con la luce laterale filtrata attraverso le navatelle e i matronei: e limita anche cotesta luce facendola penetrare a fatica per le strette e rade finestre dei fianchi: così egli ottiene una penombra greve, che dà all'immagine dei blocchi di spazio laterali il valore insieme di campitura di fondo, e di denso spessore. Cotesta duplicazione degli spazi e della luce, discende, come s'è detto, dal partito tardoromano attuato soprattutto negli edifici accentrati duplicibus muris; ma l'architetto di Sant' Ambrogio se ne giova per trarne, non già un'immagine di pittoricità "compendiaria" come nell'arte del IV secolo; ma un'immagine accentuatamente lineare: dove la linea articola e lega il quantum discretum chiaroscurale, facendo della massa, appunto, un corpo. La penombra della navata infatti darebbe l'immagine di una massa indifferenziata, omogenea (il quantum continuum del romanico nordico) se un'altra luce intensa, diretta, tagliante non l'articolasse, dividendo, distinguendo, precisando i limiti dei blocchi spaziali. E' la luce che irrompe dalle facciate; una luce di proiettore, il cui raggio trascorre longitudinalmente tutto il vano della navata fino al pontile della cripta: e così colpisce via via tutti gli elementi della costruzione che su questo vano s'affacciano. Tali elementi sono quegli stessi gangli che sostengono l'edificio e ne dividono lo spazio: pilastri compositi, sottarchi e mezzarchi, ogive; rasi da questa luce, diventano linee luminose a mar-

gine della penombra, e così divengono struttura del chiaroscuro di questa immagine. E sono intagliati a spigoli vivi, appunto perchè la luce che trascorre la navata da capo a fondo non li avvolga (come fa con le morbide colonne paleocristiane e bizantine) ma si arresti sul loro filo di rasoio acuto, tenace, che si campisce sulla densa penombra delle navatelle, con lo stesso valore del profilo d'un crocifisso di Giunta Pisano ritagliato contro il "basso" inerte del fondo.

Tagli nte sempre - cioè "lineare" alla maniera più "pura" possibile - cotesto crinale luminoso tuttavia s'accende e si smorza secondo il maggiore o minore volume dei risalti delle costole degli archi, delle ghiere dei mezzarchi e dei sottarchi, delle nervature diagonali delle crociere; e quel volume, a sua volta, riassume e significa la maggiore o minore capienza delle campate di cui figura il limite: sicchè non genericamente tutto lo spazio, ma ogni parte in cui questo spazio è suddiviso e articolato e contrapposto, trova la sua definizione pittorica in cotesta sintassi di linee.

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

E' ancor da notare che queste sottili osservazioni si addicono all'arte romanica d'Oltralpe, più che a quella lombarda. In questa si direbbe che il dualismo, che tanto affatica il pensiero medievale prescolastico, con le sue continue oscillazioni tra agostinismo ed antiagostinismo, sia risolto di fatto nel concreto di uno "spazio" attivo, non speculativo - il medesimo spazio, strutturalmente, del comune italiano con la sua città e con i suoi problemi pratici connessi con questa forma della vita associata. Alla formazione di tali strutture, si ha l'impressione rimangono estranee le tormentose sottigliezze del pensiero nordico, specie francese, che porteranno a quella "scientia" gotica, di cui i grandi architetti francesi del Duecento si considereranno "doctores": quella scientia senza della quale

- proclamerà come abbiamo visto ai milanesi, uno dei loro ultimi rappresentanti - ars nihil est; mentre i lombardi continueranno a credere che l'arte sia cosa intuitiva, che di tutto possa aver bisogno fuorchè di scienza.

E, fino a che rimanevano nel gusto romanico, come nel caso del Sant'Ambrogio, avevano ragione, giacchè qui si può dire che il limus terrae della massa non rimanga inerte e morto, ma sia mosso e ravvivato dallo spiritus vitae di quell'organica sintassi di linee che ne vince l'inerzia, e trasforma la massa omogenea e indifferenziata in un corpo organico e vivente.

In questo senso, si può consentire con quegli studiosi (Panofsky e Focillon tra essi) che, a proposito del romanico meridionale, e italiano in ispecie, parlano di protorinascimento: giacchè il Rinascimento ha voluto ordinare razionalmente un cosmo, ma un cosmo di corpi organicamente articolati, non di masse, per quanto rarefatte. La prospettiva lineare, che rappresenta tipicamente la teoria rivoluzionaria del primo Rinascimento, "crea un coerente rapporto d'esistenza, il quale, appunto perchè è solo tale, deve essere completato dalla vitalità intima e organica dei suoi singoli oggetti" (Panofsky): il linearismo prospettico del Quattrocento fiorentino è dunque un mezzo di conoscenza degli oggetti rappresentati: la cui organicità è anch'essa struttura razionale, garanzia di conoscibilità (perciò appunto in Leonardo, per es., il disegno è insieme e simultaneamente mezzo di rappresentazione artistica e strumento di indagine scientifica). Si comprende dunque come il romanico italiano possa maturare la visione del Rinascimento.

E si comprende anche la ragione di coloro, che hanno affermato essere l'arte gotica l'ultimo, più maturo e più coerente conseguimento dell'arte romanica francese. Come questa, infatti, l'arte gotica non vuol rappresentare lo spazio come corpo-oggetto, che può essere conosciuto perchè organicamente composto nelle sue tre dimensioni e rappresentato come tale. Il pensiero gotico, come già ho anticipato e come vedremo meglio tra poco, ha un modus operandi analogo a quello del pensiero della filosofia scolastica; la quale vuol risolvere il dualismo medievale tra materia e spirito, addirittura annullando uno dei due termini: la materia, per lasciar sussistere soltanto lo spirito, il quale solo, propriamente, ha vita (san Tommaso arriverà a dire che l'anima non ha nemmeno bisogno di incarnarsi perchè, essendo immortale, può esistere come puro spirito senza corpo). Così l'architettura gotica, partendo dallo spazio inteso come

massa dell'architettura romanica francese, cerca la propria "verità" e vita in una sorta di annullamento di cotesta massa, o almeno di assoggettamento di essa alla "pura" razionalità (connessione, consenzionalità logiche) dello spirito.

La "prospettiva" del Quattrocento fiorentino è, certo, disegno: come tale, "cosa mentale": ma essa sorge dalla tradizione figurativa e architettonica del romanico italiano, che aveva alla base non l'inertza della "massa" (materia), ma l'organicità del "corpo" (S. Ambrogio). Anche la "forma" gotica è, nella maniera più esplicita e forse più pura, disegno; ma sembra che, nell'impossibilità di dialettizzarsi con la "massa" della tradizione romanica francese, essa cerchi di annullarla, o almeno di rarefarla al possibile.

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

Si può quindi comprendere che l'arte, e in particolare l'architettura gotica (per la quale la forma non è oggetto contemplato ma entelechia) si disinteressi dal rappresentare quello "spazio" che l'architettura romanica francese aveva inteso come "massa", anzi che a cotesta massa cerchi di togliere il più possibile sostanza e peso per renderla più "permeabile" all'enérghèia: fino a trasformarla in una sorta di fluido immateriale e adimensionale.

Quella legata continuità lineare che in San'Ambrogio aveva data forma alla rappresentazione di un "corpo" spa-

ziale organicamente connesso nelle sue dimensioni, nell'architettura gotica vuol esprimere lo stesso "principio" in -  
formatore dell'ordine spirituale, della "anima mundi", e dunque non è, non può essere condizionato dallo spazio come corpo, poichè 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, al limite, un contesto di pure linee, disimpegnate dalla massa, irrelative ad ogni sostanziale "obiettività" di spazio. -



III°

L' ARCHITETTURA ROMANICA IN FRANCIA

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

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

Queste ultime, ovviamente più vicine alle "scuole" della Catalogna e della Lombardia, hanno aspetti per molti lati analoghi a quelli dell'architettura di queste terre; hanno infatti come loro caratteristica più generale la copertura a volte in muratura, che qui compare di regola in epoca alquanto anteriore che nel nord del Paese. Giacchè è probabile che l'uso della volta provenga alla Francia del sud più facilmente dalla Catalogna: subito al di qua dei Pirenei infatti, a Saint-Martin-du-Canigou, si trova, nel 1009, quello che è stato considerato il primo esempio in terra francese di copertura a volte estesa su tutta la navata: ma l'esempio era stato preceduto da costruzioni al di là dei Pirenei (per es. Santa Maria di Amer, 949). Poi, sembra che la volta guadagni progressivamente terreno salendo verso il nord. Vi sono, naturalmente, numerose varietà regionali, che hanno giustificato ulteriori suddivisioni: gruppo della Provenza, dell'Alvernia (Notre Dame du Port, 1145, a Clermont-Ferrand, in Aquitania); dell'Aquitania (St. Front

---

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

di Périgneux 1120 - 1179) del Poitou (Notre Dame la grande in Poitiers; Saint Savin) e così via; ma sono suddivisioni alquanto elastiche, perchè gli scambi tra l'una e l'altra sono frequenti: per es. una delle più belle chiese romaniche francesi, quella di Saint Sernin è a Toulouse, in Aquitania, ma è di tipo alverniate; il St. Hilaire di Poitiers è nel Poitou, ma è di tipo aquitano; mentre il St. Pierre di Angoulême è in Aquitania ma ha la facciata di tipo poitevino, ecc.; sicchè il criterio della classificazione per scuole regionali è apparso, giustamente, debole. Si possono riconoscere preferenze locali per certe strutture: per es. nel Poitou è di regola la volta a botte sulla navata e la volta a crociera sulle navatelle, mentre il gruppo delle chiese di Aquitania si distingue per la caratteristica copertura a cupole sulle campate. Inoltre nelle singole regioni l'architettura romanica può presentare aspetti diversi in relazione al secolo di costruzione: se del sec. XI, che è considerato di solito periodo di ricerca, o del XII, che vede la piena maturità del romanico di Francia.

Sicchè è più utile, limitandoci al romanico "formato" e maturo, accogliere piuttosto il criterio di classificazione strutturale. e lasciando da parte, come eccezionale sotto quest'aspetto, il gruppo delle chiese coperte da cupole (delle province del Quercy, del Perigord e dell'Augoumois, con qualche esempio anche fuori di esse: Saint-Hilaire di Poitier, Solignac che è nel Limousin, e la cattedrale del Puy) possiamo dividere le chiese romaniche francesi più complete e "mature", in due grandi gruppi (Lavedan):

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

Il primo gruppo è più frequente nel sud, il secondo nel nord; ma vi sono anche qui, scambi, e vi sono zone che possiamo dire intermedie: (tra tutte forse la più interessante è la Borgogna, dove, accanto al tipo di Cluny rappresentato oggi soprattutto dal magnifico St. Lazare di Autun (navata e navatelle d'altezza ineguale, sulla navata volta a botte spezzata - en berceau brisé - volte a crociera sulle navatelle, triforium; illuminazione diretta della nave - troviamo il tipo della Maddalena di Vézelay, che manca di triforium, etc.). Quel che più interessa rilevare è anzitutto che in queste chiese romaniche del sud e in buona par-

te del centro della Francia la presenza delle volte in muratura influisce sulla disposizione globale dei vani dell'edificio, ma non sulla loro forma specifica. Troviamo infatti una grande varietà di volte: la volta a botte, a mezza botte, a crociera, a vela, a calotta, a cupola, con varietà di impiego (oltre alle già vedute, per es., volte a botte sulla navata, a botte o a mezza botte sulle navatelle, nel Sudest; volte navate sulle navatelle nel Sudovest etc.); ma, qualunque sia la forma delle singole volte, esse sono usate con un valore per così dire collettivo, di massa: a coprire vani che rimangono unitari e per la cui forma e articolazione il "tipo" della volta prescelta è, si può dire, indifferente. Costruttivamente, le navatelle laterali con le loro volte hanno la funzione di contrafforte rispetto alla navata centrale che spalleggiano nel loro insieme: il sistema di equilibrio rimane globale, più che articolato punto per punto. Analogamente, dal punto di vista architettonico (divisione degli spazi): più che di singole campate il cui spazio si dialettizzi nelle quattro direzioni, le navate appaiono composte da un unico blocco spaziale, omogeneo; sono come grandi corridoi paralleli e giustapposti secondo il loro asse longitudinale, dalla facciata all'abside. E' chiaro che, malgrado la soluzione dei muri divisorii, e le proporzioni monumentali, lo spazio della basilica romanica francese conserva alquanto del carattere "cloisonné" dell'architettura preromanica (specie iberica).

Dal punto di vista figurativo, la conseguenza è che l'immagine degli spazi - che è data dalla "figura" delle "pareti" parallele delle navate - è assai meno "ottica" soprattutto il suo chiaroscuro è molto più leggero e uniforme. Il "principio linguistico" romanico - che porta sul piano e risolve nella qualità cromatica della superficie lo spessore della struttura e la profondità degli spazi - è, naturalmente, presente anche qui; ma è assai meno articolato che in Lombardia: le superfici appaiono quasi soltanto scalfite dagli accenti lineari (pilastri, nervature, ghierre, etc.) che si legano tanto costruttivamente che figurativamente in un nesso longitudinale, non trasversale: in accordo appunto con il senso di massa omogenea, indivisa, che gli spazi debbono avere.

In piena coerenza con questo senso è, naturalmente, la condotta della luce. Nel più dei casi, come già s'è notato, la grande navata è illuminata direttamente dall'esterno, per mezzo di finestre praticate nel tratto di muro che sovrasta notevolmente il tetto delle navatelle, alla maniera delle basiliche paleocristiane. Lo spazio delle navate quin-

di è intriso da una luce piovente uniformemente dall'alto, che quasi annulla il chiaroscuro delle pareti e assicura all'immagine il senso di massa unitaria e poco articolata. Ma anche quando la nave centrale è, come si dice, cieca, cioè non ha luce diretta (perchè i suoi muri non sovrastano i tetti delle navatelle, siano queste a un solo piano - es. Notre-Dame-la-Grande a Poitiers - o a due per la presenza dei matronei -es. Issoire -) l'effetto chiaroscurale che ne risulta non è per nulla per es. quello del Sant'Ambrogio, perchè il rapporto delle due luci - quella laterale che giunge alla navata attraverso le navatelle e i matronei - e quella longitudinale che penetra dalla facciata e dall'abside, non è il medesimo. In Sant'Ambrogio, s'è visto, la prima di coteste luci è fioca e sommessa, la seconda viva, diretta, tagliente. Quest'ultima può quindi colpire, radere i profili aggettanti dando ad essi il valore di lumeggiature contro campi di penombra. In queste chiese romaniche francesi, i cui elementi costruttivi sono in gran parte analoghi, l'immagine che ne risulta è tuttavia diversa, perchè manca quel contrasto dialettico: le due luci quasi si equivalgono per intensità e per valore.

Molto spesso, in facciata, lo spazio della navata è preceduto da un vasto vano trasversale (derivato dal Westwerk preromanico) o da altre complesse strutture, le quali impediscono l'illuminazione diretta: filtrando la luce esterna, l'aggravano di penombra, dando ad essa lo stesso valore della luce penetrante lateralmente attraverso le navatelle; altra volta, sono le finestre di queste, più ampie e frequenti, ad immettere una luce naturale così intensa da equilibrare l'illuminazione longitudinale; in ogni caso, quel che ne risulta è un chiaroscuro uniforme, che ha sempre lo stesso effetto, di assicurare allo spazio il suo senso di massa omogenea, espressa figurativamente in superfici chiuse, continue; le quali, per questa loro "chiusura" laterale appunto, sono portate a svilupparsi in altezza. E infatti noi vediamo molto chiaramente, che lo spazio romanico della Francia non si compone di blocchi orizzontali, anzi quasi depressi, come quello dell'Italia; ma di blocchi verticali: ciò comincia ad essere evidente già dall'esterno, dalle stesse "quadrate" del Westwerk e dell'Ostwerk - facciata ed abside - (si confronti per es., gli "esterni" del Sant'Ambrogio a Milano con quelli della terza basilica di Cluny - 1120 - o del St. Stefano di Caen, etc.) ma rapidamente investe tutto lo spazio, il quale rimane, come s'è detto, una "forma cristallina", anzi va accentuando tale carattere: in luogo di addensare, caricare con accenti allusivi alla profondità (come avviene in Italia) la densità del chiaroscuro delle pa-

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

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

Anche l'impiego di soffitti lignei - che non può essere ragionevolmente imputato a strana incapacità, esitazione, o arretratezza tecnica, specie nella Normandia, - feconda di costruttori e di lapicidi - risponde a cotesto Kunstwollen: giacchè consente di evitare le volte, le quali sempre chiudono, sostanziano il blocco spaziale e ne condensano il chiaroscuro. Saranno di lì a poco adottate le crociere d'ogiva; ma ciò avverrà appunto - come vedremo, e in parte s'è anticipato - perchè questo tipo di volta fra tutti è quello che consente agli spazi un'immagine grafica di superficie: togliendo ad essa spessore e plasticità, la articola con un disegno quasi soltanto lineare.

Tra le varie regioni francesi è quasi universalmente riconosciuta a due una posizione d'importanza particolare nella storia dell'architettura del Medioevo: alla Borgogna, per l'elaborazione del romanico; alla Normandia, o meglio alla zona anglo-normanna, per la maturazione del lessico

costruttivo che sarà assunto dal gotico.

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

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

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

Queste notizie si traggono dalla Cronaca di San Be-

---

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

nigno di Digione (1), qualche passo della quale ha fatto supporre, a vari studiosi, che Guglielmo sia stato il vero architetto di tutte quelle ricostruzioni; specialmente in base al passo, che lo descrive "magistros conducendo et obras dictando": l'ipotesi dunque non è improbabile (se si pensa che l'essere architetti della lor chiesa era tutt'altro che infrequente tra i monaci, specie benedettini, del Medioevo); e in ogni caso il passo della Cronaca attesta ch'egli guidava le maestranze e dirigeva i lavori: non è impossibile, dunque, che portasse seco concetti costruttivi e maestri d'opera romanense provenienti dalla Lombardia. In questo caso, la persona stessa di Guglielmo da Volpiano: la sua origine, la sua attività, i suoi spostamenti, potrebbero essere indice di un trapasso di cultura architettonica, o almeno di pratica costruttiva, dalla Lombardia alla Borgogna, e poi dalla Borgogna alla Normandia.

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

Ed anche il passaggio di quest'altro lombardo in Normandia coincide con un periodo di particolare fervore costruttivo, come attesta un altro cronista, Guglielmo di Jumièges (2). La rinomanza che Lanfranco vi guadagnò fu così grande, che nel 1070 fu scelto per il seggio metropolitano di Canterbury (i Normanni avevano conquistato l'Inghilterra), dove rimase fino alla morte (1089) "godendo della fiducia assoluta del suo sovrano, presiedendo alla riforma dei principali monasteri anglosassoni ed occupando nella politica un

---

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

(2) in MIGNE, (XLIX, col. 801 segg.).

posto non meno importante che nel dominio religioso" (1); com'è tramandato ancora da una cronaca, inglese questa volta: quella di Guglielmo di Malmesbury (2).

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

Confesso di non aver troppa fiducia nel valore di coteste notizie per una storia dell'arte concreta, od anche solo per una seria filologia dei linguaggi artistici. Per poter affermare o supporre un' "influenza" lombarda nelle chiese romaniche della Borgogna, della Normandia e dell'Inghilterra, non bastano le notizie sulla presenza e sull'attività in quei luoghi di Guglielmo da Volpiano e di Lanfranco da Pavia, anche se tali notizie siano incomparabilmente più serie di quelle addotte, per es., a prova dell' "orientalismo" di Castelseprio, o di altre analoghe ineptiae. La sola prova conclusiva, anche qui, non può esserci offerta che dal confronto tra costruzioni esistenti in terra lombarda, d'una ragionevole anteriorità cronologica, con le co-

---

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

(2) Edit. MIGNE, CLXXIX.

struzioni borgognone, normanne, inglesi, che da queste dovrebbero essere derivate. Tale confronto è possibile, sebbene entro limiti non certo larghi, giacchè, in Borgogna anzitutto, degli edifici eretti sotto la direzione, o almeno in presenza, di Guglielmo da Volpiano, ben poco è rimasto. Saint-Benigne di Digione non esiste più. In questa complessa costruzione, della basilica, scomparsa dal sec. XIII, sappiamo che soltanto le navatelle erano coperte da volte (la navata a capriate), della rotonda, dall'accurata descrizione di Dom. Plancher, sappiamo che aveva il vano centrale cupolato e i due ambulacri, a due piani di tribune, coperti da volte a crociera.

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

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

Forse un piglio più gagliardo nel costruire le volte in muratura. Non che queste fossero ignote in Francia; ma non può essere soltanto una coincidenza il fatto, già notato anche da Lasteyrie, che la scuola romanica borgognona "ait abordé le problème des voûtes en un temps où la plus grande partie de la France hésitait encore à s'y risquer," e che questo sia stato al tempo stesso del passaggio in Borgogna di Guglielmo da Volpiano. E si potrebbe aggiungere, la preferenza per le volte a crociera; anche queste certo note in Francia e ben prima del Mille, e usate, come in Italia, soprattutto nelle cripte, ma che appaiono nelle navate delle chiese romaniche francesi sembra per la prima volta in questo momento, in Borgogna, dove in ogni caso esse rimangono

anche più tardi preferite alla stessa più diffusa volta a botte ("les architectes borgognons se sont ingénies à éviter l'emploi du bergeau plein centre; et, en fait, cette forme de voûte, la plus commune dans le reste de la France à l'époque romane, est en Bourgogne la moins employée de toutes").

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

L'architettura romanica in Borgogna, in ogni caso, raggiunge la sua piena maturità dopo la partenza di Guglielmo da Volpiano: nella seconda metà del secolo XI e nella prima del XII. E' allora che, forse si potrebbe supporre, i costruttori borgognoni mettono a frutto gli apporti lombardi: (per es. fondendo la volta a crociera con la preferenza più propriamente francese per la volta a botte). Voltano anche la grande navata - per l'innanzi coperta a capriate - e questa volta assume, il più spesso, la forma che diviene caratteristica del romanico borgognone, (es. St. Benoit sur Loire) e sembra prodotta appunto dalla fusione del "principio" della volta a botte con quello della crociera: d'una imbotte, non a tutto sesto, ma sesto spezzato (cintre brisé) il cui profilo dunque è un arco acuto. Tali sono, per es., la terza costruzione della grande abbazia di Cluny, la cui chiesa (iniziata nel 1088 da Sant'Ugo, consacrata nel 1095 prima d'essere terminata, poi, nel 1131), la più vasta con S. Pietro in Roma, della cristianità intera, fu probabilmente di modello per tutta una serie di chiese borgognone: Paray-le-Monial, Saint-Audoche de Saùlieu, Notre-Dame de Beaune, la cattedrale di Langres, etc.: l'esemplare più completo, dopo la distruzione di Cluny, (1810) è probabilmente la cattedrale (St. Lazaire) di Autun. Nelle chiese borgognone di questo gruppo "è la volta a botte spezzata che domina; la si ritrova già forse nel sec. XI, ma si può dire che dopo l'inizio del XII è uno dei tratti più abituali della scuola borgognona. D'altronde, non è soltanto alla volta che i Borgognoni applicano prestissimo il sesto spezzato, lo vediamo nelle

arcate della navata, in una quantità di chiese; alcune delle quali sono certamente del sec. XI, come Farges e Saint-Vincent-des-Prés.

Col secolo XII ciò diviene una regola quasi costante, e i monumenti che possiamo considerare come i più begli esemplari della scuola borgognona, quali la chiesa di Cluny e di Paray-le-Monial, le cattedrali di Autun e di Langres, le chiese di Châteauneuf, di Sernur-en-Brionnais, l'Avallon, etc., ci mostrano delle arcate spezzate" (1).

Quanto all'azione di Guglielmo da Volpiano in Normandia, dove passò dalla Borgogna già nel secondo decennio del Mille, essa rimane altrettanto, e forse più, misteriosa (2), poichè della maggior parte dei conventi, dove è probabile, solo in costruzione, egli abbia influito, - Fécamp, Mont-Saint-Michel, Savigny - non è rimasto nulla che ci possa illuminare al riguardo. Rimane la chiesa abbaziale di Bernay (1017) ma essa non ha nulla di specificamente lombardo; semmai ha aspetti (specie nel coro) che la collegano alla seconda Cluny (3) (quella appunto costruita dal protettore di Guglielmo, l'abate Maieul, e che Guglielmo conobbe): sicchè si potrebbe pensare che Guglielmo abbia avuto la funzione di trasmettere alla Normandia certi elementi dell'architettura borgognona dei primi anni del secolo. Più efficace (in relazione all'ipotesi "lombarda") potrebbe essere stata l'azione di Lanfranco da Pavia che fu potente in Normandia tra il 1042 e il 1070, cioè nel trentennio centrale di quel periodo che fu il più fecondo e il maggiore dell'architettura normanna, quando si costruirono le grandi abbazie e le grandi cattedrali romaniche: Jumièges, Mont-Saint-Michel, la seconda Bernay, e il Saint-Étienne e la Trinité di Caen, Evreux, Bayeux, Saint-Ouen di Rouen, Fécamp, etc. Ma che in esse si ritrovino caratteri specificatamente lombardi è molto dubbio.

---

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

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

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

La Normandia ha una sua architettura romanica, il cui "stile" ha evidentissimi caratteri proprii, originali: i quali sono diversi, anzi per molti lati - e i più importanti - addirittura opposti, a quelli dell'architettura romanica lombarda. -



IV

L' ARCHITETTURA ROMANICA ANGLO-NORMANNA E LE VICENDE  
DELLA CROCIERA D'OGIVE.

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

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

E' da ricordare che Normandia ed Inghilterra formano in questo momento una sola regione, anche rispetto alla cultura artistica, oltre che politicamente. La Normandia dopo aver conquistato l'Inghilterra (1066), divenne una provincia della sua conquista, e tale rimase fino agli inizi del sec. XIII. Abbiamo già accennato alle doti di costruttori ed alle qualità di creatori in campo architettonico dei Normanni (di esse vi sono notevoli riflessi anche in terra italiana: nelle magnifiche costruzioni, normanne appunto - conosciamo anche il nome di qualche architetto - della Sicilia).

Abbiamo anche visto, per quanto rapidamente, le caratteristiche dell'architettura romanica normanna, con le sue tribune, l'alternanza dei sostegni - colonne e pilastri - le facciate inquadrata da due torri (S. Stefano di Caen, etc.), il tiburio all'incrocio del transetto, le coperture, che sono, di regola, prima a capriate lignee visibili, poi a volte a crociera. Nella seconda metà del secolo XI, ai tempi del dominio di Lanfranco (che fu potente in Normandia tra il 1042 ed il 1070: e potè conoscere quindi la costruzione almeno del Sant'Ambrogio di Milano, la cui navata ebbe inizio al 1067), e nelle zone di sua giurisdizione, comincia ad apparire l'ogiva. Nella torre settentrionale della cattedrale di Bayeux (probab. verso 1080), due archi costolonati sotto la volta mostrano già un inizio di crociera d'ogive: questo è ritenuto da alcuni l'esempio più arcaico in queste terre. Ma la cronologia di queste prime prove è piuttosto dubbia. Certo è che l'adozione sistematica di questo tipo di volta è preceduta da un periodo di elaborazione, durante il quale si assiste a tentativi di siffatte coperture, dapprima parziali, su singoli modesti vani: il che attesta che si tratta appunto dell'accoglimento di un motivo di lessico costruttivo, non già dell'"influenza" di una "idea" architettonica. E del resto, nella stessa Lombardia, a quanto ci consta, si va ancora a tentoni, prima del S. Ambrogio. E' qui, come s'è visto, che per la prima volta si fa un impiego sistematico e organico di crociera d'ogive, usate per coprire l'intera grande navata. Quest'opera era compiuta nel 1093; e si può credere assumesse presto un valore esemplare.

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

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

Tali date mostrano che in fatto di volte a crociera d'ogive, Durham fu estremamente precoce per queste terre -

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

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

Si è, per es., molto discusso se gli immediati predecessori delle volte di Durham fossero in Inghilterra o in Normandia, e le due ipotesi hanno avuto ciascuna i suoi sostenitori accaniti; ma nel fatto noi non possediamo elementi sufficienti per poter decidere a favore dell'una piuttosto che dell'altra. Se si dovesse seguire - come qualche archeologo ha fatto - un criterio statistico, si dovrebbe ammettere che vi è un numero maggiore, e forse più elaborato, di volte ad ogiva in Inghilterra che sul continente, negli anni che immediatamente precedono le costruzioni di Durham; e non soltanto nelle grandi cripte, ma anche in ambienti sopra terra, per es., nelle cappelle che si aprono sul deambulatorio di Gloucester, dove invece delle consuete absidi coi loro semicatini, v'è una serie di celle voltate ad ogive, le quali sembrano anticipare la forma dei più tardi chevets francesi - che tuttavia sono senza nervature. Il dr. Bilson, già citato, ai cui studi si deve il ristabilimento di una cronologia sicura della cattedrale di Durham (che per l'innanzi, appunto, per la sua eccezionalità, si attribuiva ad epoca posteriore) ha suggerito la possibilità di uno sviluppo in loco delle volte delle grandi cripte sotterranee fino alle ogive più arcaiche - quelle della sezione orientale - di Durham. In un mio vecchio corso in questa Facoltà io stesso ho sottolineato l'importanza delle cripte e della loro evoluzione durante l'alto Medioevo per l'elaborazione finale delle volte romaniche, e particolarmente del-

le volte a crociera. Ed ho provato, credo, che tale sviluppo delle cripte - a partire dai primi esempi, quale quello del VII sec. in S. Apollinare in Classe a Ravenna - è assai più precoce e conseguente in Italia che nel nord; e porta di fatto ad una matura esperienza costruttiva di volte a crociera, specie nella zona lombarda, già un secolo prima del Mille. Ma la crociera non è ancora crociera d'ogive: per arrivare a questa occorre appunto che sulla crociera elaboratasi nelle cripte si innesti il motivo della nervatura: e questo, come s'è visto anche quest'anno, avviene nell'architettura romanica lombarda nella prima metà del sec. XI. Sono i costruttori lombardi che, forse traendo lo spunto dalla bòveda de aljbe spagnola veduta durante il loro soggiorno in Catalogna, attuano cotesto innesto in maniera così organica, che già nell'ultimo terzo del secolo sono in grado di coprire tutta una grande chiesa - il S. Ambrogio di Milano - con questo tipo di volta. E' molto improbabile che, dopo siffatto esempio, i costruttori anglo-normanni, i cui contatti con le maestranze lombarde sono da ritenere ovvii per la presenza di Lanfranco da Pavia, abbiano avuto bisogno di rifarsi ad una evoluzione locale, la quale d'altronde non si può dire sufficientemente attestata, come in Italia, da dati monumentali.

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

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

Ritornando al caso specifico dell'ogiva, noi possiamo infatti seguire la sua evoluzione attraverso un movimento per così dire di va e vieni tra Normandia ed Inghilterra.

Abbiamo visto in Normandia apparire l'ogiva verso l' '80 a Bayeux, circa una ventina d'anni più tardi, la si ritrova nella sala capitolare dell'abbazia di Jumièges.

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

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

La cattedrale di Evreux, ricostruita nel 1119, è sembrata pur essa, ad alcuni - giudicando dal disegno dei suoi sostegni - coperta, in origine, di crociere d'ogive. Infine, a Caen l'Abbazia aux-Hommes e l'Abbazia aux Dames mostrano, alla fine del primo quarto del secolo XII, i primi esempi completi in terra normanna francese, di chiese voltate ad ogive; e, in più, con volte di un disegno più chiaramente pregotico: sono infatti a sei raggi (seipartite) non a quattro.

Ma è prudente in questa materia - che rimane malgrado tutto assai incerta - non pretendere di essere troppo puntuali, specialmente riguardo alla cronologia. Quel che si può ritenere sicuro, è che nei primi due decenni del secolo XII, l'ogiva si diffonde, con impiego rapidamente crescente, nell'architettura anglonormanna. La quale rimane, beninteso, architettura romanica: per le sue masse, i suoi archi, la sua mancanza di formerets e di archi volanti esterni, per tutta la sua decorazione; infine, per la struttura delle

stesse crociere d'ogive.

E' necessario infatti aver bene presente che tutte queste ogive - da Bayeux a Durham, fino alle più recenti, e mature, e seipartite di Caen - sono ancora costruite ad opus romanense: sono ad archi a tutto sesto e anche rialzati - non acuti - e penetrano nelle volte a crociera, con le quali sono strettamente legate, malgrado certa elaborazione, certo raffinamento nel disegno, esse conservano dunque il carattere delle ogive romaniche di Sant'Ambrogio e ciò si unisce alle concomitanze storiche per rendere plausibile l'ipotesi dell'azione dei costruttori lombardi nella introduzione e diffusione di questo elemento nell'architettura dell'Europa del nord.

L'ogiva propriamente gotica, come vedremo, non avrà soltanto un diverso valore sintattico e figurativo, ma anche una diversa struttura, intimamente coerente - come sempre avviene nelle grandi lingue dell'arte, con cotesto valore. Sicchè, nel seguire le migrazioni del "motivo" dell'ogiva, dobbiamo ancora e sempre tener presente che si tratta della trasmissione, appunto, di un motivo; il quale non è che determini il senso e il valore della cultura da cui viene accolto; ma, al contrario, il suo permanere come dato lessicale, rende più chiaramente avvertibile il suo variare come nesso sintattico e come segno linguistico: esso muta di significato connotandosi diversamente a seconda dei diversi codici di referenza delle diverse culture cui appartiene. L'ogiva, infatti, ha un suo senso nell'architettura araba, un altro in quella armena; un altro in quella iberica; ne avrà infine ancora un altro, profondamente diverso da tutti cotesti, in quel linguaggio architettonico che sembrerà fare di essa addirittura il proprio segno fondamentale: il gotico. -

- - -

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

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

Il suo sviluppo è dunque amplissimo, ma la sua origine è limitata, addirittura puntuale. È un edificio singolo: è la, vulgatissima del resto, chiesa di Saint-Denis, ricostruita dall'abate Suger a cominciare dal 1137 o poco prima, e portata a termine in pochi anni. Suger era divenuto abate di Saint-Denis nel 1122, e ci racconta egli stesso, nel suo Liber de concecracione ecclesiae, come ricostruì la chiesa con un nuovo stile (opus francigenum), raccogliendo, com'egli dice, "molti maestri di molte nazioni" (tagliapietra, scultori - imagiers - vetrai, orafi, bronzisti, mosaicisti, etc.). Come Sant'Ambrogio per il romanico lombardo, S. Denis fu dunque la chiesa-madre del gotico francese. Ma purtroppo - diversamente che per il Sant'Ambrogio - la chiesa di Suger praticamente non esiste più: fu quasi completamente rifatta da uno dei maggiori architetti del regno di San Luigi (1226 - 1270), Pierre de Montereau (di cui anzi questa splendida navata è probabilmente il capolavoro).

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

Dopo il momento dell'origine, quel che, secondo il periodizzamento corrente si denomina alto gotico (durante il regno di San Luigi) segna l'apogeo "classico" di questo stile. E' il periodo dell'attività dei maggiori architetti (Jean Le Loup, Jean d'Orbais, Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Hugues Libergier, Pierre de Montereau, etc.) e della costruzione delle più famose cattedrali: la grande triade di Chartres, (ricostruita nel 1192), Reims (cominciata nel 1210), Amiens (cominciata nel 1220), etc. Da questo focolaio dell' Ile de France anzi del Domaine royal (il dominio reale dei Capetingi), lo stile gotico si espanderà rapidamente dapprima nelle provincie francesi, e in Inghilterra, assumendovi naturalmente intonazioni diverse (in Borgogna, assunto dall'ordine dei Cistercensi, avrà quell'aspetto severo e sobrio sotto il quale questi monaci diffonderanno il gotico in Italia - Fossanova, Casamari, etc. - e in parte della Germania (Heisterbach, Erbach, etc.)), poi nel resto dell'Europa; e passerà attraverso sviluppi successivi, e ben noti, fino all'ultimo, detto "fiammeggiante", e ciascuno con innumerevoli interpretazioni e variazioni locali. Noi non ci occuperemo ora di queste vicende rintracciabili in ogni manuale, ne abbiamo del resto già detto qualcosa nella prima serie di lezioni, dedicate al duomo di Milano ed al gotico, fiammeggiante appunto dei palazzi veneziani. A noi ora interessa il problema, insieme della formazione e del significato, dell'architettura gotica: quindi ci restringeremo ad analizzare alcuni aspetti, i più significativi per il nostro scopo dei monumenti del Domaine royal e del periodo che va da Saint Denis ad Amiens: circa un secolo dunque, dal 1130 al 1230.

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

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

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

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

Ma non soltanto di questa. Nella citata chiesa parigina di Saint-Martin-des-Champs, per es. vediamo apparire un elemento, che non si può dire proprio del romanico normanno; ed è elemento importante, perchè diventerà uno dei più caratteristici - al punto quasi da identificarsi, presso la communis opinio, con esso - dello stile gotico: l'arc brisé (arco acuto).

L'aspetto generale di questa chiesa è interamente romanico; gli archi delle finestre sono a tutto sesto; ma le arcate sono a sesto acuto. Questo elemento - che noi troviamo appunto qui nel domaine royal intorno al 1135; questo arco acuto, usato ancora, come l'ogiva, parzialmente, ma non perciò di minor valore come indice - non ha la sua origine prima nell'architettura romanica della Normandia. Da questa derivano al romanico dell'Île de France gli elementi fondamentali del lessico costruttivo e architettonico, che sarà all'origine del gotico: l'alternanza dei sostegni, la volta seipartita, il triforium in luogo della tri

buna (come per es. a Mont-Saint-Michel in Normandia, nella cattedrale di Canterbury in Inghilterra) ad altri; ma non l'arco acuto, almeno come dato originario.

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

Da questa passò con ogni probabilità all'Île de France; forse con la mediazione cistercense, che, per alcuni studiosi, sarebbe stata di primaria importanza per il sorgere del gotico. Secondo Dehio e Berzold, per es., (Kirchliche Baukunst des Abendlandes, I°, 519) i cistercensi avrebbero ceduto al gotico elementi fondamentali, quali l'arco acuto, la sequenza di campate trasversali uguali, gli archi rampanti visibili al di sopra dei tetti delle navate minori, etc. A me sembra tuttavia preferibile pensare che cotesti elementi che il gotico dell'Île de France e le prime chiese cistercensi hanno in comune, siano derivati ambedue dalla stessa fonte: l'arte di Cluny. Sebbene S. Bernardo di Chiaravalle, il fondatore dell'ordine cistercense, abbia criticato aspramente le "stravaganze" dell'arte cluniacense, non c'è dubbio che sulle più antiche piante cistercensi abbia esercitato - come notò Lambert (L'art gothique en Espagne, 39 segg.) - influenza determinante l'architettura di Cluny; e per quanto riguarda gli archi acuti e i contrafforti rampanti, essi furono impiegati almeno nella terza grande chiesa di Cluny (cfr. Conant, Medieval Academy Excavation at Cluny, Sp. XXIX, 1954). Sono dunque elementi di origine romanico-borgognona (particolarmente del gruppo di Cluny) che passano simultaneamente all'architettura cistercense e al gotico dell'Île de France. Che siano stati i cistercensi a contribuire a diffonderli al di fuori della Borgogna, è probabile: anzi possiamo averne una prova nella stessa cattedrale di Durham. Qui, come s'è visto, le prime crociere d'ogive appaiono prima della fine del sec. XI. Ma in questa prima fase il loro profilo è di archi a tutto sesto. Invece sulla navata, costruita tra il 1128 e il '33, appaiono ogive ad arco acuto. Osserva il Bony (French influences on the Origin of English Architecture, J. W. C. I., XII, 1949) "Se ricordiamo che la prima missione cistercense venne in Inghilterra nel 1128, ci rendiamo conto che l'anno 1128 non è senza significato". Poichè, comunque l'arco acuto è già acclimatato almeno tra il '20 e il '30 nell'architettura romanica-anglo-normanna, è anche possibile che l'eco sia passata all'Île de France

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

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

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

Infatti, come s'è notato, le ogive delle crociere romaniche fanno corpo con la struttura muraria delle volte: sono solidali con essa: non sarebbe possibile staccarle, isolarle da tale muratura. In fondo esse sono ancora di tipo romano, sono cioè un'accentuazione, insieme strutturale e plastica, degli spigoli, che si determinano all'incontro delle quattro cappe delle volte a crociera. Le ogive gotiche invece (e in ciò sta una delle differenze fondamentali, del lato tecnico-strutturale, dell'opus-francigenum rispetto all'opus romanense) sono staccate, in certo modo

indipendenti, dalla muratura delle volte. E non è questa, beninteso, una semplice differenza tecnica, che sia rimasta senza importanza per il risultato figurativo dell'architettura; anzi, è proprio su questo distacco delle ogive, e di tutte le altre nervature, dalla massa muraria, che si determina il particolare accento figurativo del linguaggio architettonico gotico. Esso distacco infatti consente di isolare dall'immagine gli accenti lineari, i quali non sono più, come nell'architettura romanica, le definizioni di spazi intesi come masse, tradotti, sulla superficie, in diversi valori di chiaroscuro; al contrario, quelle linee valgono per sé, diventano irrelative ad ogni rap-presentazione di spazio. Sciogliendo le ogive dalla loro connessione con le murature, gli architetti gotici possono isolare "dalla rappresentazione gli accenti lineari, individuando con sottigliezza tormentosa i legamenti costruttivi, (ma soprattutto) cercando nella continuità delle linee quella coerenza figurativa che l'arte romanica aveva realizzato con equilibrio di masse; la linea, che nell'architettura romanica riconduceva sul piano e risolveva nella qualità cromatica delle superfici la profondità dei vuoti e le masse dei pieni, diventa la protagonista della rappresentazione architettonica, trova nella sua funzione costruttiva un'autonomia figurativa che la disimpegna da ogni subordinazione al problema dello spazio e alla sua soluzione coloristica sul piano" (Argan).

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

Risulterà ora più comprensibile quanto si diceva poco fa: sul come sia logico che l'architettura gotica nasca in terra francese, anzi nel domaine royal. Infatti un'architettura quale quella che s'era espressa nel Sant'Amrogio di Milano sarebbe stata impossibile si evolvesse in gotico: la struttura dello spazio di quest'edificio - s'è

visto - aveva in sè le premesse d'una trasformazione in senso rinascimentale (come infatti avvenne), non in senso gotico. E ciò, malgrado possa sembrare superficialmente che tra tutte le culture architettoniche romaniche sia stata proprio quella lombarda ad "anticipare" la gotica: sia per il suo impiego precoce della crociera d'ogiva, sia anche, più genericamente, per il fatto che, a differenza della romanica d'Oltralpe, essa apparteneva ad una cultura già di carattere urbano, cittadino, sostanzialmente "laico". Ho già richiamato l'attenzione su questo sfasamento: sulla precedenza della cultura romanica italiana in tal senso: ho citato a questo proposito quanto scrive (raccogliendo concetti divulgatissimi), per es., lo Hauser, il quale, trascurando non senza ragione appunto per la sua eccezionalità, il fenomeno italiano, riprende la constatazione ovvia per il Nordeuropa, che "urbana e borghese è l'arte delle cattedrali gotiche, in confronto dell' arte romanica, monastica e nobiliare; urbana e borghese anche nel senso che i laici svolgono una parte sempre maggiore nella costruzione delle cattedrali, etc." (1); mentre cotesto carattere genericamente inteso è presente in Italia con più d'un secolo d'antico, già nella cultura romanica. Ma ho anche avvertito, che bisogna guardarsi dall'errore di considerare la città dei comuni italiani alla stessa stregua di quelle d'Oltralpe; giacchè si tratta di due strutture profondamente diverse, che si posson così riassumere: la città normale italiana è un "corpo"; quella del Nordeuropa, una "massa". E particolarmente in Francia, infatti, la città è per l'appunto borghese: ha una struttura uniforme, in qualche modo astratta; il suo spazio rimane chiuso, poco articolato, la cui omogeneità dunque si presta alla rarefazione, quasi annullamento, del gotico. Il quale, più particolarmente, aderirà alle dimensioni ed alle strutture "mitiche" dei sogni dell'abate Sigeri, e delle sue idee sul carattere e il valore della monarchia capetingia - oltre che del pensiero, insieme neoplatonico e scolastico, delle scuole di Parigi e di Chartres.

Ma, per concludere questa breve preistoria dell'architettura gotica, è opportuno accennare infine al gruppo di chiese, intraprese nel Domaine royal nello stesso giro di tempo, intorno al 1140, che vanno considerate come tentativi, come indici della ricerca, che porterà al gotico pieno e maturo. Cotesti monumenti, appunto per il caratte-

---

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

re sperimentale della loro architettura, differiscono tra loro: esitano sulle forme degli archi, sull'ordinamento dei piani in elevazione, che sono ora tre, ora quattro, con tribune, con triforium; sul sistema di contraffortamento. Ciascun d'essi, ripeto, vale come esperimento; in tutti vi è una sensibile influenza normanna. Di valore eccezionale è la cattedrale di Sens, su cui dovremo ritornare. Essa fu probabilmente la prima grande chiesa del *Domaine royal* interamente coperta da ogive; e conserva, dalla Normandia, l'alternanza dei sostegni e la volta seipartita. L'elevazione è a tre piani e la tribuna è sostituita dal triforium: anche questo era già presente in certe chiese romaniche normanne (per es. Mont-Saint-Michel): ed è la formula dell'avvenire: quella, vedremo, delle grandi cattedrali del XIII secolo. Un'altra chiesa di questo gruppo (del 1140) Saint-Germain-de-Fly nell'Oise, presenta una disposizione più complicata, ma che pure avrà fortuna: tribuna e triforium sovrapposti in modo che l'elevazione è formata non da tre, ma da quattro piani. Altra "novità" importante: la volta quadripartita e i sostegni tutti uguali; altra ancora: gli archi rampanti dissimulati nel colmo delle tribune. Tuttavia, l'ogiva non è usata che per la grande nave e le navatelle a piano terra; mentre le tribune restano voltate a semplici crociere. E l'arco a tutto sesto persiste ancora, accanto all'arco acuto (in tre punti).

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

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

VI°

SUGER E L' ABBAZIA DI SAINT-DENIS

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

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

Quella di Sigeri fu una personalità per molti versi eccezionale: ricca di doti d'intelligenza e di energia in molti campi. Doti, frattanto, di saggezza e di attività diplomatiche. Aveva appena vent'anni che, semplice monaco ancora, fu prescelto per rappresentare il suo convento al Concilio di Poitiers (1106) e questo non fu che l'inizio della sua attività diplomatica. Aveva anche notevoli qualità militari, e non sembri strano, in un monaco del secolo XII: esse erano necessarie per la difesa dei beni del suo monastero e del suo re, dalle insidie dei rapaci feudatari del territorio. Riuscì alla fine a vincere anche queste insidie, e i suoi successi lo misero a diretto contatto col re Luigi VI (che del resto era stato educato a Saint-Denis). Divenne amico di questo re (del quale poi doveva scrivere la vita), suo consigliere ed ambasciatore; ebbe da lui missioni presso il papa; fu anzi durante una di queste ambascierie a Roma, nel 1122, che ebbe notizia della sua elezione ad abate di St. Denis.

Giova qui, soprattutto, por mente alla posizione e funzione singolari di questo convento nella storia di Francia. Saint-Denis non era una delle consuete Case benedettine:

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

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

Non è azzardato dire - e probabilmente è stato

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

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

Per quanto indipendente sia la sua vita propria - e lo può essere al punto che in Brettagna per es., il francese non è nemmeno capito da tutti, - essa non si pose mai il problema di soppiantare Parigi: al contrario, sono precisamente la profondità e la forza di questo spirito provinciale, che garantiscono la persistenza della funzione di Parigi. Parigi è, nello stesso tempo, cervello e plesso solare. Chiunque ha qualche dote aspira ad andare a Parigi e ci va. E tuttavia, il "senso" di Parigi esige d'altra parte che il suo humus determinante si riorganizzi gerarchicamente in maniera sempre nuova, in un ricambio costante di elementi. Giacchè Parigi non esiste che in virtù della sua altitudine puramente qualitativa; nel momento in cui perdesse questo senso aristocratico, sarebbe finita. Ma, essendo aristocratica al modo suddetto, Parigi si sottomette, del

tutto naturalmente, a delle norme che sono fuori del tempo. Quando uno parla, deve conoscere le leggi della conversazione, del discorso pubblico "in generale", e queste leggi esistono; il pittore deve essere padrone di un certo sapere; vi sono eccentricità che sono interdette una volta per sempre. Ma queste norme, che sono al di fuori del tempo, non pregiudicano tuttavia mai nulla a proposito delle cose concrete alle quali debbono applicarsi: la prova è che Parigi è precisamente il centro mondiale della moda. Anche i mutamenti di questa seguono leggi rigorose, e sono per l'appunto queste leggi, che sono comprese a Parigi più presto e più perfettamente. Ma soprattutto ogni moda in sè deve essere bella. A questo riguardo la frase che pretende che dei gusti non si discute, non vale: poste determinate premesse, vi sono cose assolutamente buone e cose assolutamente cattive. D'altra parte, Parigi ha potuto sviluppare in modo così singolare il principio del giudizio dei valori, che è fuori del tempo, perchè il francese ama il cambiamento, e solo così il pericolo di legare una volta per tutte la norma assoluta ad un certo contenuto, ha potuto essere evitata. Per il resto, il senso della chiarezza che Parigi possiede le ha giovato a questo riguardo: un pensiero è perfettamente espresso solo se è chiaro, ed è perfettamente esatto solo se si può formulare chiaramente. Lo stesso si può dire della grazia e del tatto. Ora: dato che il senso delle qualità in sè si è sviluppato a Parigi ad un grado così estremo; dato che Parigi si sente perfettamente sicura nella sua posizione di tribunale; essa può ammettere, in principio, tutto... ciò che non è in contraddizione con la nota limitazione del francese, con la sua incapacità di comprendere le cose straniere..... Chi ha il senso della qualità lo conserva anche di fronte ad oggetti che comprende a pena....Il senso comune e l'acutezza logica fanno sempre le loro prove. Ciò che è pensato con chiarezza è chiaro in ogni luogo ed una formula precisa è sempre superiore all'imprecisa. La semplice espressione di "magistero" che la Francia adopera nelle sue pretese all'egemonia culturale, apre la porta al giusto apprezzamento delle cose: il maestro è spesso più ignorante dei suoi allievi e tuttavia è lui che ha ragione e che giova loro con la sua censura. Ora, Parigi esercita la sua funzione di censore, grazie al suo senso estetico, alla sua esperienza d'una ricchezza senza pari, al suo gusto sicuro, alla sua logica, al grande distacco col quale considera tutto ciò che è straniero, e last not least allo spirito della sua cortesia tradizionale, con una buona grazia che non ha paragoni al mondo.

E' dunque da meravigliarsi se la maggior parte del-

le reputazioni mondiali che si reggono sulla qualità si facciano a Parigi? Parigi può bene non capire tante cose: chi trionfa a Parigi, trionfa davanti all'umanità intera".

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

Ed ha inizio col St. Denis di Suger - e poi con le altre grandi cattedrali del *Domaine royal* -: dove appunto, come nella struttura della monarchia capetingia, come della filosofia scolastica, che hanno il loro centro precisamente qui, nell'Università di Parigi e nella scuola di Chartres, noi vediamo affermarsi quei valori, quei principi in certo modo astratti, fuori del tempo: di chiarezza logica, di formulazione esatta e consequenziale di "legge" insomma dell'edificio come costruzione e come immagine: questa funzione di vaglio qualitativo, che si esercita su elementi tolti dal di fuori, ma che soltanto qui, a Parigi, vengono coordinati nella struttura di un discorso, che ne esaurisce le oscurità problematiche d'origine, ne sprema fuori, per così dire, tutto quel che non è chiaro, logico, conseguente, e così può legarsi in una struttura che, appunto per essere così filtrata, assumerà un valore gnomico, esemplare per tutti. Come ho già osservato, non uno solo degli elementi che compongono la nuova cattedrale, la cattedrale gotica, è stato creato a Parigi, inventato da Suger o dalle sue maestranze: Suger stesso nella sua cronaca, dichiara di aver raccolto, per la sua impresa "maestri di molte nazioni" -

soprattutto, è da credere, normanni e borgognoni: - Parigi e l'intero Domaine royal aveva infatti allora, s'è visto, una cultura architettonica, e in genere artistica, singolarmente sprovvista: certo di livello inferiore rispetto alle terre adiacenti. Tutti gli elementi dunque, nessuno escluso, di quest'architettura, considerati in sé, uno per uno, sono stati assunti dal di fuori. Non toglie che la cattedrale di Suger sia veramente cosa nuova, e di valore immenso e innovatore per tutta la storia dell'architettura del Medioevo. La sua novità infatti non consiste negli elementi singoli; ma nel significato, tanto in senso semantico, che figurativo, ch'essi assumono coordinandosi in una nuova struttura linguistica, la quale risponde, appunto, a quello che abbiamo indicato come "spirito di Parigi". Entro questa dimensione generica, poi, risponde naturalmente anche alla intonazione particolare di quello spirito nel suo tempo, e, più addentro ancora, a quella del suo creatore, Suger. Il quale, tra l'altro, fu anche lo storico di quel periodo: le sue Vite di Luigi VI° e di Luigi VII°, la sua autobiografia e gli altri scritti in quest'ordine, sono anzi valsi a farlo considerare come il primo storico sistematico apparso dopo l'Antichità: ed è significativo osservare che nello scrivere le sue storie egli applica lo stesso "principio" che nel costruire la sua cattedrale: assume la materia da varie fonti, ma la interpreta e la riorganizza in un disegno nuovo, unitario, annodato intorno al nucleo providenziale della sua abbazia e della monarchia del suo re, la quale è ricondotta alle sue origini: a Carlomagno, ed alle gesta dei suoi paladini; ed è per questa via che le rapsodiche e genericamente franche Chansons de geste e la stessa Chanson de Roland sono poste a "prefigurare" le crociate di re Luigi; assumono cittadinanza parigina e di qui diventano l'epopea nazionale che ha il suo centro politico nella dinastia capetingia, il suo centro religioso nell'abbazia di Saint-Denis, (alcuni filologi romanzi hanno sostenuto che le Chansons de geste, almeno nelle forme pervenute fino a noi, sono state rielaborate in questo tempo e non senza rapporti con l'abbazia di St. Denis; non sta a noi entrare in questa vexata quaestio; noi riteniamo ad ogni modo accettabile quel che in proposito ha osservato il nostro Olschki - che per es. la figura dell'abate di St. Denis, quale appare nelle Chansons de geste, non è affatto quella di un prelato del tempo di Carlomagno, ma piuttosto quella dello stesso Suger. E ci basterà rilevare che non solo nell'architettura, ma anche nella storia e nella poesia epica si afferma ora il grande disegno suggeriano: l'istituzione di un mito nazionale; di una struttura ideale superstorica ma legata al "significato" della

"storia" insieme cristiana e monastica da Carlomagno a Luigi - la quale, come l'epopea di Virgilio, la storia di Livio per il popolo romano - diverrà quel che in fondo è rimasto e rimane, malgrado tutta la critica storica anche recente, anche razionalista e positivista, il nucleo fondamentale, il "principio" unificatore della storia nazionale di Francia. Non c'è dunque da meravigliarsi se l'arte gotica - e qui s'intenda, più che l'architettura, le arti figurali: scultura e pittura - abbia in sé così forte, e non solo nei contenuti, ma nella stessa sua struttura linguistica, quella componente che, potremmo dire, cavalleresca-cristiana. Nei contenuti: che non è strano siano appunto "le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori, le cortesie, le audaci imprese", degli erranti difensori della fede. Giacché nel "mondo" gotico si raccoglie anzitutto la nostalgia vagabonda per l'interminato migrare del nomadismo germanico originario, con le sue enormi possibilità d'imprevisto, di avventura. Cui, coerentemente, nella struttura linguistica, risponde la particolare accezione della linea gotica, che è una linea errante, avventurosa; ma anche preziosa, raffinata, piena di dolcezza e di cortesia, come il grafico d'un saluto cavalleresco; e del colore gotico: quei timbri anch'essi araldici e gentilizi, come imprese di blasoni. Anche i temi religiosi si intridono, nell'arte gotica, d'un'aura da gesta d'epopea e storie cavalleresche: le Vergini annunciate sono dolci e galanti come castellane, e accolgono il saluto dell'angelo come l'omaggio del cavaliere che s'inginocchia in attesa dell'investitura; i re magi in cotta guerriera, con l'ermellino e lo scettro, paiono re Carlo dalla barba fiorita, e dietro si snoda una cavalcata da "prise de Pampelune": i cavalli splendono di gualdrappe, staffe e ardiglioni come in un torneo; San Giorgio col pennoncello in testa, il mantello mulinante nel vento della corsa e del furore, sembra voglia, più che uccidere il mellifluido drago, disarcionare un invisibile rivale; la principessa legata alla rupe, fastosa e fatale, ha l'aria di una bella preda per chi vincerà il duello; mentre dietro, su monti sfaccettati come diamanti appare il castello remoto, inaccessibile, delle fiabe. E' chiaro che questo non è il mondo storico carolingio: feroce e sordido malgrado la sua ansia di civiltà; è il mondo dei paladini, ma quale poteva essere veduto, sognato uno due secoli dopo il Mille. La sua "dimensione" è mitica; è bilicata tra astrazione e natura; e così lo "spazio" della pittura gotica è fuori del tempo, è sempre l'oro immensurabile, astratto, del fondo. Per ciò, quel che s'è detto "naturalismo" dell'arte gotica, è frutto di un'equivoco critico: su quei campi d'oro si veggon senza dubbio figure di dame

e di cavalieri e di santi e di re; ed alberi, e fiori; ma son come quelli delle carte da gioco, appunto, francesi (e gotiche): (le quali son tutto ciò che ci è rimasto della civiltà gotica: degradato - ma ancora con qualche potere evocativo d'avventura e d'azzardo, di magia e di sortilegio - ).

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

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

Sono tutti aspetti coerenti del medesimo mito: d'una civiltà unitaria ideale, superstorica, monarchica e religiosa insieme: mito che ha avuto il suo centro appunto in Parigi, nell'abbazia di St. Denis e nella sua cattedrale. "La cui architettura, la retorica pittorica della scultura, e delle finestre di vetro istoriato e impiombato, si rivolgevano allo stesso uditorio, che Suger pensava di raggiungere come pittore, quanto attraverso le opere storiche e epiche ch'egli faceva eseguire nel suo monastero. E' pieno di significato, che, tra le famose finestre con cui egli adornò il santuario, due evocassero le sue idee favorite della crociata e del pellegrinaggio. Una rappresentava la prima Crociata, l'altra il viaggio di Carlomagno" (1). Questa leggenda riceveva così la sanzione ufficiale di Suger: i visitatori della nuova cattedrale dovevan sapere non soltanto che il culto delle reliquie, che li chiamava a St. Denis nella festa del Lendit, era di origine carolingia; ma che esso, e le gesta di Carlo, formavano insieme una historia sacra: erano il mito fondamentale, su cui si reggeva la storia, insieme religiosa e politica, del popolo francese. -

- - - -

---

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

VII

LA NUOVA CATTEDRALE: IL PRIMO DISEGNO.

Ma, come ho detto, l'opera di Suger è quasi interamente scomparsa - prima, nel XIII secolo, quando Pierre De Montereau ricostruì la navata, poi nel XIX, durante i restauri - o piuttosto rifacimenti - del Viollet-Le-Duc. Ma si sono conservati gli eloquenti commentarii dello stesso Suger, che ci offrono dati preziosi. Anzitutto riguardo alla cronologia della costruzione. E' probabile che il progetto di questa sia stato concepito da Suger subito dopo il 1124; ma ci vollero più che dieci anni perchè egli riuscisse a raccogliere i fondi necessari; e ci volle, in particolare, la morte di re Luigi VI, che scaricò in parte l'abate dai suoi impegni di consigliere negli affari di Stato e gli lasciò qualche maggiore libertà. Ciò avveniva nel 1137, e fu appunto allora che il progetto lungamente meditato potè cominciare ad attuarsi. Era un progetto che, nella mente di Suger, era passato per diverse fasi, nelle quali si era fatto sempre più radicale. Al principio, l'abate aveva pensato ad un semplice restauro o rafforzamento del vecchio edificio in rovina. In seguito, il suo disegno divenne più grandioso e ambizioso: egli aveva progettato di importare colonne antiche da Roma, simili a quelle che aveva ammirato nelle Terme di Diocleziano, trasportandole "attraverso il Mediterraneo, poi attraverso il mare d'Inghilterra (la Manica) e i tortuosi meandri del fiume Senna" (De Consecr. II, 219). Più tardi scartò questo difficile e costoso progetto, avendo avuto la fortuna di scoprire, com'egli scrive, una cava presso Pontoise "che poteva fornire pietre fortissime e di qualità e qualità tali, quali non s'erano mai trovate in queste regioni" (De Consecr., II, 219). Poi si diede da fare per trovare il legname per le impalcature, e per adunare maestri muratori, scultori, orafi, pittori di vetri "di molte nazioni". Tutto ciò era pronto nel 1137: erano scarsi i mezzi tecnici per realizzare l'idea architettonica di Suger.

Ma quale fu, precisamente, e come si maturò nella mente dell'abate cotesta idea? E' qui, in fondo, il problema della nascita della cattedrale gotica; ed è il problema di importanza fondamentale per la storia dell'arte del Me-

dioevo; ma di soluzione tutt'altro che facile o semplice.

Come già ho detto, Suger agiva in una regione, nella quale finallora la cultura architettonica era stata una delle più modeste di tutta la Francia. Anche avesse voluto attenersi alle forme tradizionali, non avrebbe trovato, sul luogo, una "scuola" di architettura romanica paragonabile per es., a quelle della Borgogna e della Normandia; ciò non poteva che giovare alla originalità della sua costruzione: cotesta tabula rasa, nel fatto gli permise di creare più liberamente la sua chiesa, la quale non soltanto divenne l'archetipo delle cattedrali francesi, ma il cui stile - il gotico - ci appare come la summa della civiltà medievale.

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

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

Simbolicamente, questo universalismo della Chiesa di Dio si riporta sull'edificio materiale, la chiesa. Durand de Mende lo dice bene, nel suo 'Rationale: "secun-

dum historia" la chiesa è Gerusalemme, città di Giudea; "secundum allegoria" essa è la chiesa universale; "secundum anagogia" essa è il regno degli eletti, la futura Chiesa sempiterna del paradiso; essa è pure - "secundum tropologia" - un microcosmo, l'anima umana, l'uomo. Questa catena di simboli - il mondo - la Chiesa - la chiesa - può ugualmente condurre dall'edificio verso il Cosmo divino.

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

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

Urbs Hierusalem beata, dicta pacis visio

Quae construitur in coelis, vivis ex lapidibus".

La Gerusalemme celeste, questa cittadella fortificata, chiusa da mura dalle dodici porte, disposte a tre per tre ai quattro punti cardinali, immagine regolare e quadrata del mondo futuro dove abiteranno i beati dopo il Giudizio; edificio che rimpiazzerà l'edificio del mondo attuale, questa città ha ispirato - lo sappiamo in base a numerose ricerche recenti - gli interpreti sacri dell'architettura, i liturgisti e i costruttori delle prime basiliche cristiane; con sviluppi più vasti, e più precisamente cosmologici, ispirò anche i pensatori e i costruttori bizantini (in particolare, abbiamo visto, di Santa Sofia a Costantinopoli). Il Medio Evo occidentale riprese questi temi, attingendoli

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

alle stesse fonti: dopo l'epoca carolingia, si sviluppò una simbolica dell'architettura religiosa assai complessa, fino al suo coronamento, negli scritti del XII e del XIII sec., di Honorio detto di Autun, di Sicardo di Cremona, di Durand De Mende e del papa Innocenzo III" (1).

Il tempio di Salomone, in quanto il più immediato riflesso in terra della Gerusalemme celeste, fu dunque considerato come esemplare per le chiese del Medioevo, sia bizantino che occidentale. Esempio, s'intende, per il suo significato: giacchè, quanto alla sua forma architettonica, nessuno ne sapeva niente: al tempo di Giustiniano era già distrutto da secoli, e tanto più, naturalmente, ai tempi di Sigeri di St. Denis.

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

Suger, come vedremo, queste cose le sapeva; ed aveva fatto propria l'idea, che la sua cattedrale dovesse esse-

---

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

re una nuova Santa Sofia, con analogo significato, insieme religioso e politico. Come Santa Sofia, per i bizantini, era il santuario principale dell'impero cristiano universale (Bisanzio si riteneva non solo l'Acropoli del mondo, ma anche il simbolo, sulla terra, della Gerusalemme celeste): santuario ch'era connesso al Palazzo Sacro del capo di questa monarchia teocratica, rappresentante terreno del Cosmocrator celeste; così, per Sigeri, la nuova cattedrale doveva riassumere il significato di immagine di un cosmo insieme celeste e terrestre, dove la parte terrestre era incarnata dalla monarchia dei Capetingi. Ma, una cosa è il significato, ed altra è la forma; e, per questa, Sigeri non aveva nessuna cognizione valida di quei prototipi: non soltanto, ovviamente, del Tempio di Gerusalemme, ma neppure della grande chiesa di Costantinopoli, dov'egli non fu mai. Di questa, certamente, egli udì le descrizioni ammirate dei pellegrini (scrive infatti che taluno di questi gli raccomandò che la sua cattedrale non sfigurasse a paragone di Santa Sofia - De Admin. XXXIII, 199); ma tali descrizioni, della cui precisione è da dubitare, non ebbero in ogni caso alcun peso sui suoi disegni architettonici. E' anzi per noi estremamente istruttivo il confronto, che faremo tra poco, fra Santa Sofia e la cattedrale gotica: esso confronto ci insegna, se ve ne fosse bisogno, quanto il criterio soltanto semantico sia insufficiente alla critica delle opere d'arte concrete. Lo stesso significato infatti, lo stesso "simbolismo cosmico" guida la costruzione della grande chiesa bizantina e della cattedrale gotica; e tuttavia non vi potrebbero essere forme architettoniche più differenti una dall'altra. Gli è che, alla base dell'una e dell'altra, vi sono anzitutto due tradizioni costruttive, due culture architettoniche diverse (e son queste che storicamente determinano la struttura di una langue); e vi sono diversi intendimenti di quello stesso significato, che pure in sé è assunto come comune; voglio dire, che ciò che intendono i bizantini quando dicono universo e cosmo, e uomo, e Dio, non è il medesimo, di ciò che intendono le genti del Medioevo occidentale con gli stessi concetti; anche se, com'è qui il caso, una medesima tradizione teologica e filosofica sia quella che nutre ambedue. Il che, se ve ne fosse bisogno, conferma ancora una volta, che quel che diciamo "verità storica" non è metafisica, ma dialettica.

Sigeri, dunque, voleva costruire una cattedrale, la quale - come il tempio di Salomone e Santa Sofia di Costantinopoli - fosse nella sua struttura formale il simbolo del cosmo cristiano; ma per sapere qual'era veramente l'immagine di edificio ch'egli avea nella mente, dobbiamo

precisare che cosa egli intendesse anzitutto per simbolo (cioè quale fosse la sua idea della "forma") e che cosa intendesse per Cosmo, e - last not least - che cosa intendesse per Dio. Solo se e quando avremo risposto a queste domande, potremo sperare di conoscere il "perchè" la cattedrale gotica abbia assunto quella forma e non un'altra. Vediamo intanto come procedette la sua opera. Sul posto dei resti rovinosi della vecchia costruzione risalente all'epoca carolingia, Sigeri cominciò coll'erigere, un po' più ad ovest, la nuova facciata, affiancata da due torri e provvista di tre portali, abbastanza ampi per permettere al clero e ai fedeli di circolare liberamente nelle grandi feste dell'abbazia. Il numero di tre delle porte era evidentemente determinato, come vedremo meglio, dal "simbolismo cosmico"; e le due torri - che discendevano per lunga trafila delle torri urbane romane - avevano il significato appunto di simboleggiare l'ingresso nella città di Dio. Ma non erano, sia come significato che come forma, nuove; anzi erano, si può dire, presenti nella tradizione architettonica francese già dai tempi preromanici: e, quanto ai precedenti immediati, non v'è dubbio ch'essi si debbano riconoscere nell'arte romanica normanna. Non è difficile infatti riportare idealmente la facciata di Suger al suo aspetto originario; e per convincersi del suo carattere normanno basterà confrontarlo con la facciata d'una delle più tipiche chiese romaniche di Normandia appunto, quella della Trinità di Caen, fondata da Guglielmo il conquistatore, - alle cui torri naturalmente si sian tolte le cuspidi, che furono aggiunte più tardi - .

Dietro questa facciata, Suger costruì un nartece di due campate su tre navate al pianterreno, e tre vaste cappelle al di sopra: esse erano coperte da crociere d'ogive, non tuttavia uniformi, ma diverse l'una dall'altra. Anche questa disposizione derivava direttamente dalla Normandia, insieme con la decorazione a bastoni spezzati ( cfr. per es. Durham). Tali derivazioni normanne non possono meravigliarci. Suger conosceva perfettamente la Normandia: lungo tempo prima ch'egli divenisse abate, ancora giovanissimo, aveva servito per circa due anni come praepositus a Berneval-le-Grand: un possedimento situato in Normandia, appunto, della sua abbazia. Fu anzi qui ch'egli fece la prima prova delle sue capacità amministrative, le quali dovevano poi giovargli nelle sedi successive (p. e., Toury-en-Beauce non lungi da Chartres) e infine per la riforma dello stesso St. Denis. Ma vi furono anche, per far conoscere a fondo la Normandia a Sigeri, altre più forti ragioni politiche. Quando l'abate divenne il maggiore dei consiglieri di re Luigi,

s'adoperò con tutte le sue forze per raggiungere un accordo con gli anglo-normanni, per divenire mediator et pacis vinculum tra il suo re ed Enrico I Beauclerc d'Inghilterra.

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

Sigeri (il quale aveva un'autentica ammirazione per il genio militare e amministrativo di Enrico) lavorò in modo da guadagnarsi la sua fiducia e la sua personale amicizia, e poté divenire intermediario tra lui e re Luigi: appunto mediator et pacis vinculum; per quanto qui ci interessa, ebbe tutto l'agio di conoscere a fondo l'architettura non solo della Normandia francese, ma anche dell'Inghilterra normanna.

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

Nel suo Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis e in altri scritti, egli aveva tuonato contro ogni ricchezza e abbellimento delle chiese. Nessuna pittura figurale o

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

Bernardo aveva accusato St. Denis di essere la "sinagoga di Satana" e insieme "l'officina di Vulcano": la riforma di Sigeri scontò la prima accusa, non certo la seconda. E, come ha chiarito il Panofsky (1), la chiesa di Sigeri fu costruita e ornata anche in polemica col Santo di Chiaravalle: lo prova il libretto di Sigeri, che fu scritto con intenzioni apologetiche, e tale apologia fu largamente diretta contro Bernardo e i Cisterciensi. Ogni tanto Sigeri interrompe la sua entusiastica descrizione dell'oro splendente e dei preziosi gioielli e dell'infinita luce dell'opera sua, per far fronte agli attacchi di un immaginario oppositore; il quale, nel fatto, non è immaginario per nulla, ma è precisamente il puritano abate di Chiaravalle.

Così la nuova St. Denis nacque, possiamo dire anche come una polemica in atto contro la scuola borgognona e il suo rigido riformatore: contro la severità e l'ostentata povertà dei Cisterciensi. Ma poichè, com'è noto, nulla c'interessa di più e si conosce meglio dei propri antagonisti, s'intende facilmente che Sigeri fosse informatissimo di come si costruiva in Borgogna; in particolare, di come costruivano i Cisterciensi; e poichè alla base della loro riforma anche architettonica vi era una particolare dottrina, di un particolare puritanesimo che, come ogni riforma ecclesiastica del resto, si giustificava con la

---

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

pretesa di fondarsi sopra una interpretazione più vera della volontà e dell'intelletto di Dio e della sua opera ordinatrice nel mondo, (il selvaggio e accuratamente preparato attacco di San Bernardo contro il povero Abelardo, che portò costui alla condanna da parte del Sinodo di Sens nel 1140, ne è, tra l'altro, una prova); mentre anche Sigeri, da parte sua, voleva fare della sua chiesa una forma simbolica del principio ordinatore, demiurgico, dell'intelletto divino; un'interpretazione, dunque, che non doveva essere meno corretta, per così dire, di quella cisterciense, ed era uomo da "prendre son bien où il le trouvait"; s'intende ch'egli abbia assunto dall'architettura borgognona quegli elementi che gli sembravano rispondere a cotesto sottile significato - come del resto a loro volta i cisterciensi assunsero parecchi elementi dall'architettura gotica fondata da Sigeri - .

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

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

---

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

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



VIII°

LA NUOVA CATTEDRALE : IL DISEGNO DEFINITIVO

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

E' possibile; e aggiungo che un architetto di tal valore poteva ben esserci, visto che in quegli anni appunto si costruiva la cattedrale di Sens; la quale da molti storici è considerata addirittura la prima cattedrale gotica. La sua fondazione infatti risale a poco dopo il 1130 (sotto l'arcivescovo Henry, morto nel 1142), il suo piano è dunque anteriore all'opera di Suger. E dobbiamo riconoscere che il lessico costruttivo gotico è qui già raggiunto. Le volte attuali non sono del tempo di Henry, tuttavia, gli studi del Chartraire, del Gall, del Sedlmayr e di altri, e l'evidenza della forma delle basi - originali - dei sostegni che reggono le nervature diagonali, fanno credere che la copertura ad ogive - quale logica integrazione dell'intero sistema tettonico che è tipico del gotico - fosse prevista dal piano primitivo. Sicchè giustamente osservava il Chartraire - che ha dedicato a questa cattedrale la monografia forse più completa -: "Suger adopta hardiment le style nouveau pour la construction du chœur de l'abbaye de Saint-Denis (1140-1144). Mais, avant lui, l'architecte qui, dès 1130 environ, avait tracé le plan et appareillé les premières assises de la cathedrale de Sens,

---

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

avait resolu de couvrir l'immense édifice d'une voûte sur croisées d'ogives" (1). Ciò che più importa (giacchè le crociere d'ogive su tutta la chiesa erano già state usate, come sappiamo, e da mezzo secolo almeno, prima a S. Ambrogio di Milano e poi a Durham) è non soltanto, che a Sens, come nota von Simson, l'intero edificio, volte e sostegni, è sentito come unità: le nervature uscenti dalle diagonali appaiono sorgere direttamente dal suolo; ma soprattutto che a Sens coteste nervature costituiscono un sistema, nel quale è chiara la distinzione tra lo "scheletro" tettonico e i segmenti di pareti che vi si inseriscono col senso di "riempimenti" ridotti al minimo: sistema che, come già ho detto, è specifico del gotico.

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

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

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

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

---

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

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

Questa soluzione, appunto, era già annunciata nella cattedrale di Sens. Essa assicura una diversa, più equilibrata armonia di proporzioni, che si è supposta di origine "borgognona" nel senso più specifico di architettura cistercense: la pianta di Sens essendo disegnata ad quadratum, le campate quadre della navata sono ampie il doppio di quelle delle collaterali; grazie all'elevazione tripartita, fu possibile dare la stessa proporzione alle altezze relative della navata e delle navatelle. L'altezza della navata fino alla radice delle volte, inoltre, è suddivisa al livello dell'imposta delle arcate, in due parti uguali: la octava ratio di 1:2 permea l'intero edificio". Così il von Simson (1); ma è da aggiungere che questo rapporto era già presente nel Sant'Ambrogio di Milano (è quindi presumibile sia di origine "lombarda" attraverso la Borgogna):

---

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

e mentre attesta che il costruttore di Sens era davvero un geniale architetto, dice anche che, per qualche lato egli non era decisamente innovatore rivoluzionario. Il suo lessico è indubbiamente gotico; ma per "stile" non s'intende soltanto un determinato lessico costruttivo, ma la forma data ad uno specifico Kunstwollen, dobbiamo riconoscere che l'architetto di Sens, quanto a stile, è per così dire "arretrato" rispetto all'opera di Suger.

Ciò che vi è di più significativo per noi, a Sens, è che, adottando l'elevazione tripartita, e quindi riducendo la zona che sta tra i valichi delle arcate e le finestre, quest'architettura sottolinea l'importanza dei supporti nervati a spese delle pareti tra di essi, e quindi contribuisce a mettere ancor più a nudo lo "scheletro" tettonico. Tuttavia Sens non porta questo sistema alla sua ultima e più coerente conseguenza: vale a dire, non sostituisce quasi interamente i "pieni" delle pareti coi "vuoti" delle finestre, impostando decisamente tutta la costruzione sullo "scheletro". Le finestre di Sens sono ancora relativamente piccole: è chiaro che l'architetto di questa cattedrale, per geniale che fosse, non era preoccupato dall'ansia di intensificare la luce: quanto a illuminazione infatti, Sens non differisce di molto da una cattedrale romanica della Normandia. E se paragoniamo Sens con St. Denis, ci accorgiamo subito che questa, della luce più vasta possibile, fu la preoccupazione, anzi addirittura l'ossessione di Suger: è perciò che si può affermare che non Sens, ma Saint-Denis, merita il titolo di chiesa-madre del gotico.

L'ispirazione improvvisa, che decise Suger, nel 1140, ad interrompere il lavoro iniziato all'estremità occidentale della chiesa, per dedicarsi alla costruzione dell'estremità orientale, il coro, sembra dunque essere stata questa illuminazione in senso proprio: d'un tratto egli pensò di edificare per così dire con la luce, e comprese il partito che, a questo scopo, poteva trarre da un sistema "scheletrico" come quello di Sens. Si può fare l'ipotesi che quell'architetto geniale, la cui presenza, secondo il von Simson, poté determinare l'improvviso cambiamento di programma e la rapidità della costruzione del coro di Saint-Denis, sia stato quello che aveva edificato, o almeno progettato, la cattedrale di Sens: nessun altro infatti, in questo momento, palesa un "genio" così assertivo; e la cronologia relativa (Sens fu iniziata nel '30 e il vescovo Henry, che l'intraprese, nel '42 era morto) è a favore dell'ipotesi. Ma, se si accoglie questa mia "ipotesi nell'ipotesi" (valga quel che può valere), bisogna

anche aggiungere che Sigeri si valse della provata attitudine di tale architetto a "costruire con lo scheletro" per indurlo a fare l'ultimo passo: a ridurre al minimo le pareti e ad ampliare le finestre, per ottenere il massimo conseguibile di luce.

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

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

".....illo urbano et approbato in circuitu orato-riorum incremento, quo tota sacratissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorum perlustrante pulchritudinem eniteret" (De Consecr., IV, 225); che si può tradurre:

"con questo suo ampliarsi in comodo e appropria-to ambulacro di circolazione, l'intero santuario è pervaso da una meravigliosa e continua luce, che, penetrando attra-verso le sacratissime finestre ne fa splendere l'interna bellezza".

E' ciò , comunque, che dà al coro di St. Denis quel decisivo accento di novità e di originalità artistiche che la facciata non aveva ancora appieno; ed è questo carat-tere, che fa del coro di St. Denis una di quelle costruzioni, che fanno epoca nella storia dell'architettura. Cioè appun-to questo nuovo impiego della luce: fu esso, ripeto - a mio parere - l'intuizione subitanea, che indusse Suger a sospen-dere ex ebrupto l'iniziata costruzione del Westwerk della cattedrale: giacchè evidentemente egli ora, non solo aveva u-na nuova idea dell'architettura; ma pensava l'edificio come unità organica; e pensava che il nartece e le navate stesse dovessero essere subordinati, o ad ogni modo accordati, alla

parte più sacra e significativa dell'edificio: il santuario. E fu infatti dopo aver terminato questo, che passò a costruire anche la navata, abbandonando ormai l'idea iniziale di raccnciare e raccordare le vecchie strutture esistenti; perchè queste non erano ridicibili a quell'unità organica ch'egli aveva in mente: non si adattavano a quella "applicazione di canoni geometrici ed aritmetici" che egli stesso, nel suo libro, pone come fondamentali per la sua cattedrale. Con ciò egli attesta che la sua "idea" dell'architettura si regge, fondamentalmente, su due "principi" basilari: quello della luminosità, e quello della concordanza, del rapporto consenziale, armonico tra le parti. Ambedue, vedremo, rispondevano non solo alla generale Weltanschauung del suo ambiente e del suo tempo; ma anche al suo personale Kunstwollen. E ambedue rispondevano all'intenzione di Sigeri di fare della sua chiesa il simbolo del cosmo cristiano, uscito dalla mente ordinatrice di Dio (e politicamente incarnantesi nella monarchia parigina). La sua dichiarata volontà di emulare, nella ricerca di una forma architettonica che avesse cotesto complesso significato, quanto Salomone aveva fatto col suo Tempio di Gerusalemme, e 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 cotesti due grandi santuarii (e, se pure le avesse conosciute, è improbabile le avrebbe imitate: perchè diversa era l'idea ch'egli aveva e del mondo e di Dio): egli sapeva soltanto che il significato della forma di quei templi, dipendeva dal valore - diremmo "platonico" - della luce universale che dominava in essi e insieme dal valore - diremmo pitagorico - del "numero" che ne ritmava le strutture.

Terminato sollecitamente il coro, la costruzione della navata di St. Denis procedette invece a rilento: sebbene vi si lavorasse ancora nel 1149, l'abate morì prima ch'essa fosse terminata. Delle sue strutture e del suo ordinamento non sappiamo nulla di preciso (come ho detto, questa parte dell'opera di Suger fu rimpiazzata, nel tardo Duecento, dall'attuale navata, che fu forse il capolavoro di uno dei massimi architetti del gotico "classico": Pierre de Montereau). Non sappiamo in particolare se la navata di Suger avesse come Sens, tre piani in elevazione; oppure quattro, come abbiamo visto avvenire nelle cattedrali dette forse impropriamente della "famiglia dionisiana" (Noyon, Senlis, Laon, etc.); non sappiamo se avesse i piloni tutti uguali, o se invece li avesse alternati; se le sue vòlte ad ogive fossero quadripartite, oppure seipartite. E' legittimo tuttavia

supporre che, in accordo coi "principi" della luminosità e della concordanza delle parti dominanti il pensiero di Sigeri, ed il suo intendimento dell'edificio quale unità organica, anche il transetto e la navata continuassero identicamente le strutture e l'ordinamento del coro: i piloni dunque dovevano essere cilindrici; e l'elevazione a tre piani, non a quattro (varii studiosi - Crosby, per es. - ritengono improbabile che vi fossero gallerie sopra le colaterali). Se così era, le maggiori somiglianze erano, ancora una volta, con la cattedrale di Sens; ma anche qui, con in più, una più decisa enucleazione dello "scheletro" e quindi riduzione delle pareti, che dovevano apparire quasi totalmente "divorate" dall'apertura delle finestre. Giacchè senza dubbio anche la navata di Sigeri aveva, com'egli stesso dice, e come vedremo tra poco, "pareti trasparenti", ed era permeata dalla "luce mirabile" continua" del coro. -



IX°

LA CATTEDRALE DI SIGIERI E LA METAFISICA DIONISIANA  
DELLA LUCE .

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

La "giustificazione" culturale, in senso lato semantica, della forma architettonica rispondente al "gusto" di Sigieri, costui la trovò nel pensiero del suo tempo e suo; e, come già ho detto - ed altri aveva osservato prima di me - con più precisione nella sua interpretazione delle dottrine dello pseudo-Dionigi l'Areopagita, (le quali erano state alla base anche dell' "idea" realizzata architettonicamente in Santa Sofia di Costantinopoli).

Sigieri, era piuttosto un uomo di azione, e non aveva particolari ambizioni di pensatore; ma si trovò por-

---

(1) PANOFSKY, loc. cit. -

tato quasi necessariamente, per la sua stessa condizione di abate di St. Denis, ad interessarsi di cotesta dottrina. Non ci consta ch'egli abbia partecipato, prendendo posizione personale, alle grandi controversie teologiche ed epistemologiche del suo tempo, quali la disputa tra i realisti e i nominalisti, il più grave argomento intorno alla natura della Trinità, ecc.; fu costretto tuttavia ad occuparsene, per così dire, ufficialmente, dal fatto che il protagonista principale di cotesto dramma intellettuale, Pietro Abelardo, era stato nel suo convento.

Abelardo, com'è noto, era un uomo geniale, avventuroso, bizzarro, passionale (come dimostra tra l'altro la sua relazione con Eloisa); il suo carattere impetuoso e turbolento gli procurò guai terribili e persecuzioni efferate: fu dopo la più crudele tra queste, che trovò rifugio nel convento di St. Denis, ancora durante l'amministrazione dell'abate Adamo, il predecessore di Sigieri. Ma nemmeno qui seppe starsene tranquillo senza far disordini; anzi non tardò a suscitare il più grosso scandalo che si potesse immaginare, dal punto di vista di St. Denis. Era addirittura argomento di fede indiscutibile, infatti, che il santo Dionigi, di cui il convento parigino portava il nome, fosse non soltanto l'apostolo delle Gallie e fondatore del convento, ma fosse la stessa persona di Dionigi l' Aeropagita; e questi fosse l'autore dei famosi libri teologici, che soltanto molto più tardi, del resto, sono stati riconosciuti come opera di uno scrittore siriano del 500 circa, del quale non conosciamo il nome (dove l'indicazione, di comodo, di pseudo-Dionigi). Abelardo ebbe la temerità di annunciare, come niente fosse, che egli aveva scoperto, in base ad un passo del Beda, che il titolare dell'abbazia non era affatto la stessa persona del famoso Dionigi menzionato negli Atti degli Apostoli, ma si doveva identificare con un più recente e assai meno famoso Dionisio di Corinto. Fu accusato, naturalmente, di tradimento della Corona, cacciato in prigione, etc.; e fu Sigieri, quando divenne abate, a salvarlo, a riaccolgerlo nella sua abbazia, a difenderlo; chi non perdonò fu invece San Bernardo, che non ebbe pace finchè non vide Abelardo condannato come eretico dal Sinodo di Sens del 1140.

Ponete mente a questa data, che è quella dell'anno stesso nel quale, come abbiamo visto, Sigieri decise improvvisamente di interrompere la ricostruzione della parte occidentale della sua chiesa per dedicarsi al coro. La condanna di Abelardo per opera di Bernardo segnava evidentemen

te una vittoria dell'abate di Chiaravalle, non solo su Abelardo, ma implicitamente anche sul tollerante abate di St.

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

Quel che sembra in ogni caso probabile, è che in questa occasione Sigieri si sia meglio informato della dottrina dello pseudo Dionigi; e da essa abbia tratto la conferma teologica cui il suo sentimento personale tendeva: insomma una giustificazione semantica alle sue preferenze formali. I libri poteva averli sottomano a Saint-Denis. Infatti un manoscritto dei testi greci, che Luigi il Pio aveva ottenuto dall'imperatore bizantino Michele il Balbo, era stato immediatamente depositato a Saint-Denis; dopo un tentativo poco brillante, quei testi erano stati egregiamente tradotti, in latino, naturalmente e commentati dal grande Giovanni Scoto; e fu in tali traduzioni e commenti, che Sigieri scoprì non soltanto la sua arma più potente contro S. Bernardo, ma anche una giustificazione filosofica di tutta la sua attitudine verso la vita - e verso l'arte -.

Non ci interessa qui fare un'analisi completa del pensiero dello pseudo Dionigi, delle sue ascendenze e delle sue implicazioni, ma piuttosto vedere quel che da esso poté trarre Sigieri. Secondo il teologo greco, l'universo - inteso naturalmente alla greca come "cosmo": vale a dire come oggetto unitario ordinato per mezzo dell'armonia reciproca delle parti e della coesione dell'insieme - è creato, animato e unificato dalla perpetua realizzazione di quel che egli chiama la "luce sovraessenziale" o anche "l'invisibile sole". Essa emana da Dio, designato come Pater luminum, di cui Cristo è la "prima irradiazione" (Fotodosìa = 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. Perché anche la più bassa delle cose create partecipa in qualche misura dell'essenza di Dio -: umanamente parlando - delle qualità di verità, bontà e bellezza.

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

---

(1) Questo argomento è stato sviluppato nel corso dell'anno passato, dedicato alla Santa Sofia di Costantinopoli.-

"ordinata compattezza e luminosità" (bene compactio et claritas) che è il criterio della bellezza terrestre, è guidata verso l'alto, "innalzata" alla causa trascendente del l'ordine e luminosità", che è Dio. - Questa ascesa dal mondo materiale all'immateriale per gradi di "illuminazione" è ciò che lo pseudo-Areopagita e Giovanni Scoto indicano - in contrasto con l'uso teologico corrente di questo 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 "registra" di spettacoli liturgici" (1), intendeva realizzare infine come "architetto" della sua chiesa. In alcune delle sue poesie egli si abbandona ad un'esaltazione quasi orgiastica di luce metafisica neoplatonica, che raggiunge il massimo quando egli descrive, quasi soltanto in termini di luce, la sua nuova basilica.

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

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,

Aula micat medio clarificata suo.

Claret enim claris quod clare concopulatur

Et quod perfundit lux nova, claret opus

Nobile.....

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

La navata splende con la sua porta di mezzo rischiarata  
Perchè la luce è ciò che è luminosamente accoppiato con la luce

e splende il nuovo nobile edificio che è pervaso dalla nuova luce....).

E' davvero impressionante la moltiplicazione qua si ossessiva dei vocaboli che indicano luminosità: micat, clarificata, claret enim claris quod clare concopulatur - lux nova, claret opus....; e mentre da un lato l'ispirazione pseudoareopagitica è evidente (la lingua di Sigieri accoglie qui insieme termini tratti dal linguaggio ancora neopla-

---

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

tonico dei titoli dei mosaici paleocristiani e della fra seologia della traduzione di Giovanni Scoto del testo greco dello pseudo Dionigi), dall'altro sono, almeno per me, evidenti le implicazioni propriamente gotiche di questa poetica: che, come l'architettura, avranno un seguito nei secoli seguenti: fino a Dante: il quale nella Commedia - in particolare nel Paradiso - è propriamente gotico: infatti nel Paradiso è portata al massimo questa esaltata, ascendente, anagogica in senso proprio, quasi ossessiva, intensificazione della luce, che è carattere gotico: vale a dire, appartiene a quell'innovazione delle strutture, che vediamo affermarsi per la prima volta nell'opera di Sigieri di St. Denis.

Se interpretiamo alla lettera i versi dell'abate, essi sembrano tradurre un'esperienza puramente "estetica": il nuovo, trasparente coro, che ha sostituito l'opaca abside carolingia, si innesta in una navata ugualmente splendente, e l'intero edificio appare pervaso da una luce più brillante che prima. Ma le parole sono deliberatamente scelte per essere intelligibili a differenti livelli di significato. La formula lux nova ci dà un senso pieno riferito all'accrescimento delle attuali condizioni di luce, aumentate dalla nuova architettura; ma nello stesso tempo richiama la luce del Nuovo Testamento in quanto opposta all'oscurità o cecità della legge giudaica. Ed il gioco insistente sulle parole clarere, clarus, clarificare, che quasi ipnotizza la mente nella ricerca di un significato nascosto al di sotto delle loro implicazioni puramente percettive, si rivela come pieno di significato metafisico, quando noi ricordiamo che Giovanni Scoto, in una assai notevole dissertazione sui principii ch'egli s'era proposto di seguire nella sua traduzione dello pseudo Areopagita, aveva esplicitamente deciso per il termine claritas come per il più adeguato a tradurre le numerose espressioni greche, con le quali lo pseudo-Areopagita denota l'irradiazione e lo splendore che emanano dal "Padre delle luci". Inoltre vi è un terzo livello di significato, propriamente anagogico (nel senso preciso di ascensione; di quell'ascensione che conduce, attraverso gradi sempre più intensi di luce, dal sensibile all'intelligibile: dall'uomo a Dio): si tratta infatti di una luce che, accentuandosi, ascende: come appunto essa si eleva inesorabilmente nella cattedrale gotica, lungo le verticali infinite delle nervature, dalla penombra dei valichi al pieno terra e nei triforii, fino ai vertici luminosi (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): è

dunque una luce anagogica che si innalza, dalla materialità ancor greve dei piloni, su attraverso nervature sempre più esili, fino al puro, quasi immateriale splendore delle finestre. Ed è la stessa anagoghè, lo stesso innalzarsi per gradi di luce sempre più intensi, che poi ritroviamo nella Divina Commedia: ancora densa di massiccia, plastica, materialità umana nell'Inferno; ma via via si sale - ed è un cammino anche fisico quello che compie Dante: così come nella cattedrale gotica si sale realmente dal piano terra al fastigio - si alleggerisce, perchè la opaca materia diminuisce mentre la immaterialità della luce parallelamente si accresce: fino a che nel Paradiso, e più negli ultimi canti, si può dire non vi sia più altro che luce.

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

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,  
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.  
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret  
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera  
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.  
Quale sit intus per his determinat aurea porta.  
Mens habes ad verum per materialia surgit,  
Et demersa prius hac visa luce resurgit.

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

---

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

la debole mente umana sorge alla verità attraverso quel che è materiale e, vedendo questa luce, risorge dalla sua primitiva sommersione).

Questa poesia dichiara dunque, esplicitamente, ciò che nelle altre era soltanto implicito: la fisica "luminosità" dell'opera d'arte ha l'effetto di "illuminare" le menti dei visitatori per mezzo di una illuminazione spirituale. Incapace di attingere la verità senza l'aiuto di quel che è materiale, l'anima è guidata dalle "vere", sebbene soltanto percettibili, luci (lumina vera) delle porte della chiesa, fino alla Vera luce (verum lumen) che è Cristo; e così viene sollevata, o piuttosto risorta (surgit, resurgit) dalla sua oscurità terrestre, in maniera analoga a quella di Cristo che risorge nella Resurrectio vel Ascensio che, come sappiamo, erano illustrate effettivamente sopra le porte di Saint-Denis. Anche qui è dunque evidente l'ispirazione pseudo Areopagitica di Sigieri: egli probabilmente non si sarebbe arrischiato a designare i rilievi delle porte come lumina, se non gli fossero stati famigliari quei passi dello pseudo Dionigi tradotti da Giovanni Scoto, i quali affermano che ogni cosa creata "è una luce per me"; e, per es., il suo verso "Mens hebes ad verum per materialia surgit" non è altro che un condensato metrico della frase di Giovanni Scoto: "...impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere coelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materialia manuactione utatur". (".....è impossibile per la nostra mente di innalzarsi all'imitazione ed alla contemplazione delle gerarchie celesti, senza l'aiuto di quella guida materiale che a ciò è commisurata..."). Ed è da frasi come questa: "Materialia lumina, sive quae naturaliter in coelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis". ("Le luci materiali, tanto quelle che sono disposte dalla natura negli spazi dei cieli, quanto quelle che sono prodotte sulla terra dall'artificio umano, sono immagini delle luci intelligenti, e soprattutto della vera luce") che i versi di Sigieri "...ut eant per lumina vera. Ad verum lumen..." sono derivati.

Potremmo continuare in questo nostro esame, condotto in parte sulla scorta del citato saggio di Panofsky, fino a sottigliezze anche più tenui. Mi pare però che quanto abbiamo pur così rapidamente notato basti a convincere che fu nella dottrina neoplatonica cristiana dello pseudo

Dionigi l'Areopagita, che Sigieri trovò - possiamo credere con entusiasmo - la giustificazione, per così dire, del suo gusto estetico! Assumendo ciò che per lui rappresenta l'ipse dixit di San Dionigi in persona, egli non solo rendeva omaggio al santo patrono della sua abbazia, ma anche trovava la più autorevole conferma delle sue stesse personali tendenze e inclinazioni. San Dionigi stesso sembrava sanzionare (contro il puritanesimo di Bernardo e dei cistercensi) l'inclinazione di Sigieri verso le immagini splendidi; la sua passione insaziabile per tutto ciò che era brillantemente bello, per l'oro e gli smalti, per i cristalli e i mosaici, per le perle e le pietre preziose, per le grandi, luminose, variopinte vetrate, istoriate "dalle mani squisite di molti maestri di diverse regioni". Soprattutto, lo stesso San Dionigi, l'uomo apostolico, evangelizzatore della Gallia e fondatore del convento, giustificava con le sue parole la nuova forma architettonica ideata da Sigieri per la costruzione della chiesa che gli era dedicata: forma, nella quale le massicce, materiali pareti erano 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". -

- - - -

X°

LA CATTEDRALE DI SIGIERI E IL COSMO GERARCHICO  
DIONISIANO.

Non sembra, dunque, si possa dubitare della connessione tra la "visione" architettonica di Sigieri e la dottrina dello pseudo Dionigi l'Areopagita. La cui opera principale, la Gerarchia Celeste egli conosceva, come s'è detto, nella bella traduzione latina di Giovanni Scoto; ma di cui anche, con ogni probabilità, conosceva i commentari di uno dei maggiori teologi del suo tempo, Ugo di San Vittore (1137) - ch'era del resto suo amico -. E, per esempio, l'idea di Sigieri - così fondamentale per il gotico - di "usare le vetrate istoriate come una "dimostrazione" visiva della teologia dionisiana furono molto verosimilmente ispirate del Canone di San Vittore" (1).

Anche in questo caso, naturalmente, non è che le vetrate impiombate e istoriate, in se stesse, fossero sconosciute, in Francia e altrove, e che siano state "inventate" dall'abate di Saint-Denis. Al contrario, particolarmente in Francia, esse erano d'uso corrente, e da secoli, così da poter essere considerate cosa peculiarmente francese: e per es. il Presbitero Teofilo nella sua Schedula diversarum artium - che è il trattato più completo di tecnica artistica dell'alto Medioevo, prima naturalmente del tardo "Libro dell'arte" di Cennino Cennini - osserva come cosa ovvia: "quicquid in fenestrarum pretiose varietate diligit Francia", talchè l'Hubert (in Art pré-roman, p. 127) può concludere: "Il est...un art qui appartient en propre à la Gaule: celui de la peinture sur verre". -

La novità di Sigieri, che poi diventerà elemento fondamentale del gotico, sta nell'aver usato le vetrate in una connessione organica con una forma architettonica unitaria, che tendeva a sostituire, quale "piano di fondo" dell'immagine, alle massicce materiali muraglie romaniche, una luce immateriale e splendente: luce senza dubbio fisica, perchè veniva dall'esterno, dal sole, dalla natura; ma che,

---

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

prima di penetrare nella chiesa, doveva spogliarsi di questa sua diretta fisicità e trasformarsi, per mezzo delle vetrate appunto, nel mistico irraggiamento d'una intellectualis pulchritudo. E inoltre, nell'aver usato la vetrata secondo il significato areopagitico che reggeva tutta la chiesa: i temi stessi che illustravano le vetrate erano paradigmi anagogici, espressi, dipinti con la luce che, come s'è visto, per la dottrina neoplatonica dello Pseudodionigi è la via stessa, il mezzo stesso che consente all'uomo di risalire (anagoghè), dalla costretta oscurità delle erronee, molteplici materiali apparenze, alla luminosa unicità e libertà della Verità eterna.

I Libri Areopagitici infine, giustificavano Sigieri anche nella sua visione politica, di cui già abbiamo detto, e nel suo grande progetto di fare di St. Denis la vera capitale del Regno dei Capetingi; il luogo dove si saldava la connessione, e quasi identificazione ideale tra il re di Francia e il santo fondatore, e dove il re appariva come il riflesso terreno di Cristo. Ciò avveniva durante il sontuoso rito dell'incoronazione, che trasformava il re, sacramentalmente, in un Christus Domini, cioè non soltanto in un personaggio di rango episcopale, ma in un'immagine di Cristo stesso. Per mezzo di questo rito - scrive il Kantorowicz, per es. - " il nuovo governo era collegato col governo divino e con quello di Cristo, il vero governatore del mondo; e le immagini del Re e del Cristo erano messe insieme, il più vicino possibile". Rappresentazioni siffatte, allusive al significato trascendente della monarchia, non si limitavano al rito dell'incoronazione. Nelle grandi feste religiose dell'anno, il giorno dell'esaltazione del re era fatto coincidere con l'esaltazione del Signore, allo scopo di rendere il "regno terrestre quasi trasparente sullo sfondo del regno di Cristo". La ragione anche politica di tali cerimonie è abbastanza evidente: la presentazione del re come Christus Domini lo sollevava al di sopra anche dei più potenti duchi. Del resto, Sigieri stesso lo dichiarava nei suoi scritti, e particolarmente nella sua Vita di Luigi VI°.

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

Nella Francia capetingia, la Francia di Sigieri, le gerarchie ecclesiastiche e politiche non erano distinte.

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

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

Gerarchia non va intesa nel nostro senso corrente, che è prevalentemente sociale o politico; e nemmeno in senso cosmologico; il mondo dionisiano è essenzialmente il mondo delle intelligenze e la gerarchia che gli corrisponde è una graduazione di intelligibilità, per cui insomma si può dire che la struttura gerarchica è per Dionigi il modo, per mezzo del quale il mondo diviene intelligibile; quel che sarebbe informe e incomprensibile caos, diventa cosmo. Vi è certo noto che a differenza di altre filosofie e cosmologie - l'indiana, la cinese, etc. - ciò che è caratteristico del pensiero greco, ed è divenuto poi fondamentale per tutto il pensiero europeo, si può dire, fino ad Einstein e a Planck, è che il mondo è un oggetto dato, che noi possiamo comprendere perchè ha un ordine in sè: un ordine razionale; vale a dire, la cui struttura corrisponde alla struttura della nostra ragione, ed è perciò che è comprensibile. Se non

vi fosse questa corrispondenza, noi uomini - pensavano i greci e in fondo tutti dopo di loro - noi non potremmo capire nulla dell'universo. Di conseguenza, l'anima dell'uomo e le sue espressioni, fino all'assetto sociale, fino alla città ed allo stato, per essere quel che debbono essere, debbono riprodurre, ciascuno a lor modo, l'ordine che regge l'universo; ciò che costituisce l'accordo interno dei suoi elementi, l'armonia reciproca delle parti e la coesione dell'insieme. Questo ordine, non solo assicura al l'universo in sé la sua vera unità, ma è anche l'unica garanzia per noi della sua intelligibilità e della sua bellezza: è, per il nostro pensiero logico, intelligibile; per la nostra contemplazione estetica, è quel che diciamo bello. Questi sono luoghi comuni della filosofia, della cosmologia, della politica e persino dell'antropologia antiche; e rimangono alla base della dottrina dello Pseudo-Dionigi. Le strutture fondamentali che assicurano l'ordine (e quindi l'intelligibilità) del cosmo greco sono, anzitutto, la τάξις, che possiamo tradurre genericamente ma impropriamente con ordine, con maggiore proprietà con disposizione, vale a dire come posizione reciproca di elementi in un ordinamento spaziale. Cotesta viene dallo Pseudo Dionigi "cristianizzata" nella sua gerarchia appunto, secondo la quale la τάξις non è soltanto disposizione, ma (forse per influenza romana), comando, un θέσμος di Dio. L'ordine infatti è inseparabile dalla stessa natura divina: Dio stesso è ordine e principio d'ordine; è dunque chiaro che la τάξις, che si realizza nelle gerarchie, non è soltanto un accidente felice e fortuito; ma è l'esecuzione stessa della volontà divina. Alla nozione di τάξις è strettamente legata la nozione di κόσμος. Anche questo termine significa ordine ma con un'accezione diversa, più ampia e comprensiva di τάξις, perchè include anche un apprezzamento positivo - più che col semplice ordine, potremmo renderlo con buon ordine - .

Questa nozione di κόσμος, come saprete, era particolarmente amata da Platone - probabilmente per quanto egli aveva di pitagorico nel suo pensiero - ricordate per es. il passo del Gorgia: "I saggi o Callide, affermano che il cielo e la terra, gli dei e gli uomini sono legati insieme dall'amicizia, il rispetto dell'ordine, la moderazione e la giustizia, e per questa ragione essi chiamano l'universo cosmo, l'ordine delle cose, non il disordine o la sregolatezza (κόσμος ..... οὐκ ἀκοσμίαν οὐδὲ ἀκολασίαν). Tu non ci fai attenzione, io credo, malgrado tutta la tua scienza, e tu dimentichi, che la corrispondenza geometrica è onnipotente tra gli dei come tra

gli uomini". E nel Fedro, Platone s'avvicina ancor più a quelli che saranno gli sviluppi del neoplatonismo e della stessa dottrina dello Pseudo-Dionigi "Zeus è seguito da un'armata di Dei e di Demoni, che è ordinata (κεκοσμημένη) in undici sezioni....Hestia rimane nella casa degli Dei, tutta sola. Quanto agli altri, tutti coloro che, in numero di dodici, hanno ottenuto rango di Dei conduttori (τεταγμένοι θεοὶ ἀρχόντες) sono capi di fila del loro rango, del rango che è stato assegnato a ciascuno (κατὰ τάξιν ἢν ἕκαστος ἐτάχθη)" etc.

S'aggiunga poi Aristotile, il quale combatte l'opinione secondo la quale l'ordine dell'universo (il κόσμος) sarebbe opera del caso o della fortuna. Nella Fisica, per es., egli afferma che l'ordine è essenzialmente legato all'intelligenza e alla natura, che precedono fortuna e caso. In tutti gli esseri la natura è causa d'ordine, e l'ordine è esso stesso proporzione. Non è il caso di continuare con l'esame di tutta la filosofia greca - che, per quanti diversi atteggiamenti possa avere, conserva sempre questo principio fondamentale dell'universo come cosmo. Il capitolo al quale attinge lo Pseudo Areopagita è naturalmente l'ultimo della grande filosofia greca, quello delle ultime sistemazioni neoplatoniche. Queste hanno fornito a Dionigi una teoria della conoscenza angelica e umana, che la scrittura, l'insegnamento concreto del Cristo e della Chiesa giustificava nelle sue linee essenziali, ma che non aveva espresso con precisione. Dionigi la esprime, in termini neoplatonici certo: per es., il suo mondo angelico ripete il mondo delle anime dei neoplatonici: è qualcosa di mezzo tra l'eternità (αἰών) e il tempo (χρόνος): è sottomesso ad una certa durata, che, liberata dalle condizioni materiali della nostra conoscenza, lascia tuttavia sussistere delle probabilità di progresso nell'illuminazione divina. Ciò deriva senza dubbio da Proclo. Ma Dionigi ha anche qualcosa di suo, di nuovo: ed è proprio questo che ha maggior valore per il nostro problema, per il problema del gotico: perchè è a quest'aspetto della dottrina cosmica, che il pensiero del Medioevo occidentale e in particolare quello di Sigieri, aderisce, più precisamente, è su di esso che fa perno anche il concetto propriamente gotico (cui abbiamo già accennato nelle prime lezioni, e sul quale ritorneremo) dell'arte come scienza. Abbiamo visto, che quel che un gotico intendeva con scientia o anche doctrina, riguardo all'architettura e all'arte in genere, era cosa diversa da quel che intendiamo noi con scienza. Ciò si può ulteriormente precisare, nel senso che secondo me anche qui è evidente, che alla base del concetto di scienza dei gotici non vi è tanto

un generico platonismo, quanto piuttosto la dottrina dello Pseudo-Dionigi l'areopagita appunto (che certo, come s'è visto, aveva tanto di platonico in sè). Per Dionigi, la scienza è attività umana, che si svolge nella dimensione non dell'eternità (αἰών) ma del tempo (χρόνος): la scienza dunque presuppone insieme lo spazio ed un tempo spazializzato. La materialità dei simboli e la frammentazione dell'opera nel tempo sono per Dionigi i mezzi per mettere l'Uno alla portata delle nostre intelligenze limitate: l'inesprimibile è espresso, ciò che sfugge ad ogni forma prende una forma sensibile; l'eterno entra nel tempo. Per questa via il trascendente ci diviene accessibile; ma alla condizione che, con un movimento inverso, le nostre intelligenze si innalzino dal piano spazio-temporale della forma espressa, alla contemplazione puramente intelligibile ed alla perfetta unione. L'anagogia della nostra esperienza umana non si opera dunque, non può operarsi in una durata puramente spirituale. Essa deve vincere le resistenze dello spazio inerente allo "schematismo" simbolico, e le resistenze d'un tempo spazializzato inseparabile dalla frammentazione della forma. Questa è appunto la scienza per lo Pseudo Dionigi l'Areopagita; e a questo ambito di pensiero, appartiene fondamentalmente anche il concetto di scienza dei gotici. La vera architettura, essi dicono, sine scientia nihil est, non tanto perchè abbisogni di una tecnica costruttiva particolarmente rigorosa, quanto perchè nella sua τάξις - nella disposizione dei suoi elementi, delle sue strutture, dei suoi spazi, secondo un ordine preciso, fondato sui rapporti geometrici - realizza un'immagine del cosmo: ottenuta con elementi concreti, sensibili, non con essenze immateriali e puramente intelligibili. Non vi è solo luce in una cattedrale, vi sono pilastri ed archi e ogive e triforii e finestre: elementi materiali, dunque, che in se stessi si opporrebbero alla vera luce della pura intelligenza, se non fossero disposti appunto secondo una τάξις, un ordine, che è solo esso garanzia della loro cosmicità, cioè intelligibilità. Perciò, come s'è visto (ed è evidentissimo, del resto) nel libretto di Villard de Honnencourt, l'autentica architettura gotica tende ad essere il più possibile disegno lineare geometrico, per ridurre al minimo gli elementi materiali sensibili, e per dare il massimo risalto invece alla τάξις, alla disposizione geometrica dell'insieme e dei suoi particolari. E questo appunto, è ciò che la dottrina areopagitica e i seguaci parigini di essa, a cominciare da Sigieri, chiamavano scientia. S'intende dunque, come l'architetto parigino, chiamato a giudicare il Duomo di Milano abbia potuto - ai suoi contraddittori che sostenevano, piuttosto grossolana-

mente, i diritti dell'arte quale immediata adesione della sensibilità all'immagine - dichiarare: ars sine scientia nihil est. Dal punto di vista gotico infatti, un edificio che non realizzasse quella taxis, quella cosmicità che, secondo lo Pseudo Dionigi, è garanzia della intelligibilità umana della verità divina, non era nulla, nemmeno esteticamente: perchè la stessa bellezza di un oggetto - almeno da Pitagora, Platone, Plotino e fino a Dionigi - è assicurata dall'armonia, dalla concordanza, dal rapporto equilibrato delle parti, insomma dalla struttura cosmica. -



XI°

LA CATTEDRALE GOTICA NELLA SERIE DELLE ARCHITETTURE

"COSMICHE" .

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

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

E' certo possibile, che nelle basiliche primitive la leggera architettura del ciborio alzato sopra l'altare evocasse l'Universo: ancora nel III secolo, nel battistero di Dura Europos, delle stelle su fondo azzurro decorano la volta di un baldacchino di questo tipo (al di sopra del fonte battesimale), il quale diviene in tal modo simbolo del firmamento. Ma, in mancanza di monumenti di sicuro significato, non sappiamo se questo simbolismo sia stato applicato sistematicamente ai ciborii delle basiliche paleocristiane. In ogni caso, l'architettura stessa cristiana basilicale, non sembra averlo accolto. Il suo significato è diverso; ne ho trattato diffusamente più volte, soprattutto nel corso dell'anno passato; ora dunque riassumerò soltanto, brevemente, perchè avere le idee chiare a questo proposito è condizione essenziale per intendere anche la ragione, (o una delle ragioni), della differenza formale tra la cattedrale gotica e la bizantina, sebbene ambedue siano semanticamente ispirate alla stessa fonte e vogliano essere ambedue espressioni dello stesso cosmo areopagitico.

La basilica paleocristiana (non bizantina) anzitutto non definisce una forma obbiettiva di spazio: ciò è evidente dalle sue stesse strutture fondamentali che appaiono singolarmente sconnesse. La basilica paleocristiana è in realtà (anche per la sua "formazione" storica nell'ambito dell'architettura glorificante tardoromana, come vedemmo l'anno scorso), una sorta di capannone, di hangar, di vano coperto da tettoia: il tetto a capriate, per es., sembra esservi stato aggiunto, per così dire "a cose fatte"; non ha la minima funzione di conclusione dello spazio. Le pareti sono leggere, sono semplici, esili diaframmi senza sostanza: i sostegni sono fragili, e così slegati, che si direbbe che l'insieme minacci di decomporsi. E tutto: pareti coperte di lastre di marmi policromi, colonne senza plasticità, capitelli ridotti a trafori, e infine mosaici, e le stesse finestre: tutto è colore, senza sostanza plastica. E' dunque negativo, dal punto di vista d'una rappresentazione dello spazio; ma perciò stesso favorisce la soluzione dell'immagine architettonica sul piano, secondo la tipica "proiezione spianata" dell'arte del tardo Impero. Lo spazio della navata della basilica paleocristiana appare dunque liberato da ogni sostanzialità classica. Esso non è formato, non è nemmeno misurato: o meglio, le sue misure non sono nell'ordine dello spazio, ma del tempo. V'è il ritmo rettilineo dei colonnati - un ritmo monotono, un tempo di salmodia dove si inserisce il tempo vivente del fedele. - I colonnati paralleli della navata procedono pro-

cessionalmente e lo accompagnano nel suo movimento verso l'altare. Vi è, soprattutto, il superamento di ogni residuo plastico, "tattile", e la soluzione totalmente cromatica - cioè temporale - dell'immagine.

Ed è proprio perchè sono liberate dal significato struttivo e statico, quasi sganciante dalla copertura e dal rapporto "classico" tra pesi e resistenze (significativa è l'inserzione del pulvino tra il capitello e la caduta degli archi) che queste colonne possono essere disciolte, per così dire, in tempo. Qui, ancora; possiamo riconoscere qualche analogia con la nostra, attuale attitudine spirituale. Heidegger, per es., definisce lo spazio, in rapporto al nostro in-der-Welt-sein, in ciò che è simultaneamente distanza da superare (Entfernung), e disposizione delle cose in un ordine determinato (Ausrichtung). E' dunque la nostra azione, è l'impiego del nostro tempo, quel che diviene la condizione di ogni designazione di spazio. Qualcosa di simile s'afferma anche nell'arte paleocristiana, in particolare nella basilica.

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

Ma vi è anche una "formazione" nuova, stabilita appunto sul rapporto tra il fedele, l'uomo (dimensione dell' "esistere") e Dio (dimensione dell' "essere"): di ragione artistica, sul rapporto tra la temporalità in atto (lo spazio smaterialiato, disciolto e ricomposto in ritmo della navata) e la spazialità contemplata (forma di spazio definito sottratto alle variazioni del tempo) del presbitero che contiene l'altare. Il rapporto, in quest'opera d'arte che è la basilica paleocristiana, è inscindibile. Vi è un punto di convergenza, di coagulazione dello "spazio" e del "tempo": vi è un centro, che è l'altare, inquadrato dal-

l'arcosolio, concluso dall'abside. Arcosolio ed abside legano le due schiere simmetriche dei colonnati, sono il centro figurativo dell'edificio: tutta la forma di questo, dunque, definisce una dimensione proiettata oltre quella del mondo-natura; ma che è, a suo modo, formata.

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

Mentre nella cristianità occidentale si impone la basilica longitudinale latina, che rimarrà dominante fino a tutto il Medioevo, fino al gotico - e in fondo fino ad oggi - la Cristianità greca, a Bisanzio, passati i primi due secoli di cultura e di gusto sostanzialmente comuni, adotta inoltre decisamente, come tipo di tempio per le riunioni liturgiche, quello dell'edificio accentrato, cruciforme, coperto da cupole. Ciò sembra, a prima vista, inspiegabile, ma lo spiega appunto riflettendo che l'idea di considerare l'edificio di culto cristiano come un microcosmo, e di dare ad esso quindi una forma conveniente ad una riproduzione, ridotta, dell'Universo, venne concretandosi nei teologi e nei liturgisti bizantini, della scuola dello pseudo Dionigi l'Areopagita, verso il '500. Cotesta idea sarà espressa per la prima volta da San Massimo Confessore; ma la troviamo applicata a un edificio concreto nel VI secolo: questo edificio è la chiesa di Santa Sofia di Edessa, di cui ci è pervenuta una descrizione particolareggiata in versi, in lingua siriana, del VII secolo. Questo testo appunto dichiara esplicitamente che la chiesa, nel suo insieme ed in ogni sua parte, ha un preciso significato simbolico. L'edificio vuol essere l'immagine del Cosmo: riproduce la forma dell'Universo com'è raffigurato dalla scienza del tempo, come si può vedere per es., in una miniatura della Topografia di Cosma Indicopleuste: un solido a quattro facce sormontato da una volta. Quando questo importante inno siriano fu scoperto e pubblicato col commento archeologico di André Grabar, io osservai che, secondo me, la chiesa di Edessa, costruita da Giustiniano, non poteva essere che un riflesso della sua maggiore sorella, la Santa Sofia di Costantinopoli (e ciò è stato subito accettato da tutti gli studiosi, a cominciare dallo stesso Grabar). Il medesimo imperatore Giustiniano, infatti, aveva fatto erigere la celebre Grande chiesa, palladium di Bisanzio, capo-

lavoro dell'architettura bizantina. E semmai una chiesa ebbe ragione di simboleggiare il cosmo, questa era Santa Sofia di Costantinopoli; il principale santuario dell'Impero cristiano universale, collegato al palazzo del capo di questo stato teocratico, rappresentante in terra del Cosmocratore celeste: santuario colossale; dove l'imperatore veniva a portare solennemente le sue preghiere e le sue offerte al Cristo, suo Sovrano nel cielo. Nessun'altra chiesa, per le sue funzioni, insieme religiose e politiche, si prestava meglio all'applicazione del simbolismo cosmico. Ora, come Santa Sofia di Edessa, la Grande Chiesa di Costantinopoli adottò lo schema architettonico di un cubo sormontato da una cupola.

Giustiniano chiamò a costruirla due grandi studiosi (e insegnanti) di matematiche del suo tempo: Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto: architetti, ma soprattutto uomini di scientia, doctores - anche in questo simili agli architetti gotici ch'erano anch'essi dottori - con significato analogo. Come ricordavo nelle prime lezioni, non è necessario discendere alle diatribe del Mignot coi costruttori milanesi del Duomo, per aver prove di cotesto loro atteggiamento. Nell'Album di Villard de Honnecourt si trova una pianta di un "ideale" chevet di chiesa gotica, ch'egli e un altro maestro, Pierre de Corbie, avevano disegnato inter se disputando, come dice l'iscrizione poco più tarda. Qui dunque noi abbiamo due architetti dell'Alto gotico che discutono un quaestio, certamente alla maniera dei filosofi scolastici, perchè v'è un terzo maestro che si riferisce a cotesta discussione usando il termine, specificamente scolastico, disputare in luogo di, per es., colloqui, deliberare, o simili.

E' infatti proprio in questo tempo, che nel Medioevo, appare la figura dell'architetto "professionale", uomo di scienza (prima generalmente gli architetti erano dei monaci, per così dire, dei dilettranti). Gli architetti gotici invece vengono liberamente scelti propter sagacitatem ingenii, sono ben pagati, autorevoli, onorati; il loro ritratto figura spesso insieme con quello del vescovo fondatore nel "labirinto" delle grandi cattedrali. Dopo che Hugues Libergier, il maestro della perduta chiesa di St.-Nicaise a Reims, morì nel 1263, gli fu accordato l'onore inaudito di essere immortalato in un'effigie che lo mostra non soltanto vestito con una specie di toga accademica, ma anche reggente un modello della "sua" chiesa - privilegio questo, di cui prima godevano soltanto i principi donatori.- E Pietro de Montereau - forse il più "puro" di

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

Il "modello" di Santa Sofia ebbe a Costantinopoli e nell'Oriente greco una lunghissima fortuna, che si spiega ovviamente col fatto che sempre poi nei secoli successivi la cristianità greca vide nell'edificio e nella decorazione della chiesa il simbolo dell' aghia sophia, della saggezza, dell'intelligenza di Dio e della sua opera ordinatrice nel mondo; e concepì Dio e l'opera sua sempre alla maniera platonica (Dio geometrizza dovunque), ed il mondo come un cosmo plasticamente chiuso ed equilibrato in se stesso. Ciò portava fatalmente ad una duplicazione, per così dire, delle forme: duplicazione dello spazio, la quale riflette la duplicazione, ancora platonica del tempo. Ho osservato più d'una volta che i Greci, pur divenuti cristiani, non

seppero resistere a lungo all'antica tentazione di dialettizzare il tempo in due termini fissi - il tempo di Dio che è l'eternità, e il tempo dell'uomo - e di localizzarli in uno spazio definito e misurato; e ricostruirono l'opposizione platonica 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 come nella cattedrale gotica; ma quanto diverso è il suo impiego e il suo risultato anche formale. La corona fittissima di finestre che taglia la cupola, come una lama di luce, alla sua base, stacca, questo cielo, lo disancora dalle strutture sottostanti, lo fa galleggiare sospeso; e, sul piano dell'immagine, ne proietta la volta, che rimane in ombra, verso lontananze insondabili. Così, la luce nella chiesa bizantina ha il compito di separare ancor più lo spazio terrestre 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 dell'antico periechon anassagoréo: s'affaccia e guarda giù, nel nostro mondo, ma non vi scende, ne rimane, irraggiungibilmente al di fuori.

Il Cristianesimo occidentale, invece, di diretta eredità romana, non greca, non fu metafisico, ma storico - tutta la sua lotta contro le eresie primitive, docetiche, per es., ebbe lo scopo evidente di sbarazzare la storia della salvezza degli uomini da ogni avvolgimento metafisico ellenizzante - . Perciò l'occidente rimase fedele al tipo architettonico della basilica, dove, come abbiamo visto, non vi è separazione tra lo spazio umano e lo spazio divino: cotesti non sono due termini che si oppongono platonicamente, ma costituiscono un'unità di esperienza, si saldano nel tempo vivente del fedele. La luce stessa, nella basilica occidentale, non distacca la terra dal cielo; irrompe dalle grandi finestre al sommo della navata e dell'abside, intride ugualmente 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 potrà in seguito scendere a maggiori precisazioni e articolazioni; frattanto, basti por mente alla differenza fondamentale che sta alla base del diverso modus essendi, e quindi del diverso modus operandi del pensiero occidentale rispetto al bizantino: differenza in cui risiede la raison d'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 all'esistenza di Dio, all'opera di soluzione del Cristo, alla intelligibilità di questa opera attraverso un ordine cosmico che, nella fattispecie, è quello descritto dai Libri Areopagitici, ma mentre i bizantini assumono questa verità come un apriori, posto al di fuori di noi, nella dimensione assoluta delle idee, quindi soltanto contemplabile (e da ciò deriva che in Santa Sofia la forma visibile del mondo delle idee, mondo celeste, la cupola, sia così staccata dalla dimensione terrestre degli uomini); gli occidentali pensano che l'opera di Dio, la sua verità, la sua stessa esistenza siano dimostrabili per mezzo della creazione divina, cioè per quanto di intelligibilità vi è nel nostro mondo: nella storia, non nella metafisica: noi possiamo comprendere Dio - pensano gli occidentali - perchè la sua verità è garantita dalla nostra intelligibilità della sua opera concreta. Per venire al gotico: è chiaro che il problema fondamentale dell'alta Scolastica (che si sviluppa con perfetto parallelismo di tempo e di luogo con l'alto gotico: a Parigi e nel cerchio tracciabile con un raggio di cento miglia intorno a Parigi, e nel periodo di circa un secolo e mezzo dalla metà del 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 ar-

chitettoniche in maniera analoga a quella con cui si articola, anche nel suo schematismo e formalismo, la filosofia scolastica.

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

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

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

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

della Chiesa, il segno del suo universalismo temporale e spirituale.

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



XII°

LA CATTEDRALE GOTICA E IL PENSIERO DELLA SCOLASTICA.

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

Si deve a E. Panofsky (1) l'aver notato e sottilmente indagato tale parallelismo, che ci è di grande aiuto per la comprensione della forma del gotico. Non basta infatti aver chiarito la fonte areopagitica dell'intensificazione e diffusione della luce, del principio (anagogico) dell'elevazione (verticalità) delle strutture, dell'"astrattezza" (indifferenza per lo "spazio" empirico) della dimensione della cattedrale gotica. Tutto ciò - naturalmente innestato sulla tradizione architettonica del romanico locale, il quale già, come s'è visto, a differenza del romanico lombardo e italiano in genere, puntava verso una "immagine di superficie", disancorata dalla profondità spaziale e dal volume delle masse - ci può spiegare come l'immagine della cattedrale gotica si risolva nel disegno, quasi puramente lineare, di fasci di nervature campite contro un"vuoto" murario; ma non ci spiega ancora la raison d'être (per rimanere in ambito appunto scolastico) il modus essendi di cotesto traliccio grafico. L'idea dell'ordine; della taxis del cosmo areopagitico è troppo generica: non v'è dubbio che il disegno dell'immenso reticolo di nervature della cattedrale gotica abbia un ordine - e un ordine geometrico: una taxis -; ma di che ordine si tratta? La possibilità di disporre ordinatamente cotesti elementi (piloni, ghiere, archi, sottarchi, ogive, etc.) sono infinite. Certamente noi vediamo come essi sono disposti nella cattedrale gotica; a fasci verticali paralleli che si diramano in alto e infine si incontrano al centro delle crociere delle navate; questo può an

---

(1) Gothic Architecture and Scholasticism, cit.

che bastarci per realizzare in noi la "presenza" di questa immagine; ma rimane senza risposta la nostra domanda del perchè ciò avvenga: un perchè, beninteso, che non vuol rimandare a qualcosa di diverso dalla struttura stessa formale di quest'immagine - e perciò è criticamente legittimo - . Noi insomma ci domandiamo: qual'è la "logica" interna che regge questa struttura formale, questa disposizione degli elementi, insieme costruttivi e figurativi, della cattedrale gotica?

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

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

La ragione può rendere manifesta la fede, soltanto se ha reso se stessa manifesta, cioè se si è articolata in un sistema di pensiero completo, autosufficiente (entro i propri limiti umani), il più possibile definito in ogni sua parte e relazione. Di qui deriva lo spesso disprezzato e deriso schematismo o formalismo degli scrittori scolastici, che raggiunge il suo 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); 3°) distinzione e coerenza deduttiva (sufficiente interrelazione).

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

Comunque, da quanto riassunto si trae che la "Summa" scolastica, per raggiungere la sua piena manifestatio, dev'essere anzitutto omogenea, per poter essere di visibile: questo "tutto" poi è diviso in parti che poi sono suddivise in più piccole partes, e le partes in membra, quaestiones o distinctiones, e questa in articuli. Entro gli articuli, la discussione procede secondo uno schema dialettico, che implica ulteriori suddivisioni, fino a che quasi ogni concetto possa accogliersi sotto due o più significati (intendi potest dupliciter, tripliciter, etc.). L'esposizione potrebbe proseguire, fino alle enumerazioni più minuziose. Sembra però già di qui abbastanza evidente, che cotesta struttura è quella che governa anche la forma della cattedrale gotica. Il principio, fondamentale, della manifestatio è quello che Sigieri stesso denomina

"trasparenza": vale a dire piena visibilità, evidenza assoluta di tutta la forma architettonica, ottenuta per mezzo di una luce il meno possibile schermata o attenuata dalle pareti dell'edificio. L'architettura romanica, anche quella francese, anche quella normanna, con le sue strutture sempre massicce, piene di "sostanza", non si era liberata da una impressione di spazio determinato e impenetrabile. La nuova cattedrale di Sigieri crea un blocco spaziale dato - cioè chiuso e soltanto accettabile, come un articolo di fede, dall'esterno -; ma pieno di luce, tutto manifestato, penetrabile e comprensibile - discernibile fino alle sue ultime connessioni - dall'interno.

La cattedrale gotica è, infatti, all'esterno, una Summa, una sintesi, che si impone nella sua totalità assertiva, disgiunta dal 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. In luogo della varietà di strutture, di volte della chiesa romanica, che spesso appaiono insieme nello stesso edificio (volte a botte, a mezza botte, a crociera, cupole, mezzecupole), abbiamo, nella cattedrale gotica - e sempre più accentuatamente, di mano in mano che il linguaggio gotico si allontana dal romanico, epura e articola la propria sintassi - una straordinaria uniformità di strutture: non vi son più che archi acuti, che variano per grandezza, non per forma; e la volta a crociera costolonata, a crociere di ogive, diviene così esclusiva, che persino l'abside col suo semicatino, le cappelle e il tornacoro, sebbene di pianta diversa e più modulata, finiscono tuttavia con l'essere coperte da un sistema di nervature del tutto analogo a quello della navata e del transetto.

Qui è opportuno riprendere - e concludere - il problema dell' ogiva, dal quale siamo partiti, già nelle prime lezioni, e ne abbiamo seguito le interessanti emigrazioni e trasmissioni: dalla probabile origine nell'architettura delle cisterne tardoromane e bizantine, di qui nelle volte delle cisterne (gubb) degli arabi che la portano in occidente, col passaggio degli Omeyyadi al Califfato di Cordova, e la cedono all'architettura mozaraba della Spagna, dove la volta a crociera costolonata prende quel nome appunto di boveda de aljive (= arco di cisterna) da cui deriverà il termine francese ogive o ogive. Le corporazioni vagabonde di costruttori lombardi, attive in Catalogna

nella prima metà del secolo XI, tolgono probabilmente di qui (secondo l'ipotesi verbalmente espressa dal mio maestro G. Fiocco) il motivo dell'ogiva, lo portano in patria e lo diffondono nel resto dell'Europa: certo si valgono di questo tipo di volta per coprire la intera navata del Sant'Ambrogio di Milano - che è l'espressione architettonica prima - più piena ed esemplare della civiltà del libero Comune italiano.

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

Ma, assunta come elemento preponderante, anzi come volta addirittura esclusiva dall'architettura gotica, la crociera d'ogive vi assume un altro significato, sull'interpretazione del quale, tuttavia, i pareri sono alquanto discordi.

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

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

pilieri compositi e delle nervature.....

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

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

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

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

---

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

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

Ma non era soddisfatto, se la membrificazione dell'edificio non gli permetteva di rifare l'esperienza dell'intero processo della composizione architettonica, precisamente come la membrificazione della Summa gli permetteva di rifare l'esperienza dell'intero processo della cogitazione. Per lui, il complesso dei fusti, delle nervature, archi volanti, trafori, pinnacoli e fioroni, era una autoanalisi ed un'auto spiegazione dell'architettura, quanto il consueto apparato di parti, distinzioni, questioni e articoli era, per lui, un'autoanalisi ed un'auto spiegazione della ragione. Là dove la mente umanistica del Rinascimento avrebbe richiesto un massimo di "armonia" (dizione impeccabile nello scrivere, proporzioni impeccabili - quelle di cui il Vasari lamenta così aspramente la mancanza nelle strutture gotiche - nell'architettura), la mente scolastica richiedeva un massimo di precisione, di evidenza. Essa accettava, anzi esigeva, una spiegazione, che può sembrarci eccessiva o superflua, della funzione per mezzo della forma, allo stesso modo come accettava, anzi esigeva, una spiegazione meticolosa, del pensiero per mezzo del linguaggio" (1). -

•  
•••  
•••••

---

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

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

L'elaborazione avviene appunto nell'ordine di una sempre più accentuata precisazione di quei "principii" di cui dicemmo: della manifestatio, cioè luminosa evidenza dell'insieme, in primo luogo, e poi di una sempre più definita connessione delle singole parti secondo la logica visuale. Quindi, per es., la disposizione interna si semplifica, adottando decisamente il numero di tre piani, e rinunciando alla tribuna per il triforium, che porta ancor più l'immagine in superficie e media più coerentemente il passaggio dai valichi delle arcate al pianterreno alle finestre superiori. Queste diventano sempre più alte e più ampie: per la prima volta a Chartres occupano tutta la campata. Chartres, che è la prima delle tre (iniziata subito dopo l'incendio del 1194, consacrata nel 1260; ma le volte erano già terminate nel 1220) segna un passo decisivo in questa maturazione di linguaggio: per es. la navata si slancia d'un sol getto fino a 37 metri. La cattedrale di Reims, più recente di una quindicina d'anni, ci dà per la prima volta i nomi degli architetti, anzi doctores, che la costruirono (erano iscritti nel pavimento, in un labirinto di cui si è conservato il disegno: Jean d'Orbais, Jean Le Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons): essa precisa ancor più il linguaggio di Chartres - per es., nelle volte che sono divenute regolarmente quadripartite; nelle campate, che non sono più quadrate ma rettangolari; mentre una campata della navata centrale corrisponde ad una navata delle collaterali. Ma forse il punto massimo di maturazione e di coerenza linguistiche è raggiunto da Amiens, costruita dagli architetti Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, Renaud de Cormont (iscritti anch'essi nel labi-

rinto) tra il 1220 e il 1250 circa.

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

Di questo linguaggio, ormai pienamente maturo, e di questa poetica, naturalmente, come sempre avviene, ogni architetto esprime il proprio gusto, afferma la propria personalità di artista. Uno dei maggiori, se non il massimo tra cotesti, fu Pierre de Montereau, che nella seconda metà del secolo, rifece, con un triforium a giorno, ampie finestre ed immensi rosoni nel transetto, la navata ancora, possiamo dire, balbettante le prime parole gotiche della cattedrale di Sigieri, a Saint-Denis, forse il capolavoro di tutta l'architettura gotica. Nell'ordine d'una storia linguistica, va poi ricordata la chiesa di Saint-Urbain di Troyes, costruita tra il 1262 e il 1266, che annuncia una modificazione dell'ordinamento stesso dell'edificio, perchè sopprime addirittura il triforium, anche traforato. Il suo architetto, Jean Langlois, riduce i muri ad una semplice ossatura di pietra e fa discendere le finestre fino a tre metri dal suolo. Gli archi volanti non sono più che esili steli. Tutti i membri della costruzione sono di una delicatezza estrema, sono si può dire pure linee quasi immateriali, campite sulla luce. Dal punto di vista tecnico-linguistico, l'architettura gotica non andrà più innanzi.

Ritornando dunque, per concludere, al nostro esame, anzi al nostro parallelo con la struttura del pensiero della Scolastica: è ormai, credo, evidente che, oltre al principio generale della manifestatio, è il principio Scolastico, appunto, della divisibilità (o, vista dall'altra parte, moltiplicabilità) che investe progressivamente l'intero edificio fino al più piccolo particolare. Nel pieno dello sviluppo dello stile gotico in queste cattedrali dell'Île de France, i sostegni sono divisi e suddivisi in pilieri principali, fusti maggiori, fusti minori, e fusti ancora minori; il reticolato delle finestre, dei triforia e delle arcate cieche in régoli e profili primari, secondari e terziari; nervature ed archi in una serie di modanature. E' chiaro che questo principio di divisibilità virtualmente infinita, implica il fondamento

dell'omologia: tutte le parti, dalle più grosse alle più sottili, e tanto dello spazio quanto delle strutture devono essere allo stesso livello logico per poter essere così divise e classificate: e infatti tutto quanto costituisce una cattedrale gotica appare d'una sola identica materia, d'un solo identico colore. Ciò si può osservare soprattutto in quelle parti, diciamo decorative e rappresentative, che, in architettura corrispondono alle similitudines di S. Tomaso d'Aquino: esse vengono sempre considerate come membri o articoli di una sola "classe": di modo che, per es., la grande varietà di forme, ma soprattutto di grandezza, dei baldacchini e tabernacoli, la decorazione degli zoccoli e degli archivolti, e soprattutto, la forma (ancora in qualche modo autonoma nell'architettura romanica) dei pilieri e dei capitelli, tendono ad essere soppresse in favore di tipi standard, che ammettono soltanto delle varietà paragonabili a quelle che in natura intercorrono tra individui di una sola specie. E s'intende come anche le sculture - di cui le cattedrali gotiche sono così ricche, nei portali, per es., etc. - vengano condotte sotto il significato formale dell'architettura: anche le sculture, a loro modo descrittive e rappresentative, anche quelle antropomorfiche. E non tanto perchè siano inserite nella cornice architettonica e vi si adattino (per cui si dice che una statua gotica non può stare senza il suo tabernacolo), ma perchè la loro stessa sostanza è omogenea con quella delle membrature architettoniche, e la loro stessa struttura formale (profilo, linee dei panneggi, etc.), attua la stessa logica interna della struttura architettonica: anche la statua gotica è la varietà individuale di una sola specie, per così dire, l'articolo di una "classe". -

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

Noi dobbiamo essere in grado, ed effettivamente lo siamo, di dire quali elementi si legano con quali altri, o da essi derivano; in maniera che risulti quel che si può chiamare un "postulato di reciproca deducibilità"

- non nella dimensione, come nell'arte classica, ma nella conformazione -. Panofsky ha sottilmente indagato come questa connessione si vada facendo sempre più legata e più evidente, per es., nei piloni, o nell'evoluzione del triforium e del rosone, etc. -

.  
...  
.....

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

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

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

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

L'arte gotica introduce in questa massa - come s'è visto - il principio (Scolastico) della distinzione, anzi d'una distinzione precisa, minuziosa, cavillosa, tutta via, come pure s'è visto, ed è evidente - il criterio di questa distinzione non è l'organicità ma, anzi, è l'omologia; e insomma non è distinzione qualitativa, ma quantitativa. Certo, l'arte gotica distingue la statua dal muro, per es., ma non per questo ne fa un corpo organico. La statua gotica assume una forma plastica e si svincola materialmente dalla parete, ma non cessa per questo di costituire un'unità parziale della massa dell'edificio: di quel tutto omogeneo, la cui unità e indivisibilità erano state fissate dal romanico dell'Europa del nord. Al di fuori di ogni determinismo, si può comprendere tuttavia come la nuova visione artistica - cui corrisponde tutta una nuova struttura dell'intera civiltà - che prende il nome di Rinascimento, abbia luogo in Italia, e non, per es., in quella Francia che pure aveva creato lo "stile" più alto e più maturo del Medioevo; lo "stile", appunto, gotico. La cultura italiana medievale, infatti, già nell'epoca romanica, ma poi anche nel secolo successivo, quando fu anch'essa profondamente permeata di gusto gotico, non rinunciò mai all'espressione di corpi - non di masse - cioè all'organicità della forma, che anzi andò sempre più accentuando: sicchè già con Giotto, agli inizi del Trecento, potea fare di cotesti corpi appunto il fondamento stesso del proprio linguaggio. E si spiega che i trattatisti del Rinascimento - Vasari per es., - e dopo di essi in genere tutta la storiografia artistica, abbiano veduto in Giotto un precursore del Quattrocento toscano (Masaccio) e giù fino allo stesso

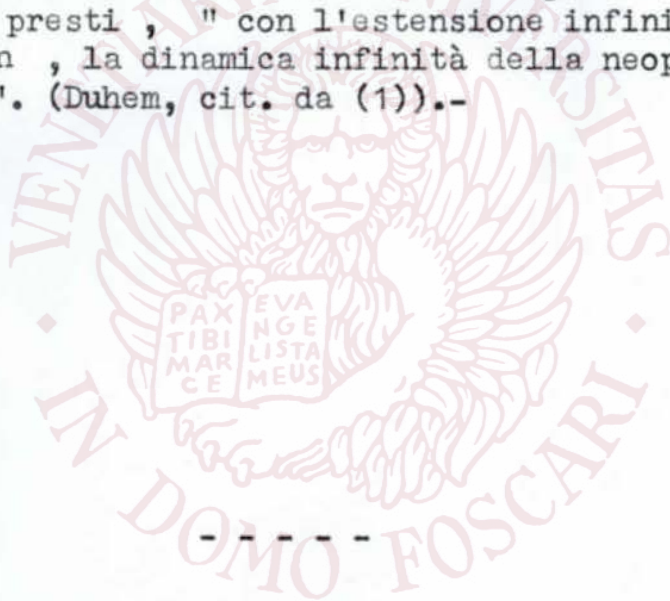
Michelangelo: non certo, evidentemente, perchè l'arte di Giotto si esprima con la prospettiva albertiana; ma perchè le sue figure sono autonome, sono emancipate dall'unità e uniformità della dimensione gotica: non sono insomma masse, ma corpi.

Tuttavia, è anche giusto rilevare, (sempre al di fuori di ogni determinismo) che la visione prospettica del Rinascimento fiorentino presuppone precisamente, oltre che l'organicità dei corpi singoli della tradizione basomedievale italiana, anche l'omogeneità della dimensione che li include: omogeneità, la quale assicura anzitutto la possibilità di intendere questa dimensione come un tutto che possa essere reso rappresentabile (dall'arte) e conoscibile (dalla scienza) col mezzo, appunto, della prospettiva, come un tutto in prima istanza visibile e pertanto uniformemente illuminato, e riducibile al piano per mezzo del disegno prospettico. E' dubbio che a ciò si sarebbe arrivati senza l'esperienza gotica. La superficie gotica, infatti, seppure composta di una summa di articoli separati e limitati, è da considerarsi per sua natura intrinseca atta ad un'estensione illimitata; questa sua azione è una novità rispetto al mondo antico, e non è da questo - dal quale il Rinascimento pretendeva di trarre le "leggi" della propria visione - che i grandi fiorentini del Quattrocento poterono assumerla; ma, invece, dalla tradizione gotica.

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

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

"L'infinità in atto, che era assolutamente inconcepibile per Aristotile, e per l'alta Scolastica unicamente comprensibile nel senso dell'onnipotenza divina....prende allora la forma della "natura naturata". La visione dell'universo è in certo modo steologizzata, e la priorità dello spazio di fronte alle singole cose, un concetto che Pomponio Gaurico aveva espresso così tangibilmente, diviene ormai un "quantitas continua, physica triplici dimensione constans, natura ante omnia corpora et citra omnia corpora consistens, indifferenter omnia recipiens". Non meraviglia quindi che un uomo come Giordano Bruno rivesta questo accordo (infinito nella sua spazialità, che, innalzandosi in certo modo al di sopra dell'onnipotenza divina, resta essenzialmente misurabile) di una imponenza quasi religiosa, e le presti, "con l'estensione infinita del democritèo kenòn, la dinamica infinità della neoplatonica anima mundi". (Duhem, cit. da (1)).-



---

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

